

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

**LOS TEXTOS POÉTICOS DE FERNANDO DE HERRERA:
APROXIMACIONES DESDE LA ESTILÍSTICA DE
CORPUS Y LA ESTILOMETRÍA**

LAURA HERNÁNDEZ LORENZO

DIRECTOR:
Dr. JUAN MONTERO DELGADO

SEVILLA 2019

RESUMEN

Esta Tesis aborda uno de los problemas textuales y de autoría más fascinantes de la poesía española, el que afecta a los textos poéticos de Fernando de Herrera (1534-1597), y que se centra en el estudio de la plena autoría de la edición póstuma de su poesía a cargo de Francisco Pacheco, *Versos* (Sevilla, 1619).

A través de los últimos avances en el campo de las Humanidades Digitales, y, especialmente, de la Estilística Digital y de la Estilometría, se presentan nuevos análisis obtenidos aplicando técnicas computacionales al corpus de autoría segura y a los poemas de la edición póstuma, previamente digitalizados para esta Tesis a partir de la edición más autorizada.

Los resultados apuntan con gran consistencia a la autoría de mano del Divino de las variantes y de los poemas nuevos publicados en 1619, al mismo tiempo que recogen similitudes y diferencias estilísticas entre estos y el resto de la poesía de Herrera, mostrando que las Humanidades Digitales y la Estilometría pueden realizar nuevas e importantes aportaciones a la investigación en literatura española, y arrojando nueva luz sobre una polémica que no solo afecta a la obra de uno de los poetas áureos más importantes, sino a la propia transición poética del Renacimiento al Barroco.

ABSTRACT

This thesis deals with one of the most fascinating textual and authorship problems in Spanish Poetry, that is, the one concerning the poetic works of Fernando de Herrera (1534-1597), focusing on the authorship question surrounding the posthumous poetic work edited by Francisco Pacheco, titled *Versos* (Seville, 1619).

In order to solve this problem, and taking advantage of the latest cutting-edge research in Digital Humanities and –specifically– Digital Stylistics and Stylometry, new computational analyses are presented, in which the new techniques have been applied to Herrera’s indubious poetic texts, as well as the poems included in the posthumous work –previously digitalised in this thesis through the most respected edition.

Results very consistently point to Herrera as the author of the variants and new poems published in 1619. In addition, they show similarities and differences between these and the rest of Herrera’s poetry. Finally, they prove that Digital Humanities and Stylometry may indeed make new and important contributions to Spanish Literature research, in this case shedding new light on a controversial question affecting one of the best Spanish Golden Age poets’ writing, in addition to poetic evolution from Renaissance to Baroque.

Para mis padres y mi hermano Enrique.

Índice

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| TOMO I..... | 13 |
| Agradecimientos / Acknowledgements..... | 15 |
| 1. Introduction..... | 21 |
| 2. Humanidades Digitales y nuevas tecnologías para el estudio de la literatura española..... | 25 |
| 2.1. El panorama internacional de las Humanidades Digitales..... | 25 |
| 2.1.1. Breve repaso histórico..... | 25 |
| 2.1.2. ¿Qué son las Humanidades Digitales?..... | 32 |
| 2.2. Las Humanidades Digitales en el ámbito hispánico..... | 47 |
| 2.2.1. Los orígenes (1970-2011)..... | 48 |
| 2.2.2. Hacia la institucionalización (2011-2015)..... | 51 |
| 2.2.3. Consolidación y nuevos retos (2015-hoy)..... | 54 |
| 2.3. La Estilometría..... | 63 |
| 2.3.1. La huella autorial ('a stylistic fingerprint')..... | 65 |
| 2.3.2. Repaso histórico: orígenes, fundadores y principales hitos..... | 69 |
| 2.3.3. Aplicaciones de la Estilometría a la literatura española..... | 75 |
| 3. Los textos poéticos de Fernando de Herrera..... | 81 |
| 3.1. La transmisión de los textos poéticos de Herrera..... | 81 |
| 3.1.1. Conjuntos textuales..... | 84 |
| 3.1.1.1. Manuscritos..... | 84 |
| 3.1.1.2. Impresos..... | 90 |
| 3.1.2. Poemas sueltos..... | 97 |
| 3.1.2.1. En obras propias..... | 97 |
| 3.1.2.2. En obras ajenas..... | 100 |
| 3.1.2.2.1. Manuscritos..... | 101 |
| 3.1.2.2.2. Impresos..... | 104 |
| 3.1.2.3. Poemas sueltos en cancioneros de poesías varias..... | 108 |
| 3.1.2.3.1. Manuscritos..... | 108 |
| 3.1.2.3.2. Impresos..... | 111 |
| 3.1.2.4. Un caso singular: dos sonetos autógrafos..... | 112 |
| 3.2. El drama textual herreriano..... | 113 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.2.1. Textos preliminares de P..... | 114 |
| 3.2.2. De Quevedo a Coster..... | 120 |
| 3.2.3. 1948-1975..... | 124 |
| 3.2.4. 1975-hoy..... | 144 |
| 3.2.5. Conclusión provisional..... | 154 |
| 4. Digitalización de la obra poética de Herrera y Pacheco..... | 157 |
| 4.1. Digitalización de textos literarios hispánicos..... | 157 |
| 4.2. Digitalización del corpus poético herreriano..... | 162 |
| 4.2.1. El sistema gráfico de la escritura herreriana..... | 164 |
| 4.2.2. Proceso de digitalización, revisión y corrección del corpus original.... | 166 |
| 4.2.2.1. Creación del corpus en formato DOC..... | 166 |
| 4.2.2.2. Creación del corpus en formato de texto plano..... | 169 |
| 4.2.3. Creación del corpus paralelo modernizado..... | 171 |
| 4.2.3.1. Planteamiento..... | 171 |
| 4.2.3.2. Normas de modernización..... | 172 |
| 4.2.3.3. Proceso de modernización..... | 172 |
| 4.2.3.4. Comparación del texto final con la ortografía de ADSO..... | 173 |
| 4.2.3.5. Texto final..... | 173 |
| 4.2.3.6. Copias paralelas del texto final adaptadas a FreeLing y <i>stylo</i> | 173 |
| 4.3. Digitalización del corpus de poemas de Pacheco..... | 174 |
| 5. Creación de Litcon. Literary Concordances..... | 179 |
| 5.1. Herramientas y software de análisis textual: estado de la cuestión..... | 179 |
| 5.1.1. Herramientas procedentes de la Lingüística de corpus..... | 179 |
| 5.1.2. Herramientas procedentes de las comunidades de Humanidades Digitales | 180 |
| 5.1.3. Herramientas procedentes de la Textometría francesa..... | 182 |
| 5.1.4. Herramientas para Estilometría y atribución de autoría..... | 183 |
| 5.1.5. Conclusión provisional..... | 183 |
| 5.2. Litcon. Literary Concordances..... | 183 |
| 5.2.1. Presentación y motivación..... | 183 |
| 5.2.2. Herramientas y funcionalidades..... | 185 |
| 5.2.2.1. Visor..... | 185 |
| 5.2.2.2. Concordancias..... | 187 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.2.2.3. Listado de concordancias..... | 189 |
| 5.2.2.4. Wordlist (lista de palabras)..... | 190 |
| 5.2.2.5. Contraste..... | 191 |
| 5.2.2.6. Palabras clave (keywords)..... | 192 |
| 5.2.2.7. Etiquetado (morfosintáctico)..... | 193 |
| 5.2.2.8. Etiquetado (morfosintáctico) II..... | 195 |
| 5.2.2.9. POS (<i>Part-of-Speech</i>)..... | 197 |
| 5.2.2.10. POS (<i>Part-of-Speech</i>) II..... | 199 |
| 5.2.2.11. POS (<i>Part-of-Speech</i>) III..... | 201 |
| 5.2.2.12. Corpus..... | 202 |
| 5.2.3. Conclusión..... | 203 |
| 6. Estudios con métodos de corpus y computacionales..... | 205 |
| 6.1. La Estilística de corpus y la aplicación de los estudios de corpus a textos literarios..... | 206 |
| 6.2. Estudios con corpus no etiquetado..... | 207 |
| 6.2.1. Densidad léxica..... | 208 |
| 6.2.2. Análisis léxicos contrastivos..... | 211 |
| 6.2.2.1. Contraste de palabras tipo..... | 211 |
| 6.2.2.2. Palabras clave..... | 215 |
| 6.2.3. Variantes ortográficas: el caso de los signos diacríticos..... | 243 |
| 6.3. Estudios con corpus etiquetado morfosintácticamente..... | 256 |
| 6.3.1. Motivación..... | 256 |
| 6.3.2. Preparación del corpus etiquetado morfosintácticamente..... | 257 |
| 6.3.2.1. Programas de PLN..... | 257 |
| 6.3.2.2. Etiquetado morfosintáctico con FreeLing..... | 259 |
| 6.3.3. Análisis realizados..... | 259 |
| 6.3.3.1. Categorías morfológicas..... | 259 |
| 6.3.3.2. Patrones morfosintácticos..... | 264 |
| 6.3.3.2.1. Bigramas..... | 264 |
| 6.3.3.2.2. Trigramas..... | 279 |
| 6.4. Conclusión provisional..... | 295 |
| 7. Análisis con métodos estilométricos..... | 297 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 7.1. Métodos supervisados de atribución de autoría: <i>Cross-validation</i> atendiendo al tamaño de las muestras del corpus..... | 298 |
| 7.2. Evaluación de parámetros estilométricos..... | 307 |
| 7.2.1. Parámetros testados..... | 308 |
| 7.2.2. Análisis y resultados..... | 310 |
| 7.3. Análisis de grupos y árbol de consenso con otros poetas del Siglo de Oro. . | 315 |
| 7.3.1. Análisis de grupos..... | 317 |
| 7.3.2. Árboles de consenso..... | 324 |
| 7.3.3. Análisis con muestras aleatorias..... | 337 |
| 7.4. <i>Principal Component Analysis</i> (PCA)..... | 342 |
| 7.4.1. Aplicación sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y P2..... | 345 |
| 7.4.2. Aplicación sobre Herrera, Pacheco, Góngora y P2..... | 355 |
| 7.4.3. Análisis con muestras aleatorias..... | 363 |
| 7.5. <i>Rolling Classify</i> | 367 |
| 7.5.1. A modo de prueba: Rolling Classify sobre textos en español..... | 369 |
| 7.5.2. Primeros análisis sobre P y P2..... | 370 |
| 7.5.2.1. Análisis con textos completos..... | 370 |
| 7.5.2.2. Análisis con corpus reducido de forma aleatoria..... | 377 |
| 7.5.3. Análisis con autores de control..... | 379 |
| 7.5.3.1. Análisis con textos completos..... | 379 |
| 7.5.3.2. Análisis con corpus reducido de forma aleatoria..... | 386 |
| 7.6. <i>Oppose</i> con <i>Zeta</i> | 392 |
| 7.7. Verificación de autoría: impostores..... | 398 |
| 7.7.1. Resultados con la Delta de Eder..... | 400 |
| 7.7.2. Resultados con Cosine Delta..... | 404 |
| 7.7.3. Resultados con la Delta de Burrows..... | 407 |
| 7.8. Un mapa de la evolución de la poesía áurea: análisis de redes..... | 410 |
| 7.8.1. Introducción..... | 410 |
| 7.8.1.1. Conformación del corpus..... | 411 |
| 7.8.1.2. Proceso de generación de la red..... | 411 |
| 7.8.2. Resultados..... | 412 |
| 7.8.2.1. Exploración de una posible señal cronológica..... | 413 |
| 7.8.2.2. Evolución poética y modularidad..... | 416 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 7.8.2.3. Evolución estilística frente a cambio lingüístico..... | 420 |
| 8. Final conclusions..... | 423 |
| 9. Bibliografía..... | 427 |
| Apéndice: poemas en B, H y P..... | 469 |
| TOMO II..... | 481 |
| Anexo I: Digitalización de la obra poética de Fernando de Herrera editada por Blecua en DOC y PDF..... | 489 |
| Anexo II: Corpus de la poesía herreriana con su ortografía original en texto plano Unicode UTF-8..... | 489 |
| Anexo III: Corpus de la poesía de Herrera y de Pacheco modernizado en Unicode UTF-8..... | 489 |
| Anexo IV: Corpus de la poesía de Herrera y de Pacheco etiquetado morfosintácticamente..... | 489 |
| Anexo V: Scripts en R..... | 489 |
| Anexo VI: Palabras de <i>H</i> que no aparecen en <i>P</i> desglosadas..... | 490 |
| Lista de lemas de <i>H</i> que no pasan a <i>P</i> desglosados..... | 493 |
| Anexo VII: Bigramas morfosintácticos en P2, Herrera y Pacheco..... | 494 |
| Anexo VIII: Trigramas morfosintácticos en P2, Herrera y Pacheco..... | 536 |
| Anexo IX: Descripción del corpus de Siglo de Oro utilizado..... | 820 |
| Anexo X: Resultados completos de la atribución de autoría del capítulo 7.1..... | 822 |

TOMO I

Agradecimientos / Acknowledgements

Disculpe el lector la extensión de estos agradecimientos, pero para esta Tesis han sido vitales muchos actos de generosidad, unos de largo recorrido y otros más puntuales, de grandes profesionales en distintos ámbitos. Nunca habría podido llegar hasta aquí yo sola. Por lo tanto, me siento enormemente agradecida hacia todas estas personas que de una forma altruista me han ayudado a alcanzar esta meta.

Por supuesto, esta Tesis existe gracias a Juan, mi director, quien me propuso acometer el tema del drama textual de los textos poéticos de Fernando de Herrera, autor al cual ha dedicado gran parte de su carrera investigadora, y me planteó abordarlo mediante las –desconocidas para mí en aquel momento– Humanidades Digitales. Muchas gracias por acogerme como alumna, por la confianza depositada en mí para un trabajo que muy pronto superó nuestras expectativas iniciales, por tu buen hacer, tus sabios consejos y enseñanzas durante todo este trayecto, por tu paciencia y buena acogida de mis ideas y análisis innovadores; por ser mi maestro y compartir tu inmensurable conocimiento y sabiduría conmigo. Muchas gracias por marcarme el camino a pesar de los novedosos retos que se han presentado, y al mismo tiempo darme libertad para explorar mundos nuevos de conocimiento, siempre con la seguridad de que estabas ahí para acompañarme y guiarme en el siguiente paso. Mil gracias por tu generosidad, tu apoyo y por prestarme siempre ayuda y ofrecerme soluciones en los momentos difíciles de la Tesis.

Además, una Tesis como esta, que bebe en gran medida de la investigación en el panorama internacional, no hubiera sido posible sin un aprovechamiento importante de las tres estancias de investigación realizadas en el extranjero. Por ello, hago extenso mi agradecimiento a los profesores Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, que tutorizaron mi estancia en la Universidad de Pavía. Agradezco de corazón a Giuseppe Mazzocchi su gran amabilidad conmigo, sus comentarios, consejos y el tiempo que me regaló, a pesar de su grave enfermedad. Sirva esta Tesis como homenaje a su memoria y generosidad. Me siento también muy agradecida hacia Paolo Pintacuda por su atenta acogida, su gentileza, su ayuda, y por su pronta y generosa disposición a hacerse cargo de mi estancia tras la ausencia del profesor Mazzocchi. También me gustaría mencionar al profesor Giovanni Caravaggi, a quien agradezco la cordialidad que me brindó desde el primer día de mi estancia, así como a Laura Rodríguez y a María Deyrós por su

compañerismo, y, por último, al personal de biblioteca su amable colaboración. *Vi ringrazio tantissimo per tutto!*

Por otra parte, el capítulo de Estilometría de esta Tesis no habría existido sin las estancias de investigación realizadas en Cracovia y Würzburg con grandes investigadores que se han convertido en mis maestros en esta fascinante disciplina, los profesores Maciej Eder, Jan Rybicki y Fotis Jannidis. Me siento muy agradecida hacia el profesor Maciej Eder, quien me inició a la Estilometría en la Escuela Europea de Humanidades Digitales de Leipzig, por acogerme generosamente como a otro de sus doctorandos en la sede del Computational Stylistics Group dentro del Institute of Polish Language de Cracovia, y por aprovechar mi estancia para implementar el método de los Impostores en *stylo* y poder aplicárselo al problema autorial de los textos de Herrera. *Thank you so much, Maciej, for your teachings, your generosity, your guidance, your insights on my work and Herrera's case, for allowing me to attend your Stylometry classes in English at the university, for developing Imposters in stylo during my research stay, and for giving me the awesome opportunity of learning of all of you at the Institute!* Agradezco también la amabilidad del profesor Jan Rybicki, por permitirme asistir a sus clases de máster de Estilometría en la Universidad Jagelloniana. *Thank you so much, Jan, for your kindness, your teachings, your comments about my work, and for letting me attend your Stylometry classes at university, which gave me some nice ideas to improve my research!* Y no puedo dejar de mencionar a Joanna Byszuk, mi compañera de armas, y con la que comparto pasión por la Estilometría, las Humanidades Digitales y por Sor Juana Inés de la Cruz. *Thank you so much, dear Joanna, for all your help, your kindness and friendship! I also thank professor Rafał L. Gorski and my other colleagues at the Institute for their friendliness and cordiality, and specially my office colleague, Piotr, for his help with regular expressions. Dziękuję!*

También me siento muy agradecida hacia el profesor Fotis Jannidis, catedrático de Humanidades Digitales y tutor de mi estancia de investigación en Würzburg. *Thank you so much, Fotis, for your kindness, your suggestions, comments and insights on my work and for teaching me how to think as a Digital Humanities researcher!* Hago extenso mi agradecimiento a Christof Schöch, por aceptar mi estancia con el grupo CLiGS adscrito a la cátedra y como director del mismo, aunque finalmente no pudiera tutorizarme por su marcha a Trier. Estoy también muy agradecida hacia el nuevo director del grupo, Robert Hesselbach, por su amabilidad y cálida acogida. *I also thank*

the members of the Digital Humanities department, specially Steffen Piëlstrom, Leonard Konle and Keli Du, and the administrative staff Barbara. I specially acknowledge Steffen Piëlstrom for his advices on how to apply Statistic methods to the analysis conducted in this thesis, as well as his suggestion of using z-scores to sort through my POS n-grams. And I thank them all for their companionship and for making me feel like one of them when we encounter at conferences. Danke sehr! Y me siento infinitamente agradecida hacia José Calvo, por toda su ayuda para organizar mi estancia, por permitirme asistir a su curso de introducción a las Humanidades Digitales, por sus comentarios y sugerencias para mejorar mi trabajo, por revisar y comentar mi capítulo de Humanidades Digitales, a pesar de encontrarse él también en la etapa final de su tesis, por ser el mejor compañero de despacho que se puede tener, y por hacer todo lo humanamente posible para facilitar mi estancia en Alemania, convirtiéndose en un auténtico hermano mayor al abrirme las puertas de su casa y regalarme su tiempo junto a su familia, su encantadora mujer, Tabea, y sus preciosos niños, Samuel y Mateus: en mi corazón sois mi familia de Würzburg.

Me gustaría también hacer extenso mi agradecimiento a los integrantes de mi grupo de investigación, el Grupo PASO. Especialmente, quiero mencionar a Begoña López Bueno y Pedro Ruiz Pérez, por la amabilidad y gentileza con la que ambos siempre me tratan; a Isabel Román, por su cordialidad y afecto; a Mercedes Comellas, tutora de mi Trabajo de Fin de Grado, por su cariño y porque, si he escrito esta Tesis, es porque en el fondo sigo siendo la romántica que ella formó; a Francisco Escobar, por sus ánimos; a Cristina Moya, por su ayuda con la asignatura que hemos compartido y por el interés mostrado hacia mi investigación; a Jaime Galbarro, por toda su ayuda y su confianza en mí, que fue vital al comienzo de este camino, por hablarme de Humanidades Digitales Hispánicas y de TEI, y por el apoyo y el entusiasmo mostrado con mis investigaciones digitales; y a M^a Ángeles Garrido, por acogerme en el grupo desde el primer día como una auténtica hermana mayor, por su simpatía, espontaneidad, cariño y por todos los cables que me ha echado en estos años, incluso cuando yo ni siquiera sabía que los necesitaba. También quiero dar las gracias a mis compañeras Sara González, Esther Márquez y Gema Balaguer, por su afecto, ayuda y compañerismo.

Asimismo, me gustaría agradecer la generosidad, formación y ayuda que he recibido de la comunidad de Humanidades Digitales y en particular, de Elisabeth Burr, Sagrario López Poza, Pablo Ruiz, Alejandro Bia, Clara Isabel Martínez Cantón, Gimena

del Rio Riande, Borja Navarro Colorado y José Luis Losada. Muchas gracias, en particular, a las profesoras que han contado conmigo para impartir en sus universidades conferencias o cursos en Humanidades Digitales y Estilometría: Anna Bognolo de la Universidad de Verona, Mercedes Blanco, de la Universidad de Paris-Sorbone, y Nieves Pena, de la universidad de La Coruña. Y quiero, además, dar las gracias a mi grupo de colegas estilometristas del ámbito hispánico, por su aliento y la pasión que compartimos por lo que hacemos: en particular, a Ulrike Henny, Marie-Églantine Lescasse, Álvaro Cuéllar y doblemente a José Manuel Fradejas, con quien aprendí a programar en R, y a Nanette Rißler-Pipka, por organizar el panel de Estilometría dentro del congreso del Romanistentag donde por primera vez nos reunimos.

Igualmente, agradezco la cordialidad y el aprecio que he recibido de los profesores del Departamento de Literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Sevilla, muchos de los cuales fueron mis profesores en la carrera o en el máster y han contribuido significativamente a mi formación. Me gustaría dar las gracias especialmente a aquellos que han compartido clases conmigo, entre ellos la actual directora, Isabel Clúa, a quien también agradezco, junto a nuestro secretario, Carlos Peinado, y nuestra gestora, Encarni Moreno, la amabilidad y ayuda que los tres me han otorgado durante estos cuatro años. Y, por supuesto, gracias a mis compañeros becarios, especialmente a Ana Davis, Emilio Ocampos y Sabina de los Reyes, por vuestros ánimos y ayuda.

Del mismo modo, deseo manifiestar mi gratitud hacia profesores de otros departamentos de la Facultad de Filología, en particular, hacia María Victoria Utrera, tutora de mi Trabajo de Fin de Máster, por sus enseñanzas, su cariño, su generosidad y su confianza en mí; así como hacia mis profesores del máster, Nacho Guijarro, Lola Pons, Carolina Sánchez-Palencia y José Solís; y mi profesor de inglés en la carrera, Manuel Padilla.

Y nunca jamás habría sido capaz de llegar hasta aquí sin los míos. Gracias a mis tíos Conchi y Luis por acogerme en su casa en Málaga y hacer de padres adoptivos cada vez que tengo que hacer escala allí para ir a cursos y congresos, y a mis primos Luis, Marta e Inma por su calidez, conversación y cariño. Gracias a mi amiga Esperanza Márquez por escuchar mis pequeños dramas profesionales y darles la vuelta, ayudándome a mirarlos con perspectiva y a buscar soluciones.

Y, por encima de todo, gracias a mis padres y a mi hermano Enrique, por el apoyo incondicional que me habéis brindado, por acompañarme y visitarme durante las largas estancias, y en algunos congresos, y por ser mi inspiración y mi último aliciente. Gracias a mi físico favorito, Enrique, por resolver mis dudas de matemáticas, y por animarme y transmitirme tu punto de vista científico. Gracias, papá, verdadero humanista digital e informático reconvertido en historiador, por ayudarme a crear Litcon y embarcarte conmigo en la aventura de la creación de un programa especializado para analizar poesía y preparado para textos con ortografías tan peculiares como la de Herrera. Y gracias, mamá, por todo lo que has hecho y sigues haciendo por mí; por acompañarme en algunos de mis viajes, por tus sabios consejos, por regalarme tu tiempo, tu pensamiento riguroso de química, tu sensibilidad y empatía, por animarme y apoyarme siempre en los peores momentos, y por estar siempre ahí. Esta Tesis es tan mía como vuestra.

1. Introduction

This doctoral thesis bridges the gap between two research worlds; traditional approaches such as History of Literature and Philology applied to Golden Age Spanish Poetry –and specifically to Fernando de Herrera– and the field known today as Digital Humanities.

On the one hand, the growing field of Digital Humanities has led to new approaches to Literature Studies. These imply new methodologies, perspectives, and tools for the study of Literature, which can help Literature scholars in their research, as well as shed new light on when traditional methodologies such as close reading or Philology are not able to do so, and even change our perception of Literary works and Literary History. Moreover, some of the main Digital Humanities disciplines, such as Digital Literary Stylistics, Corpus Stylistics and especially Stylometry –with a long history of authorship attribution and the quantitative study of style–, although widely applied to texts in English and other languages, have barely been used by Spanish Literature scholars to date.

On the other hand, the poetic works of Fernando de Herrera (1534-1597) –one of the greatest poets of Spanish Golden Age Literature– present one of the most fascinating problems of textual transmission and authorship in Spanish Poetry. This focuses on the posthumous edition of Herrera’s poetry, *Versos de Fernando de Herrera* (Seville, 1619), published by the Sevillian painter Francisco Pacheco (1564-1644). Textual and stylistic differences between this posthumous edition and the one published by Herrera himself, *Algunas obras de Fernando de Herrera* (Seville, 1582) have led scholars and Herrera experts into a long, heated, and inconclusive debate on the authenticity and authorship of *Versos* poems, in particular of the variants presented by previously known poems, as well as ones presumably by Herrera, included in the posthumous edition. In this sense, some scholars suspect a possible hand from another writer on the text, presumably from Pacheco, whereas another group of scholars defends Herrera’s authorship and the probability of an evolution of his style towards Baroque and the poetry of Góngora. Although some good points have been made, experts recognise the difficulty of reaching definite conclusions without using an approach that allows researchers to work with the entire corpora.

Therefore, this doctoral thesis mainly aims to detect the authorship of the variants and new poems included in *Versos* through computational and stylometric approaches. In order to do so, we employ an interdisciplinary approach, in which traditional methodologies such as the History of Literature and Philology are combined with Digital Humanities ones, mainly Corpus and Computational Stylistics, and Stylometry. Computational and Stylometric methodologies play a crucial role in obtaining more objective results, whereas the traditional disciplines, firstly, give us the necessary context on Herrera's poetic works and, secondly, help us in the interpretation of obtained results.

Apart from dealing with the main research question, this doctoral thesis also presents the following contributions:

Firstly, this thesis contributes to the question of stylistic poetic evolution in Herrera's work, from his earlier poems, to the ones included in *Versos*, introduced by Battaglia and further studied by Macrí. Thanks to the application of digital tools to both the posthumous published texts and the rest of Herrera's poetic works, new stylistic data and results are presented, in addition to precise lexical and morphosyntactic information.

Secondly, this thesis includes a digitalisation of Herrera's poetic texts in a suitable format for text processing and analysis, with both the original and modernised orthography. This digitalisation could be added to digital libraries in the future, allowing researchers to use it for studies requiring some degree of processing of Herrera's poetic texts.

Thirdly, a methodological application of computational and stylometric tools to the authorship question of Herrera's poetic texts is presented, which could be applied to literary works by other writers with similar problems.

Fourthly, this thesis may serve as a model of implementation of a Digital Humanities project –within the current international state-of-the-art of this discipline– applied to Spanish Literature from its first stages –preparation of the dataset through digitalisation, revision and correction of the texts–, through intermediate steps of selection and development of the necessary tools and resources for the analysis – creation of a complete Java software for corpus studies, development of scripts in R for concrete procedures, and use of already existing Stylometry software–, up to the obtaining, interpretation and evaluation of results.

Fifthly, this thesis gives contextualisation of other Golden Age Spanish poets and their works, and offers results on the strength of their stylometric signals, the evaluation of the best authorship attribution parameters for Golden Age Spanish Poetry, and even on the poetic evolution from Renaissance to Baroque through Stylometry and Network Analysis.

Furthermore, in order to tackle the research question, this thesis contains the following chapter distribution:

After this introduction, there is a chapter with the current state-of-the-art of Digital Humanities (chapter 2). This includes the History of the field, featuring an overview of its international landscape, as well as the emerging and current stage of Digital Humanities in the Spanish world. The end of the chapter focuses on Stylometry, with an explanation of key concepts, its history, and the state-of-the-art of its application to Spanish Literature.

Next, a chapter with the state-of-the-art of Fernando de Herrera's poetic works is presented (chapter 3). This contains an overall perspective on the transmission of these works, with a comprehensive list of both manuscript and printed sources, and an extensive overview on the controversy known as the "drama textual" and surrounding the posthumous edition *Versos*.

The next chapter explains how the digitalisation of Herrera's and Pacheco's – as main suspect – poetic texts was undertaken (chapter 4). It begins with a general perspective on the digitalisation of Spanish texts, followed by a presentation of the process through which the most respected edition of Herrera's poetry was digitalised using OCR software. It is followed by an explanation of the revision process, correction of OCR mistakes and the creation of digital collections of Herrera's poems, with both original and modernised orthography. Lastly, it offers a list of Pacheco's poems known to date, and specifies which sources have been used to collect them, as well as the procedure used –OCR software with subsequent revision or transcription of poems when the OCR results were full of noise–, with information on the different resulting corpora by Herrera and Pacheco, as well as the word length of every collection.

After that, the new Java software developed for corpus applications to Herrera's poetry is introduced (chapter 5). After an overview of Textual Analysis via existing software, Litcon and its functionalities are presented in detail, which go from common ones in corpus tools –such as a concordancer and generator of wordlists and keywords–

to more sophisticated ones –contrasting words of different text collections, automatic Part-of-Speech (POS) tagging, extraction of POS tagging information and even random reduction of texts–.

The following two chapters contain the studies and analysis of the transmission problem and the authorship question of *Versos* undertaken in this thesis. The first one (chapter 6) shows computational analysis conducted through Corpus methodologies. It starts with a concise overall perspective on Corpus Stylistics and corpus approaches to literary texts, followed by the analysis of Herrera's and Pacheco's poetry. These are divided into two sections: studies with untagged corpora –on lexical richness, contrastive lexical analysis, keywords and orthographical variants– and the ones with POS tagged corpora –quantitative data of morphological classes and analysis of POS bigrams and trigrams–. A tentative conclusion closes the chapter.

The second one (chapter 7) introduces the Stylometry analysis to the authorship question of *Versos*. A double evaluation is performed; the first focuses on the minimum text size to achieve acceptable results, and the second on the most successful parameters for Golden Age Spanish Poetry. Then, a wide variety of Stylometry techniques and classifiers are applied, from cluster analysis and consensus tree, through Principal Component Analysis, Rolling Classify and Oppose with Zeta, up to authorship verification within the General Imposters framework. The chapter ends with a study of the stylistic evolution of Golden Age Spanish Poetry and Herrera's role in it, using Stylometry and Network Analysis.

Lastly, final conclusions are presented (chapter 8), as well as a bibliography (chapter 9). The thesis ends with an appendix and various annexes, containing materials which, due to their length, were not included in the respective chapters, instead appearing at the end of this section (Annex I to Annex X).

2. Humanidades Digitales y nuevas tecnologías para el estudio de la literatura española

2.1. El panorama internacional de las Humanidades Digitales

2.1.1. Breve repaso histórico¹

En su capítulo sobre la Historia de las Humanidades Digitales en el prestigioso *A Companion to Digital Humanities*, Susan Hockey (2004)² traza cuatro etapas en el devenir de la disciplina: los comienzos, que abarcarían desde 1949 a los comienzos de los años 70; la consolidación, que se extendería desde los años 70 hasta mediados de los 80; los nuevos avances de mediados de los 80 y principios de los 90; y, por último, la que llama ‘la era de Internet’, desde comienzos de los 90 hasta la actualidad³. En efecto, si bien en el siglo XIX pueden localizarse algunas investigaciones incipientes en Humanidades Digitales⁴, la bibliografía señala como proyecto fundacional de la disciplina el *Index Thomisticus* que comenzó el padre Roberto Busa (1913-2011) en 1949⁵, proyecto del que comentan los expertos, que “even to this day is a monumental

¹ Este subcapítulo no aspira a realizar un repaso histórico exhaustivo, sino a recalcar algunos de los acontecimientos más importantes, pues el espacio de esta Tesis no permite extenderse más y, además, se encuentran publicados trabajos excelentes a los que el lector interesado puede acudir para más información, el de referencia de Susan Hockey (2004) y en español el de Rojas Castro (2013b). Además, dentro del vasto campo de las Humanidades Digitales se resaltarán especialmente los acontecimientos y metodologías relacionados con el estudio de los textos y más cercanos al enfoque temático de esta Tesis. Precisamente, algunos investigadores como Jockers han señalado que el análisis computacional de textos (*computational text analysis*) es clave para la creación de las Humanidades Digitales y constituye una de sus ramas más importantes (Jockers, 2013, p. 15).

² Todas las citas en esta Tesis doctoral se realizan siguiendo el manual de estilo de la American Psychological Association 6th edition, formateado a través del gestor bibliográfico Zotero: <https://www.zotero.org/> [Consulta: 25/09/2019].

³ Existe también un proyecto digital, *Hidden histories* (Nyhan, Flinn, & Welsh, 2015) cuyo objetivo es trazar una historia más completa del campo y que combina diferentes materiales audiovisuales con este fin, siendo uno de los más importantes las entrevistas con los investigadores que protagonizaron los cambios: <https://hiddenhistories.github.io/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴ Entre estas destacan, por ejemplo, las primeras aplicaciones de Estilometría, las cuales se tratan en el capítulo 2.3.2 de esta Tesis, además de la creación de concordancias y la compilación de diccionarios por parte de lexicógrafos (Rojas Castro, 2013b, p. 80).

⁵ Sin embargo, la primera tentativa de utilizar los avances tecnológicos en las Artes y Humanidades dataría de principios del siglo XIX, cuando Ada Lovelace (1815-1852), hija del poeta Lord Byron (1788-1824) y de la matemática Anabella Milbanke (1792-1860), planteó su interés para materias diferentes de las ciencias exactas y experimentales, poniendo como ejemplo el estudio de la música (Vanhoutte, 2014, pp. 120-121). Para un estudio en español, véase el apartado “4. Las Humanidades Digitales entendidas

task” (Hockey, 2004, p. 4). Con el objetivo de analizar las obras de santo Tomás de Aquino y con la intuición de que los ordenadores y las nuevas tecnologías podrían ser de gran ayuda para este fin, el jesuita italiano viajó a Estados Unidos para ponerse en contacto con el entonces director de IBM, Thomas J. Watson, y con su apoyo realizó un *index verborum* o unas concordancias de palabras en las obras de santo Tomás y de autores relacionados, en total once millones de términos en latín medieval. Se trata de un trabajo pionero que aunaba Filología e Informática, y en el que se utilizaron tarjetas perforadas y ordenadores que ocupaban salas enteras⁶. Su trabajo titánico fue reconocido muy posteriormente por la comunidad científica, representada en la ‘Alliance of Digital Humanities Organisations’ (ADHO), con la creación del premio Roberto Busa en 1998, el cual se otorga a trayectorias sobresalientes dentro del campo de las Humanidades Digitales y cuyo primer premiado fue el propio jesuita italiano, por haber logrado en su proyecto pionero aunar el rigor filológico con el aprovechamiento de las posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías para el estudio textual y humanístico⁷.

En la década de 1960 se produjeron importantes hitos para el asentamiento de la disciplina, entre los que destacan, por un lado, el éxito de investigación estilométrica que supuso el análisis de los *Federalist Papers* por Mosteller y Wallace en 1963⁸; y, por otro, la aparición de la revista *Computers and the Humanities*⁹, fundada en 1966 por Joseph Raben. El título de esta publicación implica ya un cierto acercamiento entre las dos áreas o, como las han llamado también los estudiosos, las “dos culturas” (Hockey, 2004, p. 3), que aparecen unidas por la conjunción copulativa.

desde la ciencia poética de Ada Lovelace” de Gimena del Rio (2016, pp. 103-105).

⁶ El padre Busa es también considerado el fundador de la Lingüística de corpus o de los enfoques de corpus para el estudio lingüístico y, por extensión, literario (McEnery & Wilson, 2001, p. 20).

⁷ El *Index Thomisticus* empezó a publicarse en 1974, llegando a aparecer un total de 56 volúmenes impresos y una versión en CD-ROM en 1992 (Busa, 1992; Hockey, 2004, p. 4; Rojas Castro, 2013b, p. 75). Si bien el padre Busa fue capaz de visionar las posibilidades que podían ofrecer las nuevas tecnologías para el estudio humanístico, esto no le hizo renunciar a realizar partes del proceso de forma manual o semiautomática cuando los resultados obtenidos de forma computacional no eran suficientemente satisfactorios, cuyo ejemplo más destacado es la creación y revisión de los lemas, proceso que si bien hoy en día se puede automatizar, resulta más problemático que otros al interferir el juicio humano, como señala acertadamente Rojas Castro (2013b, p. 75). Por otra parte, el propio Roberto Busa cuenta su experiencia en un artículo publicado en la revista *Computers and the Humanities* (Busa, 1980).

⁸ Este punto se trata con mayor extensión en el capítulo 2.3.3 de esta Tesis, donde se realiza un repaso histórico por los orígenes y principales hitos de la Estilometría.

⁹ En 2005 el nombre de la revista cambió por el de *Language Resources and Evaluation*. Su enfoque es también más específico, pues se centra en tecnologías de recursos lingüísticos.

Por su parte, la década de los 70 supuso un importante paso en la institucionalización de las nuevas metodologías, con la creación de la ‘Association for Literary and Linguistic Computing’ (ALLC), que daría lugar posteriormente a la asociación europea de Humanidades Digitales, la ‘European Association for Digital Humanities’ (EADH). En la misma década se crea el proyecto Gutenberg y en 1978 nace la ‘Association for Computers in the Humanities’. En 1986 la ALLC crea, además, la revista *Literary and Linguistic Computing* (LLC)¹⁰, como cauce de difusión de la investigación que se estaba llevando a cabo en lo que hoy conocemos como Humanidades Digitales.

La década de los 80 supone también importantes avances con la aparición del ordenador personal (‘Personal Computer’, PC), el lanzamiento de Microsoft Word, la creación del estándar Unicode¹¹, el comienzo de las ediciones digitales apoyado por la creación de la Text Encoding Initiative (TEI) y la creación de la lista de correo ‘Humanist’ por Willard McCarty (profesor emérito del Digital Humanities Department en el King’s College de Londres)¹². Especial relevancia tiene la creación de TEI, que para Hockey “represents the most significant intellectual advances that have been made in our area, and has influenced the markup community as a whole” (Hockey, 2004, p. 16). Su importancia radica en la creación de un estándar universal para intercambiar documentos e información frente a los diferentes formatos utilizados con anterioridad que impedían el traspaso de información y, además, provocaban que los textos fueran inservibles al final del proyecto al volverse obsoletos¹³.

A principios de los 90 comienza, según Hockey, la ‘era de Internet’, marcada por la aparición de la World Wide Web y la democratización de Internet, que traen consigo nuevas posibilidades para la investigación humanística, así como para la búsqueda y difusión de información y actividades académicas, poniendo en contacto a una red mayor de usuarios y comunidades académicas. Internet abre también nuevas

¹⁰ Actualmente, *Digital Scholarship in the Humanities* (DSH), la revista de la ADHO: <https://academic.oup.com/dsh> [Consulta: 25/09/2019].

¹¹ Este estándar respondía a las necesidades para codificar diferentes sistemas de escritura o lenguas extintas, que finalmente pudo solucionarse con la aparición de Unicode UTF-8.

¹² A finales de esta década se crea también el ‘Women Writers Project’ en la Universidad de Brown, proyecto que aúna la edición digital con el análisis y la difusión de obras de escritoras de la Edad Moderna: <http://www.wwp.northeastern.edu/> [Consulta: 25/09/2019].

¹³ Más información sobre la creación de TEI, sus objetivos, las TEI ‘guidelines’ o directrices para etiquetar los textos o noticias de interés para la comunidad pueden encontrarse en la web del proyecto: <http://www.tei-c.org/> [Consulta: 25/09/2019].

posibilidades en la realización de proyectos, permitiendo que usuarios e investigadores puedan trabajar desde diferentes partes del mundo sobre el mismo documento y compartir en tiempo real los avances y modificaciones. Por otro lado, la red permite la aparición de diferentes soportes junto con el textual, pudiendo enriquecerse este con material audiovisual. En esta década se produjo un importante impulso para los proyectos de ediciones digitales, entre los que destacan el de los cuentos de Canterbury llevados a cabo por Peter Robinson (1996, 1997), el proyecto ‘Electronic Beowulf’ de Kevin Kiernan (1991), y la digitalización de fondos por parte de bibliotecas y otras instituciones. Además, comienzan a implantarse titulaciones con contenidos de Humanidades Digitales si bien esta terminología no aparece aún en el título¹⁴.

En los 90 tuvo también lugar el primer congreso mundial de Humanidades Digitales, que se celebró en Siegen (Alemania)¹⁵, organizado conjuntamente por la ALLC y la ACH.

Lógicamente, el repaso histórico de Hockey (2004) no comprende la década en la que se publicó su texto. Por lo general, los estudiosos coinciden en que se trata de una fase que llega hasta la actualidad, en la que la disciplina ya está asentada, si bien la cercanía temporal hace más complicado valorar la relevancia o repercusión de lo ocurrido en esta franja temporal, como señala Rojas Castro (2013b, p. 81). A pesar de ello, pueden distinguirse algunos hechos de especial relevancia, entre los que destaca la publicación de la monografía *A Companion to Digital Humanities* (S. Schreibman, Siemens, & Unsworth, 2004), en la que por primera vez se utiliza la denominación *Digital Humanities* en lugar de *Humanities Computing* (se reemplaza *computing* por *digital*), término que terminará consolidándose hasta hoy¹⁶. Es reseñable también la

¹⁴ Algunos ejemplos de universidades que lanzaron estas titulaciones son el King’s College de Londres, que ofrece un grado en ‘Digital Culture’ (<https://www.kcl.ac.uk/ddh/undergraduate/undergraduate.aspx> [consulta: 25/09/2019]) y cinco másters diferentes en Humanidades Digitales más la posibilidad de hacer el doctorado en Humanidades Digitales (<https://www.kcl.ac.uk/ddh/postgraduate/postgraduate.aspx> [consulta: 25/09/2019]), el University College of London, que ofrece otro máster en Humanidades Digitales (<http://www.ucl.ac.uk/dh/courses/mamsc>, [consulta: 25/09/2019]), y el Trinity College de Dublín, que ofrece un máster en ‘Digital Humanities and Culture’ y la posibilidad de hacer el doctorado en Humanidades Digitales (<https://dh.tcd.ie/dh/teaching/> [consulta: 25/09/2019]).

¹⁵ Puede encontrarse información sobre este primer congreso en el siguiente enlace: http://lists.village.virginia.edu/lists_archive/Humanist/v03/1120.html [Consulta: 25/09/2019].

¹⁶ Así por ejemplo, la revista *Literary and Linguistic Computing* pasó a llamarse en 2015 *Digital Scholarship in the Humanities (DSH)*, el ‘Centre for Humanities Computing’ del King’s College se convirtió en el ‘Department of Digital Humanities’ en 2011, y en 2007 se creó la revista *Digital Humanities Quarterly* (<http://digitalhumanities.org/dhq/> [Consulta: 25/09/2019]). Sin embargo, la sustitución del término se realizó de forma paulatina, de modo que durante cierto tiempo se produjo una

aparición de manifiestos por las Humanidades Digitales en los que se intenta definir las características fundamentales de la disciplina y se realizan reflexiones sobre sus objetivos e historia. En este sentido, destacan los dos manifiestos en inglés publicados por investigadores de la UCLA, *A Digital Humanities Manifesto* y *The Digital Humanities Manifesto 2.0*, y el *Manifeste des Digital Humanities* publicado en francés como resultado del THATCamp París (véase la imagen 1)¹⁷.

coexistencia de las dos nomenclaturas hasta que *Digital Humanities* se impuso. Sobre la fluctuación entre ambos términos, la elección de *Digital Humanities* para el *Companion* y su asentamiento, véase el trabajo de Rojas Castro (2013b, pp. 81-82). Para este investigador, la nueva expresión de *Digital Humanities* sugiere un abanico más amplio de perspectivas, análisis y objetos de estudio: “A la visión instrumental de la tecnología digital propia de las *Humanities Computing*, las Humanidades Digitales añaden lo digital como objeto de estudio [...] y parecen caracterizarse por un interés por aspectos que en el pasado fueron marginales como las implicaciones teóricas del medio digital, la importancia del diseño gráfico o la necesidad de construir representaciones multimedia que superen el modelo de proyecto centrado en el texto” (Rojas Castro, 2013b, p. 82). Por otro lado, para Paul Spence, la nueva nomenclatura tiene unas connotaciones menos técnicas y pone el énfasis en las Humanidades sobre la tecnología, además de acercarnos más a otros campos como la cultura digital y las ciencias de la información (Spence, 2014).

¹⁷ El texto de los manifiestos puede consultarse en Internet: *A Digital Humanities Manifesto* (<http://manifesto.humanities.ucla.edu/2008/12/15/digital-humanities-manifesto/> [Consulta: 25/09/2019]), *The Digital Manifesto 2.0* (http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf [Consulta: 25/09/2019]) y *Manifestes des Digital Humanities*: <https://tcp.hypotheses.org/318> [Consulta: 25/09/2019]. En los dos primeros manifiestos se distinguen dos “oleadas” de Humanidades Digitales, de las cuales la primera de ellas es cuantitativa y la segunda, cualitativa e interpretativa. THATCamp (‘The Humanities and Technology Camp’) son eventos informales de Humanidades Digitales que se organizan en diferentes partes del globo.

CONTEXTE

Nous, acteurs ou observateurs des *digital humanities* (humanités numériques), nous sommes réunis à Paris lors du THATCamp des 18 et 19 mai 2010. Au cours de ces deux journées, nous avons discuté, échangé, réfléchi ensemble à ce que sont les *digital humanities* et tenté d'imaginer et d'inventer ce qu'elles pourraient devenir. À l'issue de ces deux jours qui ne sont qu'une étape, nous proposons aux communautés de recherche et à tous ceux qui participent à la création, à l'édition, à la valorisation ou à la conservation des savoirs un manifeste des *digital humanities*.

DÉFINITION

1. Le tournant numérique pris par la société modifie et interroge les conditions de production et de diffusion des savoirs.
2. Pour nous, les *digital humanities* concernent l'ensemble des Sciences humaines et sociales, des Arts et des Lettres. Les *digital humanities* ne font pas table rase du passé. Elles s'appuient, au contraire, sur l'ensemble des paradigmes, savoir-faire et connaissances propres à ces disciplines, tout en mobilisant les outils et les perspectives singulières du champ du numérique.
3. Les *digital humanities* désignent une trans-discipline, porteuse des méthodes, des dispositifs et des perspectives heuristiques liés au numérique dans le domaine des Sciences humaines et sociales.

SITUATION

4. Nous constatons :
 - que se sont multipliées les expérimentations dans le domaine du numérique en Sciences humaines et sociales depuis un demi-siècle. Qu'ont émergé, plus récemment, des centres de *digital humanities*, qui sont tous, à l'heure actuelle, des prototypes ou des lieux d'application spécifique d'une approche des *digital humanities* ;
 - que le numérique induit une présence plus forte des contraintes techniques et donc économiques dans la recherche ;
 - que cette contrainte est une opportunité pour faire évoluer le travail collectif ;
 - qu'il existe un certain nombre de méthodes éprouvées, inégalement connues et partagées ;
 - qu'existent de multiples communautés particulières issues de l'intérêt pour des pratiques, des outils ou des objets transversaux divers (encodage de sources textuelles, systèmes d'information géographique, lexicométrie, numérisation du patrimoine culturel, scientifique et technique, cartographie du web, feuille de données, 3D, archives orales, arts et littératures numériques et hypermédiaiques, etc.), ces communautés étant en train de converger pour former le champ des *digital humanities*.

MANIFESTE DES DIGITAL HUMANITIES

DÉCLARATION

5. Nous, acteurs des *digital humanities*, nous nous constituons en communauté de pratique solidaire, ouverte, accueillante et libre d'accès.
6. Nous sommes une communauté sans frontières. Nous sommes une communauté multilingue et multidisciplinaire.
7. Nous avons pour objectifs le progrès de la connaissance, le renforcement de la qualité de la recherche dans nos disciplines, et l'enrichissement du savoir et du patrimoine collectif, au-delà de la seule sphère académique.
8. Nous appelons à l'intégration de la culture numérique dans la définition de la culture générale du XXI^e siècle.

ORIENTATIONS

9. Nous lançons un appel pour l'accès libre aux données et aux métadonnées. Celles-ci doivent être documentées et interopérables, autant techniquement que conceptuellement.
10. Nous sommes favorables à la diffusion, à la circulation et au libre enrichissement des méthodes, du code, des formats et des résultats de la recherche.
11. Nous appelons à l'intégration de formations aux *digital humanities* au sein des cursus en Sciences humaines et sociales, en Arts et en Lettres. Nous souhaitons également la création de diplômes spécifiques aux *digital humanities* et le développement de formations professionnelles dédiées. Enfin, nous souhaitons que ces compétences soient prises en compte dans les recrutements et les évolutions de carrière.
12. Nous nous engageons dans l'édification d'une compétence collective s'appuyant sur un vocabulaire commun, compétence collective qui procède du travail de l'ensemble des acteurs. Cette compétence collective a vocation à devenir un bien commun. Elle constitue une opportunité scientifique, mais aussi une opportunité d'insertion professionnelle, dans tous les secteurs.

13. Nous souhaitons participer à la définition et à la diffusion de bonnes pratiques, correspondant à des besoins disciplinaires et transdisciplinaires identifiés, qui soient évolutives et issues d'un débat puis d'un consensus au sein des communautés concernées. L'ouverture fondamentale des *digital humanities* assure néanmoins une approche pragmatique des protocoles et des visions, qui maintient le droit à la coexistence de méthodes différentes et concurrentes, au profit de l'enrichissement de la réflexion et des pratiques.
14. Nous appelons à la construction de cyberinfrastructures évolutives répondant à des besoins réels. Ces cyberinfrastructures se construiront de façon itérative, s'appuyant sur le constat de méthodes et d'approches qui font leurs preuves au sein des communautés de recherche.

REJOIGNEZ NOUS

VOUS POUVEZ SIGNER LE MANIFESTE EN LIGNE.

EN SAVOIR PLUS

Web : <http://www.humanistica.eu/>
Courriel : contact@humanistica.eu
Liste de discussion : dh@cru.fr

Humanistica est la future association européenne pour les Digital Humanities



Imagen 1. *Manifeste des Digital Humanities*. Extraído de WikiCommons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manifeste_des_Digital_Humanities_-_FR.png

Por otra parte, con la publicación de “Graphs, Maps, Trees” de Franco Moretti (2005) los enfoques cuantitativos en Humanidades alcanzaron mayor realce¹⁸, el cual se

¹⁸ Para una genealogía de este tipo de enfoques, a menudo también agrupados bajo la terminología de *distant reading* de Moretti, véase el artículo de Ted Underwood (2017).

vio reforzado por la publicación de *Distant reading*, que reunía este trabajo y otros (Moretti, 2013), la aparición de la monografía de Matthew Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* (Jockers, 2013), así como las investigaciones desarrolladas por el Stanford Literary Lab y publicadas en forma de panfletos en su web¹⁹. En 2008 se publica un volumen en la línea de *A Companion to Digital Humanities*, pero centrado en los estudios literarios, *A Companion to Digital Literary Studies*, en el que se incluye un capítulo dedicado a los análisis cuantitativos en los estudios literarios, entre los cuales puede incluirse la Estilometría o Estilística computacional, si bien esta tiene una historia que se remonta a tiempos anteriores²⁰, pero también otras disciplinas relacionadas como la minería de textos (*text mining* y *data mining*)²¹. El énfasis en estos enfoques pretende responder a las necesidades de estudio e investigación en un momento de la historia en el que la proliferación de textos e información hace que su estudio completo sea inabarcable por medios tradicionales, como acertadamente expone Jockers:

[...] what we have today in terms of literary and textual material and computational power represents a moment in revolution in the way we study the literary record [...] large scale text analysis, text mining, ‘macroanalysis’, offers an important and necessary way of contextualizing our study of individual works of literature” (Jockers, 2013, p. 171).

Con este fin, las disciplinas que la conforman se valen de procedimientos extraídos de las ciencias, como los gráficos (*plots*), los árboles (dendogramas) o las

¹⁹ Parte de esta bibliografía ha sido traducida al español, entre la que destaca el volumen publicado recientemente *Literatura en el laboratorio: canon, archivo y crítica literaria en la era digital*, traducido por Antonio Rojas Castro (Moretti, 2018), y que recoge los trabajos publicados por el Stanford Literary Lab en su web: <https://litlab.stanford.edu/> [Consulta: 25/09/2019].

²⁰ Este punto se tratará con mayor extensión en el capítulo 2.3 de esta Tesis.

²¹ Para saber más sobre minería de datos, destacan el volumen de introducción de Witten y sus colegas (Witten, Frank, & Hall, 2011) y el de Han y otros (Han, Kamber, & Pei, 2012). Para minería de textos, consúltese el capítulo sobre esta cuestión en el nuevo *Companion* (Jockers & Underwood, 2016). Entre estos enfoques destacan por su actualidad el modelado de datos o *Topic Modelling* y *word embeddings*, los cuales hasta hace poco requerían conocimientos de programación para ser aplicados, pero ahora existe software que simplifica esta tarea para los que no saben programar, como *Topic Explorer* de DARIAH: <https://dariah-de.github.io/TopicsExplorer/> [Consulta: 25/09/2019].

redes (grafos) y de metodologías para trabajar con grandes cantidades de datos como la Estadística²².

2.1.2. ¿Qué son las Humanidades Digitales?²³

A pesar de que el sintagma *Humanidades Digitales* pudiera sugerir la suma de Humanidades con lo digital, se trata de un concepto problemático, pues a día de hoy no existe una definición precisa que abarque esta disciplina. Como indican los editores de una de las últimas actas publicadas del congreso global, es más difícil definir qué son las Humanidades Digitales que explicar su práctica: “What the theory of the DH is, what defines them is an open question; their practise is much easier to describe” (Eder, Rybicki, & Thaller, 2017, p. 1). Sin embargo, esto no ha disuadido a los investigadores de intentarlo. Willard McCarty ha dedicado varios trabajos a la cuestión, incluyendo una monografía (2005), John Unsworth ha escrito sobre “What Is Humanities Computing and What Is Not” (2014), Patrick Svensson ha realizado varios trabajos (2010) para delimitar este concepto, además de con el objetivo de analizar el cambio de nomenclatura (2009), Matthew Kirschenbaum recurre a su historia, hitos más significativos y posibilidades de futuro (2012), y Jockers reconoce que se trata de un debate abierto causado en parte por su rápida emergencia:

²² Se trata, además, de un enfoque de gran actualidad, al que se dedicó temáticamente el congreso de 2017 de la Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD), titulado “Il telescopio inverso: big data e distant reading nelle discipline umanistiche” (<http://aiucd2017.aiucd.it/> [Consulta: 25/09/19]), y que protagoniza la COST ACTION CA16204-”Distant reading for European Literary History”, dirigida por los profesores Christof Schöch y Maciej Eder y cuyo objetivo es crear una colección de 2500 textos literarios europeos de al menos 10 lenguas diferentes en formato digital y desarrollar métodos computacionales adaptados a las tradiciones literarias europeas: <https://www.cost.eu/actions/CA16204#tabs>Name:overview> [Consulta: 25/09/2019].

²³ El objetivo de este subcapítulo es trazar y resaltar algunas de las claves de la disciplina dentro de la inmensa bibliografía sobre esta, por lo que para más detalles y profundizar más en los contenidos expuestos, se remite a la bibliografía citada y especialmente a los trabajos de Antonio Rojas Castro (2013b), “Las Humanidades Digitales: principios, valores y prácticas”, y de Paul Spence, “Centros y fronteras: el panorama internacional de las Humanidades Digitales” (2014). Además de la bibliografía citada, para la preparación de este subcapítulo me han resultado de gran utilidad las notas tomadas en la conferencia de la profesora Nieves Pena en Verona, “El nuevo paradigma de las Humanidades Digitales en Filología y la Biblioteca Digital Siglo de Oro” en mayo de 2016 y en la conferencia de la profesora Sagrario López Poza “Humanidades Digitales y Filología. Panorama general y perspectivas de futuro” en Sevilla en las jornadas de Humanidades Digitales celebradas en diciembre de 2016.

The specifically computational tradition dates back to the work of Father Roberto Busa, and since that time momentum has been building, exponentially, so that now, somewhat suddenly, the trend line has rocketed upward and the ‘digital humanities’ have burst upon the scene and become a ubiquitous topic of discussion in humanities programs across the globe. Notwithstanding the fact that there is no general agreement as to what exactly the term digital humanities defines, the sudden popularity of this thing called digital humanities has occurred with such rapidity that even we who consider ourselves natives of the tribe have been taken by surprise (Jockers, 2013, p. 11).

Hasta tal punto se trata de un debate no resuelto que existe una web (véase la imagen 2) que incluye más de 800 definiciones de Humanidades Digitales, recopiladas durante el DH Day, que cambian con cada nuevo cargado de la página²⁴.

What Is Digital Humanities?

The Digital Humanities is both a field with a discernable set of academic lineages, practices, and methodologies, and a vague umbrella term used to describe the application of digital technology to traditional humanistic inquiry. Ultimately, what sets DH apart from many other humanities fields is its methodological commitment to building things as a way of knowing.

Matthew K. Gold

NB: Refresh the page to get a new definition. Quotes were pulled from participants from the Day of DH between 2009-2014. As of January 2015, the database contains 817 rows and randomly selects a quote each time the page is loaded. If you want to do something cool with the data, I am providing a download for the CSV I compiled [here](#).

Made by Jason Heppler. Problems? Questions? I'm @jaheppler on Twitter.

Imagen 2. Captura de pantalla de la web “What is Digital Humanities”, que incluye más de 800 definiciones de Humanidades Digitales que se presentan de forma aleatoria al refrescar la página.

A Companion to Digital Humanities, publicado en 2004 (S. Schreibman et al., 2004) ha dado paso a otras monografías con estudios que pretenden definir la disciplina, sus características y su estado en el momento de publicación de los estudios, como *Debates in the Digital Humanities* (Gold, 2012), *Understanding Digital Humanities* (Berry, 2012), el monográfico *Digital Humanities* de la revista *Historical Social Research* (Thaller, 2012), la reciente publicación de *A New Companion to Digital*

²⁴ <https://whatisdigitalhumanities.com/> [Consulta: 25/09/2019].

Humanities (S. Schreibman, Siemens, & Unsworth, 2016), que pretende actualizar el anterior *Companion*, o el volumen alemán *Digital Humanities. Eine Einführung* (Jannidis, Kohle, & Rehbein, 2017). Diferentes trabajos orientados a definir y conformar la disciplina han sido recogidos en el volumen *Defining Digital Humanities. A Reader* (Terras, Nyhan, & Vanhoutte, 2014)²⁵.

En España, Sagrario López Poza habla de “el giro computacional” en los estudios humanísticos (López Poza, 2015), y Antonio Rojas Castro concluye que

[...] las Humanidades Digitales pueden definirse como un conjunto de principios, valores y prácticas en donde convergen múltiples objetos de estudio y saberes cuyas fronteras se encuentran en continua negociación (Rojas Castro, 2013b, p. 79).

A pesar del debate existente en la disciplina y la velocidad a la que se producen los cambios, se pueden distinguir algunos puntos en común o características de las Humanidades Digitales en los diferentes estudios a lo largo del tiempo²⁶. Uno de los más importantes sería la interdisciplinariedad. En efecto, confluyen distintas disciplinas, la Informática con las disciplinas humanísticas. Las Humanidades Digitales se presentan como un espacio de convergencia en el que se rompe el binomio entre ciencias y letras, de modo que se combinan metodologías procedentes de las Humanidades con el empleo de herramientas provenientes de la Informática y la Estadística²⁷. Especialmente en los estudios de Estilística computacional y Estilometría, las Humanidades definen principalmente el objeto de estudio y los intereses de la investigación, mientras que la Informática y la Estadística aportan las metodologías. En este sentido, Hockey hace referencia a las ‘dos culturas’²⁸:

²⁵ Para Paul Spence, esta dificultad para definir la disciplina estaría relacionada con su elasticidad y distingue dos grupos o formas de investigación en Humanidades Digitales: “[...] la primera tendencia pretende, de una manera bastante práctica, reconfigurar la investigación en humanidades a través de entornos y herramientas digitales, mientras que la segunda pretende convertir las humanidades en un debate sobre el estado humano en la era digital” (Spence, 2014, p. 45).

²⁶ Algunas de estas se encuentran recogidas en el capítulo “‘This is Why We Fight’: Defining the Values in the Digital Humanities” de Lisa Spiro, incluido en *Debates in the Digital Humanities* (Spiro, 2012).

²⁷ Rojas Castro recuerda que las Humanidades se consolidan en el XIX al separarse de las ciencias experimentales y de la física (Rojas Castro, 2013b).

²⁸ Esta metáfora aparecía ya en el libro de Snow, *The Two Cultures* (Snow, 1993), y recuerda al título del cuento de Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*.

[...] by its very nature, humanities computing has had to embrace ‘the two cultures’, to bring the rigor and systematic unambiguous procedural methodologies characteristic of the sciences to address problems within the humanities that had hitherto been most often treated in a serendipitous fashion (Hockey, 2004, p. 3).

Jockers enfatiza su importancia, especialmente, en el sentido de las consecuencias de esta unión: “Now slowly and surely, the same elements that have such an impact on the sciences are revolutionizing the way that research in the humanities gets done” (Jockers, 2013, p. 3). Y en el mundo hispanohablante, Isabel Galina define las Humanidades Digitales como “campo interdisciplinario que busca entender el impacto y la relación de las tecnologías de cómputo en el quehacer de los investigadores en las Humanidades” (Galina Russell, 2011, p. 3). Se resalta cómo la tecnología puede contribuir al avance de la investigación en Humanidades.

Al tratarse de un ámbito interdisciplinar, se necesita la colaboración de profesionales de diferentes ámbitos, dando lugar a colaboraciones interdisciplinarias. El trabajo colaborativo puede considerarse, pues, otro de los puntos o prácticas fundamentales de las Humanidades Digitales, al cual se asocian otros principios como internacionalización, y diversidad e inclusión. Para Spiro, los humanistas digitales defienden la colaboración como un valor fundamental, tanto para la investigación como para la consecución de sus objetivos últimos: “[...] the digital humanities community promotes an ethos that embraces collaboration as essential to its work and mission” (Spiro, 2012, p. 25). La propia ADHO, incluye la colaboración entre uno de sus fines últimos: “[...] (ADHO) promotes and supports digital research and teaching across all arts and humanities disciplines, acting as a community-based advisory force, and supporting excellence in research, publication, collaboration and training”²⁹. Como puede observarse, hay un énfasis en la palabra “comunidad”³⁰, de forma que se crean

²⁹ Web de la ADHO. Home. “Our Mission”: <http://adho.org/> [Consulta: 25/09/2019].

³⁰ Para Paul Spence, el uso extendido de esta palabra está influido por los conceptos de comunidades científicas o comunidades digitales de investigación ligados a la teoría de ‘la red’, al tiempo que refleja “un paradigma que depende mucho de voluntarismo, de una actitud de compartir (códigos de datos, publicaciones, a menudo con un compromiso fuerte con el Acceso Abierto), que a veces incluso tiene matices casi subversivos, de querer alterar o incluso derrocar algunas estructuras científicas actuales, o al menos de crear nuevas estructuras más apropiadas para una era humana dominada por los medios digitales” (Spence, 2014, p. 40).

una serie de comunidades de prácticas que según Paul Spence (2014) pueden ser más informales³¹ o tener una estructura más formalizada en asociaciones o instituciones.

Asimismo, el trabajo en colaboración implica que se trabaja conjuntamente en equipo, lo cual posibilita aprender de los compañeros y crear un diálogo conjunto en el que se produzcan intercambios de ideas. Como consecuencia, las Humanidades Digitales abogan por la diversidad³², siguiendo el principio de que la convivencia de diferentes perspectivas y puntos de vista contribuye a la riqueza de los debates, al impacto de los proyectos y a que la comunidad científica sea más viva y dinámica. En esta línea, se han producido esfuerzos en los últimos años para combatir el sesgo anglosajón de los congresos, especialmente del mundial, y para la inclusión de otras lenguas de gran relevancia. Si bien el inglés sigue utilizándose en todas las reuniones científicas internacionales de Humanidades Digitales como *lingua franca*, el congreso global de 2017 en Montréal (Canadá) fue por primera vez bilingüe, realizándose conjuntamente en inglés y francés y el congreso de 2018 celebrado en México, titulado “Puentes / Bridges”, fue trilingüe, esta vez en inglés, español y portugués³³. El congreso de 2019 aceptó propuestas en alemán, francés, español e italiano, además del inglés, que fue la lengua principal del congreso. En relación con la apuesta por la diversidad, algunos investigadores resaltan la importancia del compañerismo y de la inclusión³⁴, todo enfocado a un objetivo final de difusión del conocimiento de forma pública y abierta.

Todo esto está intrínsecamente relacionado con la internacionalización. En un campo en el que la investigación avanza a un ritmo de vértigo, resulta fundamental mantenerse al día de todos los avances que se están produciendo, así como conseguir

³¹ Por comunidades informales, Spence entiende proyectos e iniciativas como la lista Digital Classicist (<https://www.digitalclassicist.org/> [consulta: 25/09/2019]), Digital Medievalist (<https://digitalmedievalist.wordpress.com/> [consulta: 25/09/2019]), NINES (<http://www.nines.org/> [consulta: 25/09/2019]), CHARTA (<http://www.corpuscharta.es/> [consulta: 25/09/2019]), EpiDoc (<https://sourceforge.net/p/epidoc/wiki/Home/> [consulta: 25/09/2019]) o TEI.

³² Los participantes en los congresos y actividades de la ADHO deben comprometerse a respetar su código de conducta, que resalta entre otros el respeto a la diversidad cultural y lingüística. Puede consultarse en la web del último congreso: <https://dh2019.adho.org/guidelines/code-of-conduct/> [Consulta: 25/09/2019].

³³ En el congreso de 2018 en México las ponencias plenarias fueron en español, y se utilizaron sistemas de traducción simultánea para eliminar las barreras lingüísticas y asegurar que el público no hispanohablante pudiera seguir las charlas.

³⁴ La asociación europea (EADH) tiene publicado en su página web un comunicado defendiendo la diversidad e inclusión: <http://eadh.org/about/diversity-and-inclusivity> [Consulta: 25/09/2019].

que las investigaciones impacten sobre lo que se está realizando en otras partes del mundo.

Otro de los pilares fundamentales sería la utilización, creación y difusión de códigos y métodos e investigación en abierto. Existe cierto compromiso con el intercambio abierto de ideas, la creación de contenido y software abierto y, en general, con la transparencia. Para Spiro, “The digital humanities community embraces openness because of both self-interest and ethical aspirations” (Spiro, 2012, p. 24). Efectivamente, para poder investigar en Humanidades Digitales a menudo resulta necesario poder acceder a datos y herramientas. Por ejemplo, el hecho de disponer o no de un corpus de textos de partida a la hora de realizar un estudio estilométrico puede resultar decisivo para que este pueda realizarse o deba ser pospuesto hasta la localización y digitalización de los mismos. De este modo, los contenidos en abierto facilitan a los investigadores encontrar materiales y herramientas de gran utilidad para su investigación, favoreciendo el avance del conocimiento y que la investigación se desarrolle de forma cohesionada y multisoporte³⁵. Además, la difusión en abierto permite a los investigadores llegar a un público mayor y más allá de los lectores de las revistas científicas. En este sentido, es una práctica común de los humanistas digitales la utilización de blogs³⁶ y de redes sociales (especialmente, Twitter)³⁷ para tratar de temas de interés para la comunidad y difundir los resultados de su investigación³⁸. Por último, desde un punto de vista de principios éticos, el libre acceso y la difusión en abierto son cruciales para la democratización del conocimiento.

³⁵ Esto implica que las herramientas y datos se desarrollan de forma que se permite la compatibilidad y el intercambio de información. En lugar de crear software y colecciones de datos comerciales de forma independiente unos de otros, lo cual suele tener como consecuencia que se crean una suerte de “islas” de conocimiento con escasa difusión y de acceso restringido, la creación de contenidos en abierto facilita su utilización y difusión entre la comunidad científica y la creación de recursos compatibles, que aprovechen o usen como base las posibilidades de otros para seguir avanzando en la investigación.

³⁶ Dos buenos ejemplos de entradas de blog donde se presentan análisis o estudios de forma pública son “You must allow me to tell you how ardently I admire and love Natural Language Processing” de Julia Sitges (<https://juliasilge.com/blog/you-must-allow-me/> [Consulta: 25/09/2019]) y “Little Women and text analysis in R” de M. Salmon (https://rstudio-pubs-static.s3.amazonaws.com/199412_c3c388fe0ffe4a53a2ac5812b274dfdb.html [Consulta: 25/09/2019]).

³⁷ Véanse, por ejemplo, los tweets de investigadores como José Manuel Fradejas (UVA).

³⁸ Los propios humanistas digitales publican, en ocasiones, artículos de divulgación, como el reciente de Ted Underwood (University of Illinois): <https://www.publicbooks.org/why-an-age-of-machine-learning-needs-the-humanities/> [Consulta: 25/09/2019].

Para fomentar la creación y la difusión de contenidos y herramientas en abierto, ha sido fundamental la aparición de las licencias *Creative Commons*³⁹.

Un buen ejemplo de herramientas desarrolladas en abierto por la comunidad de Humanidades Digitales es el gestor de citas Zotero, desarrollado por la ‘Corporation of Digital Scholarship’ y el ‘Roy Rosenzweig Center for History and New Media’ de la Universidad George Mason, y financiado por fundaciones estadounidenses⁴⁰. En cuanto a revistas en abierto, una de las revistas más importantes del panorama internacional de las Humanidades Digitales, *Digital Humanities Quarterly* fue creada en 2007 como revista electrónica completamente en abierto⁴¹. Es también reseñable el caso de *The Programming Historian*⁴², portal web que publica lecciones o tutoriales de humanistas digitales para aprender a utilizar recursos y herramientas informáticas especialmente interesantes para la investigación en esta disciplina. Dichas lecciones son revisadas por pares para asegurar la calidad de las mismas y se publican en abierto, constituyendo un recurso de gran interés tanto para el aprendizaje como para la docencia de las Humanidades Digitales⁴³.

Por su carácter interdisciplinar, en las Humanidades Digitales conviven diferentes códigos. Dentro de enfoques como la Filología Digital o la Estilometría, conviven por un lado, los textos, bien en forma de corpus o bien en forma de material textual que se sube a bibliotecas digitales, y, por otro, los lenguajes informáticos en acceso abierto, de forma que se utilizan habitualmente para las webs HTML, para las ediciones digitales, TEI, y lenguajes de programación como R y Python.

Otra característica reseñable es el trabajo con grandes cantidades de datos, al que a veces se refieren como la aplicación de Big Data a las humanidades. Las bases de

³⁹ <https://creativecommons.org/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁰ Toda la información sobre este gestor bibliográfico puede consultarse en su web: <https://www.zotero.org/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴¹ Los editores de la revista justifican su decisión de crearla en abierto para favorecer que investigadores de diferentes disciplinas puedan acceder y participar de la investigación que se publica en esta: “Being open-access, it can offer a freely accessible view of the field to those who are curious about it, and can also provide a publication venue that is visible to readers (and potential authors) from these other domains. Our hope is that DHQ can function as a meeting ground, a space of mutual encounter where we ask and explain, rather than assuming, why our work is interesting and how it is relevant” (Flanders, Piez, & Terras, 2007).

⁴² Web de *The Programming Historian*: <https://programminghistorian.org/en/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴³ Si bien la versión inicial de *The Programming Historian* incluía solo tutoriales y lecciones en inglés, actualmente cuenta también con una versión en español con un total de 40 lecciones, la mayoría traducciones de los tutoriales originales en inglés: <https://programminghistorian.org/es/> [Consulta: 25/09/2019].

datos o bibliotecas virtuales pueden verse como bancos de datos o grandes almacenes de información. Por otra parte, esta idea está relacionada con los enfoques cuantitativos y metodologías como la lectura distante o el macroanálisis, que reflejan las posibilidades que los avances tecnológicos y digitales ofrecen para trabajar con grandes cantidades de textos y de información. Sin embargo, resulta necesario puntualizar que este concepto de Big Data es diferente al que se utiliza en el mundo de la Informática y de las empresas, pues en estos ámbitos se refiere a billones o trillones de datos, mientras que en las Humanidades se pueden llegar a trabajar con cientos o miles de obras.

Uno de los puntos de mayor importancia sería la implementación de proyectos en el mundo real. La investigación en Humanidades Digitales necesariamente conecta con los avances tecnológicos del mundo de hoy. Como consecuencia, los avances tecnológicos en áreas como Aprendizaje Automático o *Machine Learning* tienen una repercusión en la investigación⁴⁴. Asimismo, se pretende que la investigación tenga impacto en el mundo real, más allá de ámbitos académicos restringidos, y que conecte con las necesidades reales a través de la difusión de la información.

Por otro lado, la profesora Isabel Galina, investigadora de la Red de Humanidades Digitales de México (RedHD), establece en uno de sus trabajos (Galina Russell, 2011) los siguientes objetivos en las Humanidades Digitales:

El primero sería la creación de bases de datos con recursos digitales relevantes para las Humanidades, con atención a la captura, estructuración, documentación, preservación y diseminación de los datos. Es decir, en la creación de recursos se atiende especialmente al cuidado, el almacenamiento y la difusión de la información.

En segundo lugar, la estudiosa señala el desarrollo de metodologías que permitan generar nuevos elementos derivados de estos datos. Se trata de trabajar con enfoques innovadores y metodologías que nos abran posibilidades de análisis que antes no estaban disponibles y que nos permitan extraer nuevos datos.

En tercer y último lugar, Galina establece la “generación de investigación y conocimiento para incrementar nuestra comprensión en las Humanidades” (Galina

⁴⁴ Existe incluso un área de las Humanidades Digitales, el análisis de sentimientos –en inglés, *Sentiment Analysis*–, que procede de la preocupación de los empresarios por conocer el grado de satisfacción de sus clientes, y fue a continuación aplicada a las humanidades para valorar las emociones en textos concretos. Más recientemente, los avances en *Deep Learning* están siendo utilizados para mejorar tareas de Procesamiento de Lenguaje Natural, muestra de la cual es la celebración de una escuela de verano en Colonia sobre *Deep Learning* aplicado al análisis lingüístico: <http://ml-school.uni-koeln.de/#conference> [Consulta: 25/09/2019].

Russell, 2011, p. 3). Efectivamente, nuestro objeto de estudio sigue siendo el mismo, para los filólogos los textos (orales y escritos), pero nos ayudamos en nuestra investigación de las posibilidades que pone a nuestra disposición la tecnología para llegar más allá y aumentar nuestra visión y conocimiento de las Humanidades.

Uno de los debates más sonados de la disciplina, que está también relacionado con la definición de esta, es si los humanistas digitales deben o no aprender a programar⁴⁵. En este sentido, ha generado gran polémica el texto de Stephen Ramsay, “Who’s In and Who’s Out”⁴⁶ (Ramsay, 2014), en el que el profesor de la Universidad de Nebraska-Lincoln defiende que los humanistas digitales deben crear o producir nuevos contenidos y, para ello, necesitan tener conocimientos de programación. Otros investigadores han realizado estudios sobre su importancia para llevar a cabo la investigación en esta disciplina y concluyen que no es necesario aprender a programar siempre que se trabaje en colaboración con un programador: “Yo do not ‘have’ to code, as long as you can work -effectively- with someone who does” (O’Sullivan, Jakacki, & Galvin, 2015, p. 147).

A nivel institucional, la comunidad de Humanidades Digitales se organiza a través de la ‘Alliance of Digital Humanities Organizations’ (ADHO), que comprende la asociación europea de Humanidades Digitales (EADH, ‘European Association of Digital Humanities’, véase la imagen 3)⁴⁷, la ‘Association for Computers and the Humanities’ (ACH)⁴⁸, la ‘Canadian Society for Digital Humanities / Société canadienne des humanités numériques’ (CSDH/SCHN), centerNet, la asociación australiana de Humanidades Digitales (aADH, ‘Australasian Association for Digital Humanities’), la asociación japonesa (JADH, ‘Japanese Association for Digital Humanites’), la latinoamericana Red de Humanidades Digitales (RedHD), la asociación francófona Humanística (‘L’association francophone des humanités numériques/digitales’) , la

⁴⁵ Existen, de hecho, varios libros de programación para humanistas, entre los que destacan los de aprender a programar en R de Jockers (2014) y Gries (2009).

⁴⁶ Este texto fue pronunciado por primera vez como conferencia en el congreso de la Modern Language Association de 2011.

⁴⁷ La EADH, anteriormente ALLC, comprende a su vez a la asociación italiana de Humanidades Digitales (AIUCD, ‘Associazione per l’Informatica Umanistica e la Cultura Digitale’), la asociación checa (CZDHI, ‘Czech Digital Humanities Initiative’), la asociación germana (DHd, ‘Digital Humanities im deutschsprachigen Raum’), la asociación nórdica (DHN, ‘Digital humaniora i Norden’) y la rusa (DH Russia): <http://eadh.org/about> [Consulta: 25/09/2019]. La EADH celebró su primer congreso en diciembre de 2018 en Galway, con el título “Data in Digital Humanities”: <https://eadh2018eadh.wordpress.com/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁸ Se trata del equivalente de la EADH para la comunidad norteamericana.

sudafricana (DHASA, ‘Digital Humanities Association of Southern Africa’) y la taiwanesa (TADH, ‘Taiwanese Association for Digital Humanities’)⁴⁹. Además de proporcionar una mayor visibilidad a las Humanidades Digitales,

representan intentos de cubrir varias bases de la actividad científica, tanto formales -la publicación, la organización de congresos, el reconocimiento científico, el apoyo a jóvenes investigadores, apoyo financiero a proyectos y talleres [...] - como informales -foros de discusión (Humanist), foros de consulta (Digital Humanities Questions & Answers), y servicios de tutoría/apoyo laboral (Spence, 2014, p. 41).



Imagen 3. Web de la asociación europea de Humanidades Digitales.

Dentro de la ADHO destacan también los ‘Special Interest Groups’ (SIG) conformados por comunidades que trabajan en determinadas líneas de investigación dentro de las Humanidades Digitales. Actualmente, existen seis: Digital Literary Stylistics (DLS), Audiovisual Data in Digital Humanities (AVinDH), Global Outlook::

⁴⁹ Esta información se expone y actualiza en la web de la ADHO: <http://adho.org/> [Consulta: 25/09/2019].

Digital Humanities, GeoHumanities⁵⁰, Libraries and Digital Humanities y Linked Open Data⁵¹.

Por otra parte, en los últimos años se han creado infraestructuras europeas como DARIAH (‘Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities’)⁵², cuyo fin es apoyar y fortalecer la investigación y proyectos llevados a cabo en Humanidades Digitales, y CLARIN (‘Common Language Resources and Technology Infrastructure’)⁵³, que ofrece recursos y herramientas computacionales para la investigación (véase en la imagen 4 el registro de cursos en Humanidades Digitales soportado por ambas plataformas). Elena González-Blanco señala que pretenden crear infraestructuras al servicio de los investigadores y equipos que permitan el intercambio de ideas y tecnologías a gran escala, además de contar con un importante soporte financiero para los proyectos digitales, cuyo coste económico suele ser bastante superior al de los tradicionales (González-Blanco García, 2013, p. 59).

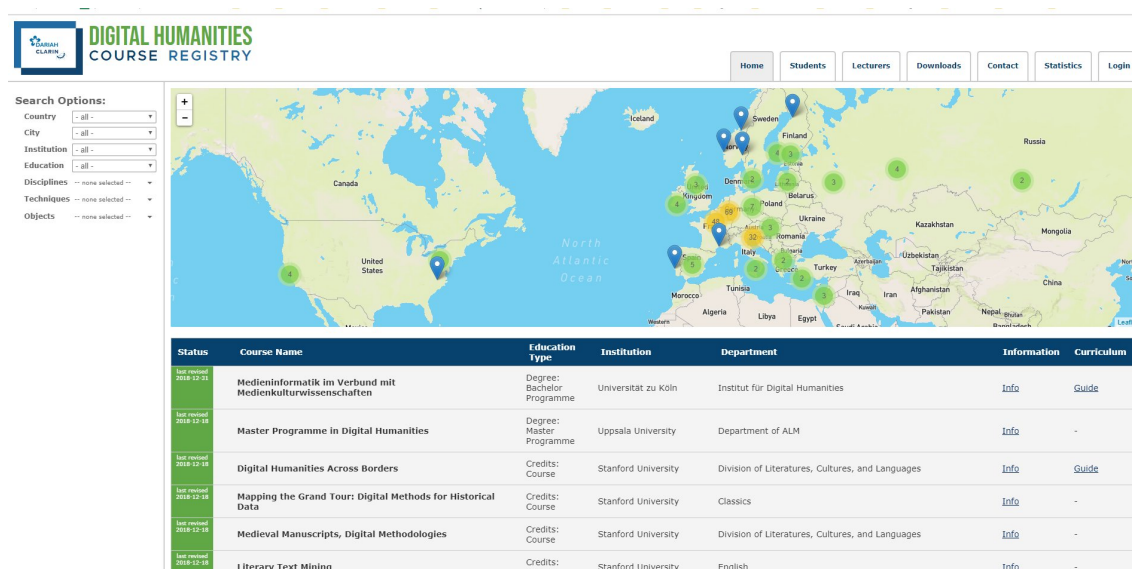


Imagen 4. Registro de cursos en Humanidades Digitales soportado por las infraestructuras europeas DARIAH y CLARIN.

⁵⁰ Aunque esta línea ha estado más vinculada a disciplinas como la Historia o la Geografía, últimamente se están realizando aplicaciones de gran interés para los estudios lingüísticos y literarios. Sirva como ejemplo el proyecto “Digital mapping of fictional places in Spanish Early Modern Byzantine novels” de José Luis Losada: <https://editio.github.io/mapping.literature/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵¹ Véase la web de la ADHO para descripción de cada uno de los grupos y enlaces e información de interés: <http://adho.org/sigs> [Consulta: 25/09/2019].

⁵² Web de DARIAH: <https://www.dariah.eu/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵³ Web de CLARIN: <https://www.clarin.eu/> [Consulta: 25/09/2019].

Otro fenómeno de gran importancia es la aparición de centros y laboratorios especializados en Humanidades Digitales, en los que participan investigadores procedentes de disciplinas diversas. En Estados Unidos han proliferado gracias a la creación de una oficina de Humanidades Digitales en 2008 dentro del ‘National Endowment for the Humanities’. Para Paul Spence, la ventaja de la existencia de centros, departamentos y laboratorios especializados en Humanidades Digitales no es solo avanzar en la institucionalización de la disciplina, sino que además permite aumentar de forma muy considerable la visibilidad y el reconocimiento de la investigación llevada a cabo (Spence, 2014, p. 51). Algunos de los centros, laboratorios y departamentos más relevantes son en Estados Unidos el MetaLab de Harvard⁵⁴, el ‘Digital Innovation Lab’ de la Universidad de Carolina⁵⁵, el ‘Maryland Institute for Technology in the Humanities’⁵⁶, ‘Hyperstudio’ en MIT⁵⁷; en Reino Unido, el ‘Department of Digital Humanities’ en el King’s College de Londres⁵⁸ y el ‘Centre for Digital Humanities’ del UCL⁵⁹; en Irlanda, el Digital Humanities Observatory⁶⁰; en Francia, el OBVIL o ‘Observatoire de la vie littéraire’⁶¹; en Alemania, el Cologne Center for eHumanities⁶², el Göttinger Centre for Digital Humanities⁶³, la cátedra ‘Lehrstuhl für Computerphilologie und Neuere Deutsche Literaturgeschichte’ de Würzburg⁶⁴ y la ‘Lehrstuhl für Digital Humanities’ de Leipzig⁶⁵; en Holanda, el Utrecht Digital Humanities Lab⁶⁶; en Austria, el Austrian Center for Digital Humanities (ACDH)⁶⁷; y en Italia, el Digilab de Roma La Sapienza⁶⁸. En España, destaca el

⁵⁴ Web: <https://metabolabharvard.github.io/> [Consulta: 25/09/2019]. Esta universidad ha lanzado, además, recientemente un curso online a distancia de introducción a las Humanidades Digitales: <https://www.edx.org/es/course/an-introduction-to-digital-methods-for-the-humanities> [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁵ Web: <https://cdh.unc.edu/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁶ Web: <https://mith.umd.edu/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁷ Web: <http://hyperstudio.mit.edu/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁸ Web: <http://www.kcl.ac.uk/ddh/index.aspx> [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁹ Web: <https://www.ucl.ac.uk/dh> [Consulta: 25/09/2019].

⁶⁰ Web: <http://dho.ie/> [Consulta: 25/09/2019].

⁶¹ Web: <http://obvil.sorbonne-universite.site/> [Consulta: 25/09/2019].

⁶² Web: <http://cceh.uni-koeln.de/> [Consulta: 25/09/2019].

⁶³ Web: <https://www.gcdh.de/en/welcome/> [Consulta: 25/09/2019].

⁶⁴ Web: <https://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/lehrstuehle/computerphilologie/startseite/> [Consulta: 25/09/2019].

⁶⁵ Web: <http://www.dh.uni-leipzig.de/wo/> [Consulta: 25/09/2019].

⁶⁶ Web: <https://dig.hum.uu.nl/> [Consulta: 25/09/2019].

⁶⁷ Web: <https://www.oew.ac.at/acdh/about/> [Consulta: 25/09/2019].

⁶⁸ Web: <https://digilab.uniroma1.it/> [Consulta: 25/09/2019].

Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales de la UNED en Madrid (LINHD)⁶⁹. Muchos de estos centros pertenecen a la iniciativa CenterNet⁷⁰.

En cuanto a los programas académicos, universidades de Reino Unido, Canadá, Estados Unidos, Suiza, Alemania, Bélgica o Italia ofrecen grados y/o másteres en Humanidades Digitales. Pueden destacarse los ofrecidos por el ‘Department of Digital Humanities’ del King’s College de Londres, el máster de la Universidad McGill de Canadá⁷¹, el máster ofrecido por CUNY (The City University of New York)⁷², el máster de la Universidad de Lausanne⁷³, el grado y máster de la Universidad de Würzburg⁷⁴, el máster de la Universidad de Leuven⁷⁵ y el máster de la Universidad de Pisa⁷⁶, entre otros. Algunas universidades como el King’s College de Londres ofrecen programas de doctorado en Humanidades Digitales⁷⁷. Son también de gran relevancia para la formación de los humanistas digitales, las escuelas de verano, siendo las tres más importantes por diversidad de cursos y volumen de participación la escuela europea de Humanidades Digitales de la Universidad de Leipzig (European Summer School in Digital Humanities “Culture and Technology”, ESU in DH)⁷⁸, la Digital.Humanities@Oxford Summer School de Oxford⁷⁹ y el Digital Humanities Summer Institute (DHSI) de la Universidad de Victoria en Canadá⁸⁰.

Con todo, y a pesar de todos estos avances, un sector importante de investigadores y académicos muestra desconfianza frente estas transformaciones. Y es que, como muy acertadamente expresa Antonio Rojas Castro, “la actitud de los humanistas tradicionales hacia la Informática puede cifrarse entre los polos del rechazo y la promesa salvífica” (Rojas Castro, 2013b, p. 79). Las voces disonantes han surgido

⁶⁹ Web del LINHD: <http://linhd.uned.es/> [Consulta: 25/09/2019].

⁷⁰ Web de CenterNet (‘an international network of Digital Humanities centers’): <http://dhcenternet.org/> [Consulta: 25/09/2019].

⁷¹ Web: <https://www.mcgill.ca/digital-humanities/ma-digital-humanities> [Consulta: 25/09/2019].

⁷² Web: <https://www.gc.cuny.edu/Page-Elements/Academics-Research-Centers-Initiatives/Masters-Programs/Digital-Humanities> [Consulta: 25/09/2019].

⁷³ Web: <https://www.unil.ch/sli/home/menuinst/formations/informatique-pour-les-scienc.html> [Consulta: 25/09/2019].

⁷⁴ Web: <https://www.uni-wuerzburg.de/studium/angebot/faecher/digihum/> [Consulta: 25/09/2019].

⁷⁵ Web: https://onderwijsaanbod.kuleuven.be/opleidingen/e/SC_52330593.htm [Consulta: 25/09/2019].

⁷⁶ Web: <http://www.fileli.unipi.it/infouma/> [Consulta: 25/09/2019].

⁷⁷ Web: <https://www.kcl.ac.uk/study/postgraduate/research-courses/digital-humanities-research-mphil-phd.aspx> [Consulta: 25/09/2019].

⁷⁸ Web: http://www.culingtec.uni-leipzig.de/ESU_C_T/node/97 [Consulta: 25/09/2019].

⁷⁹ Web: <http://www.dhoxss.net/> [Consulta: 25/09/2019].

⁸⁰ Web: <http://www.dhsi.org/> [Consulta: 25/09/2019].

casi desde los comienzos, pues Hockey resalta cómo en los años 80 de la disciplina se cuestiona la aplicación de tecnologías computacionales a la investigación humanística (Hockey, 2004, p. 10), y humanistas digitales de la década de los 90 y del nuevo milenio se lamentan del rechazo por parte de humanistas tradicionales a los nuevos métodos (Olsen, 1993, p. 309; Rommel, 2004, p. 92). En ocasiones, estos recelos se han reflejado incluso en la prensa, como el artículo publicado en *The Guardian*, “‘It is like hitting a painting with a fish’: can computer analysis tell us anything new about Literature?” (Lea, 2016), y, en el último congreso de la asociación española de Humanidades Digitales en 2017 (HDH2017), este fue el tema de la conferencia plenaria de Laura Borràs, titulada “‘Take me away from all this death...’ del ‘Drácula’ de Bram Stoker a la resistencia hacia las humanidades digitales”⁸¹.

Es importante aquí recordar que también en esta metodología de investigación el papel del humanista o filólogo es crucial, pues solo un especialista con los conocimientos necesarios sobre el objeto de estudio será capaz de interpretar los resultados obtenidos correctamente, como ya se recalca en el *Companion* de 2004:

But the analysis of Literature is traditionally seen as a subjective procedure. Objectivity, based on empirical evidence, does not seem to figure prominently in studies that elucidate meaning from literary texts [...]. In order to be acknowledged by mainstream criticism, computer-based literary studies need to clarify that the computer is a tool used for a specific result in the initial phases of literary analysis. No final result, let alone the “interpretation” of a text, can be obtained by computer power alone; human interpretation is indispensable to arrive at meaningful results (Rommel, 2004).

Casi una década después, en un trabajo de gran importancia para los análisis cuantitativos como el Procesamiento del Lenguaje Natural, la Estilística Computacional y la Estilometría, Jockers insiste en la misma idea: “The computer is a tool that assists in the identification and compilation of evidence. We must, in turn, interpret and explain that derivative data” (Jockers, 2013, p. 30).

⁸¹ Véase en el programa del congreso: <http://hdh2017.es/hdh2017/programa-abreviado/> [Consulta: 25/09/2019].

Por otra parte, como señalan José Manuel Lucía Megías (2012, 2014) y Paul Spence (2014, p. 57), las Humanidades Digitales brindan una oportunidad a los hispanistas del siglo XXI para suturar la brecha entre la sociedad y las humanidades. Está claro, además, que no podemos cerrarnos en banda ante el avance de la tecnología y lo que este puede suponer para la investigación en Humanidades, como señala Lucía Megías al ser entrevistado por Gimena del Rio:

Hoy hablamos de Humanidades Digitales, de Filología Digital porque queremos mostrar, remarcar que se están creando nuevas herramientas y nuevos modos de difusión que permitirán mejorar nuestros métodos científicos, ampliarlos y llevarlos a lugares impensables en el entorno analógico en el que se fraguaron. Pero dentro de unos años, con estas mismas herramientas -y otras tantas que nos sorprenderán en poco tiempo-, hablaremos tan solo de Humanidades y Filología, sin más adjetivos, porque lo digital formará parte indisoluble del modo de generar y difundir el conocimiento, haciendo cada vez más accesible la información (del Rio Riande, 2018)⁸².

En definitiva, como puede comprobarse, a nivel internacional, la disciplina está viva y consolidada, con una comunidad activa, asociaciones internacionales que sirven de apoyo para la docencia y la investigación, además de organizar congresos y reuniones científicas; paneles de Humanidades Digitales en congresos de gran relevancia internacional como el de la Modern Language Association (MLA)⁸³; centros, laboratorios y planes de estudio establecidos y consolidados en universidades de Canadá, Estados Unidos, Reino Unido o Alemania; un último congreso mundial (DH2019)⁸⁴ para el que se recibieron en torno a 900 propuestas⁸⁵, y con una gran

⁸² No se indica número de página, puesto que este artículo se encuentra en la web en formato HTML a texto corrido.

⁸³ Una búsqueda del membrete “digital humanities” en el programa del último congreso de la MLA arroja 12 resultados: https://mla19.org/event?terms%5Bname%5D=digital+humanities&terms%5Btag%5D=&terms%5Bspeaker%5D=&terms%5Bdescription%5D=&owner=other&owner_id=2438638&event_page=1&event_order=start [Consulta: 25/09/2019].

⁸⁴ Web del congreso: <https://dh2019.adho.org/> [Consulta: 25/09/2019].

⁸⁵ Véase el siguiente tweet de Fabio Ciotti, representante de la ADHO en la organización del congreso (‘Chair of the Programme Committee’): https://twitter.com/Fabio_Ciotti/status/1067700602392711174 [Consulta: 25/09/2019].

presencia en medios como el *New York Times*⁸⁶. Las Humanidades Digitales han llegado para quedarse.

2.2. Las Humanidades Digitales en el ámbito hispánico⁸⁷

Contrariamente a lo que podría parecer, las Humanidades Digitales gozan de una larga historia en el ámbito hispánico, como reconocen Paul Spence y Elena González-Blanco en su repaso histórico de la disciplina: “The field called Digital Humanities can lay claim to a long history in the Spanish-speaking world” (Spence & González-Blanco García, 2014). Sin embargo, uno de los autores declara en otro trabajo que en España estamos asistiendo al “despertar de las Humanidades Digitales” y que aún (en 2013) queda mucho por hacer (González-Blanco García, 2013)⁸⁸, y, en 2015, Sagrario López Poza apunta que “[e]stamos, pues, en camino, pero aún vemos lejana la meta” (López Poza, 2015, p. 5).

⁸⁶ Sirvan como ejemplo los artículos publicados en la sección “Humanities 2.0”, inaugurada por este de Patricia Cohen: <https://www.nytimes.com/2010/11/17/arts/17digital.html> [Consulta: 25/09/2019]. Recientemente, ha aparecido un artículo en *Le Monde* sobre “les humanités numériques”: https://www.lemonde.fr/sciences/article/2018/12/26/mariage-complique-entre-informatique-et-humanites_5402408_1650684.html [Consulta: 25/09/2019]. En España, también han aparecido artículos sobre Humanidades Digitales en periódicos nacionales como *El País* (https://elpais.com/economia/2016/06/10/actualidad/1465569141_473015.html?platform=hootsuite [Consulta: 25/09/2019]) y locales como *El Diario de Valladolid* (versión electrónica: http://www.diariodevalladolid.es/noticias/valladolid/manos-tejen-discursos-rey_138630.html [Consulta: 25/09/2019]), la versión en papel, que incluye gráficos con los resultados, ha sido publicada digitalmente por el autor del estudio: <https://twitter.com/JMFradeRue/status/1077142899190624256> [Consulta: 25/09/2019]).

⁸⁷ Debido a la gran cantidad de proyectos, especialmente en años recientes, y al espacio de esta Tesis, cuyo principal foco de atención es en Estilística computacional y Estilometría, se impone la necesidad de seleccionar los más representativos. Por ello, en este subcapítulo se hará especial hincapié en los proyectos y bibliografía relacionados con la aplicación de Humanidades Digitales en español a proyectos filológicos, literarios y de Hispanística, y especialmente en los más cercanos al enfoque de esta Tesis doctoral con el objetivo de presentar una muestra representativa. Para conocer más proyectos, es interesante MapaHD (Ortega & Gutiérrez, 2014), o el Atlas de Ciencias Sociales y Humanidades Digitales de GrinUGR (<http://grinugr.org/mapa/> [Consulta: 25/09/2019]), aunque este último, cuyo principal cometido es presentar una perspectiva de los trabajos en Humanidades Digitales acometidos en España y sobre los investigadores que trabajan en esta línea, necesita ser actualizado.

⁸⁸ Para esta investigadora, España ha sido menos receptiva que otros países a las corrientes anglosajonas de Humanidades Digitales y se está produciendo lentamente un despertar de iniciativas, si bien “aún nos pesa demasiado el lastre de la tradición y la inercia al cambio, y asistimos a una especie de mezcla entre e-learning, blogging y uso de las nuevas tecnologías pero, en muchos casos, desde la distancia, vistas como una simple herramienta de cuyo desarrollo y ajuste son ajenos [...] los humanistas” (González-Blanco, 2016, p. 61).

Además del estudio de Spence y González-Blanco, han aparecido otros estados de la cuestión que también se ocupan de la emergencia y la situación de las Humanidades Digitales en el ámbito hispánico, entre los que destaca el de Antonio Rojas Castro, “El mapa y el territorio. Una aproximación histórico-bibliográfica a la emergencia de las Humanidades Digitales en España” (Rojas Castro, 2013a). En este capítulo se presenta una panorámica de la disciplina en español, cuya base son los estados de la cuestión mencionados y la bibliografía sobre el campo. Además, para mayor claridad, se divide en tres apartados: los orígenes (1970-2011), hacia la institucionalización (2011-2015) y consolidación y nuevos retos (2015-hoy).

2.2.1. Los orígenes (1970-2011)

El primer proyecto de Humanidades Digitales con textos en español que aparece en la bibliografía es BOOST (“The Bibliography of Old Spanish Texts”), que data de los años setenta del siglo XX y fue creado por el Hispanic Seminary of Medieval Studies de la Universidad de Wisconsin con el objetivo de aplicar metodologías computacionales al estudio del español medieval. Con el paso del tiempo derivó en el proyecto *PhiloBiblon*, que recoge bases de datos bibliográficas de textos antiguos en español y otras lenguas peninsulares⁸⁹.

En 1986 tiene lugar una reunión para interesados en Humanidades e Informática en el IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas en Berlín, coordinada por Charles B. Faulhaber y Francisco Marcos Marín, y cuyas actas se publicaron con el título “Hispanismo e Informática” (Faulhaber, 1986). La conclusión de este encuentro fue la necesidad de contar con textos hispánicos originales en formato electrónico.

Varios años más tarde, en 1992, Faulhaber y Marcos Marín presentan el proyecto ADMYTE, Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles⁹⁰ (Faulhaber & Marcos Marín, 1992). Además de ser uno de los más tempranos precedentes para proyectos de digitalización en español, Rojas Castro resalta cómo “se convirtió en una referencia para todos los interesados en la digitalización de imágenes y textos, no solo por su envergadura y ambición sino también porque en él colaboraron numerosas entidades, públicas y privadas, de diferentes países” (Rojas Castro, 2013a, p. 26). Uno

⁸⁹ Toda esta información puede encontrarse en la web de *PhiloBiblon*: http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/history_es.html [Consulta: 25/09/2019].

⁹⁰ Web de ADMYTE: <http://www.admyte.com/admyteonline/home.htm> [Consulta: 25/09/2019].

de los creadores de ADMYTE, Marcos Marín, publica los primeros libros sobre aplicación de metodologías computacionales a las Humanidades en España: *Informática y Humanidades* (Marcos Marín, 1994) y *El comentario filológico con apoyo informático* (Marcos Marín, 1996).

A partir de mediados de la década de los noventa, la aparición de subvenciones fomenta la creación de bibliotecas digitales y bases de datos (López Poza, 2015, p. 3), y, conforme se avanza hacia finales de los noventa, van apareciendo proyectos de gran relevancia para los orígenes de las Humanidades Digitales en español. En 1997 se publica tanto en formato CD-ROM como en Internet el *Teatro del Siglo de Oro* (TESO) a cargo María del Carmen Simón Palmer (1997a). Se trata, en palabras de Rojas Castro, del “primer proyecto de digitalización español que utiliza lenguaje de marcado para reproducir las obras completas de dieciséis autores españoles de los siglos XVI y XVII” (Rojas Castro, 2013a, p. 27). En 1998, comienza a ponerse en marcha la Edición Electrónica Virtual Variorum del Quijote (EEVV-DQ) bajo la dirección de Eduardo Urbina, Richard Futura y Shueh-Cheng Hu, enmarcada en el proyecto Cervantes 2001 (Urbina, Futura, & Shueh-Cheng, 1999). Y en 1999 se presentan los proyectos CREA y CORDE de la Real Academia Española (Sánchez et al., 1999), y comienza a gestarse el que es, sin duda, el proyecto más ambicioso hasta la fecha y con mayor relevancia internacional de las Humanidades Digitales en español, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, fruto de la colaboración entre la Universidad de Alicante y el Banco Santander Central Hispano (Bia & Pedreño, 2001).

Con la entrada en el nuevo milenio se dan los inicios de la Red CHARTA⁹¹ (Sánchez-Prieto Borja, 2012), iniciativa que surge de una reunión de lingüistas en 2005⁹², y del corpus del español⁹³ creado por Mark Davies como parte del corpus multilingüe de la Brigham Young University (BYU), publicado en 2002⁹⁴. En el nuevo siglo también se crea en España el primer máster en Humanidades Digitales, en la Universidad de Castilla La Mancha, coordinado por Concha Sanz Miguel, que desafortunadamente solo funcionó de 2005 a 2011. Spence y González-Blanco, sin embargo, señalan su importancia para establecer las Humanidades Digitales como

⁹¹ Web del corpus CHARTA: <http://www.corpuscharta.es/> [Consulta: 25/09/2019].

⁹² Véase la web de la Red CHARTA: <https://www.redcharta.es/que-es-la-red-charta-y-cuales-son-sus-objetivos/> [Consulta: 25/09/2019].

⁹³ Web del corpus del español: <http://www.corpusdelespanol.org/x.asp> [Consulta: 25/09/2019].

⁹⁴ Véase la web del corpus BYU: <https://corpus.byu.edu/history.asp> [Consulta: 25/09/2019].

materia de estudio en España, así como para poner en común a investigadores e interesados en el área (Spence & González-Blanco García, 2014).

Por otra parte, aparecen una serie de publicaciones que reflejan cómo la nueva metodología va despertando interés entre los hispanistas. En 2002, la AISO publica una “norma-recomendación” para editar textos electrónicos áureos (Canet & Serrano, 2002). José Luis Megías publica el libro *Literatura románica en Internet: los textos* (Lucía Megías, 2002), diversos artículos sobre la disciplina, a la que bautiza como ‘Informática Humanística’⁹⁵ (Lucía Megías, 2003, 2008), y, más tarde, una nueva monografía, *Elogio del texto digital* (Lucía Megías, 2012). El término ‘Humanidades Digitales’ aparece en los trabajos de Isabella Leibrandt, con el sugestivo título de “Humanidades digitales, ¿ciencia ficción o realidad inminente?” (Leibrandt, 2006); en el nuevo artículo sobre el proyecto *Cervantes 2001* de Eduardo Urbina y otros, “Humanidades digitales, crítica textual y la ‘Edición Variorum Electrónica del Quijote (EVE DQ)’”⁹⁶ (Urbina et al., 2007); y en los trabajos de Juan Luis Suárez, “¿Humanidades digitales en español?” (Suárez, 2010), Isabel Galina, “¿Qué son las Humanidades Digitales?” (Galina Russell, 2011) y Luis Rodríguez-Yunta, “Las humanidades digitales, ¿una mera etiqueta o un campo por el que deben apostar las ciencias de la documentación?” (Rodríguez-Yunta, 2013)⁹⁷.

⁹⁵ Nótese que se trata de una adaptación al español de la designación anglosajona ‘Humanities Computing’, relacionado con el equivalente italiano ‘Informatica Umanistica’, que ha tenido un mayor éxito y se conserva dentro del nombre de la asociación italiana de Humanidades Digitales (‘Associazione per l’Informatica Umanistica e la Cultura Digitale’).

⁹⁶ Apunta Rojas Castro que este trabajo corresponde a una comunicación presentada en 2005, por lo que, junto con el de Isabella Leibrandt, sería uno de los trabajos en español más tempranos en los que aparece el membrete “Humanidades Digitales”. Para este investigador, se produciría una fluctuación en España entre las designaciones “Informática Humanística” y “Humanidades Digitales” durante varios años hasta que el primer término se impuso, del mismo modo que ocurrió en el panorama internacional con “Humanities Computing” y “Digital Humanities” (Rojas Castro, 2013b, p. 40). Para Sagrario López Poza, la primera denominación de “Informática Humanística” respondía a la inseguridad de los humanistas ante los aspectos técnicos (López Poza, 2015, p. 3).

⁹⁷ Seguramente estos investigadores se ven influidos por el panorama internacional, con el que todos están muy en contacto, en su utilización del término ‘Humanidades Digitales’ que, recuérdese, aparece en el *Companion* de 2004. Téngase en cuenta que Juan Luis Suárez es profesor en Canadá, Isabel Galina en la UNAM, Isabella Leibrandt es profesora de alemán y Eduardo Urbina es profesor emérito de la Universidad de Texas. Por su parte, Rodríguez-Yunta escribe su artículo en 2012, una vez fundada Humanidades Digitales Hispánicas.

2.2.2. *Hacia la institucionalización (2011-2015)*

El año clave para la institucionalización de las Humanidades Digitales en España es 2011, fecha en que, para Paul Spence y Elena González-Blanco, el panorama de iniciativas inconexas da lugar a una transformación en este año, que se refleja en la rápida sucesión de eventos relacionados con las Humanidades Digitales (Spence & González-Blanco García, 2014). En este año se producen una serie de seminarios, simposios y encuentros⁹⁸ en los que participan grupos de investigación como DIALOGYCA, SIELAE, el Seminario Alfonso Irigoien o PROLOPE. Se crea, de este modo, una comunidad de investigadores interesados en aplicar los avances tecnológicos a la investigación humanística. En noviembre de 2011, varios de estos investigadores se reúnen en el Simposio sobre edición digital de textos múltiples, coordinado por Carmen Isasi en la Universidad de Deusto, y se crea la asociación *Humanidades Digitales Hispánicas. Sociedad Internacional* (HDH), promovida por Carmen Isasi (Universidad de Deusto), Sagrario López Poza (Universidade da Coruña), Fiona Maguire (University of Liverpool), José Camões (Universidade de Lisboa), Domenico Fiormonte (Università Roma Tre), Bautista Horcajada de Diezma (Universidad Complutense de Madrid), Francesco Vincenzo Stella (Università di Siena) y María Jesús Torrens Álvarez (CSIC)⁹⁹. La asociación es presentada formalmente en las Jornadas de Humanidades Digitales coordinadas por Alejandro Bia en la Universidad Miguel Hernández de Elche en noviembre de 2012. Como ya señala Rojas Castro (2013a), la mayoría de los fundadores son profesores de filología y letras, lo que explica que en la asociación hayan sido más numerosos los proyectos relacionados con la filología¹⁰⁰. Spence y González-Blanco apuntan, además, que han predominado los proyectos relacionados con el Siglo de Oro (Spence & González-Blanco García, 2014).

⁹⁸ La relación completa puede consultarse en el artículo de Sagrario López Poza (2015). Fruto de uno de estos eventos, el Seminario Internacional sobre Bibliotecas Digitales y Bases de Datos Especializadas para la Investigación en Literaturas Hispánicas, convocado por DIALOGYCA en la UCM, fue la Red Aracne (Baranda & Rodríguez, 2014), que reúne proyectos de investigación de bases de datos y bibliotecas virtuales de literaturas hispánicas: <http://www.red-aracne.es/presentacion> [Consulta: 25/09/2019].

⁹⁹ Esta información puede consultarse más extensamente en la web de la asociación: <http://humanidadesdigitales.org/la-asociacion/organizacion/> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁰⁰ De todos modos, como ya se ha visto en el punto 2.1, se trata de una tendencia muy general en las Humanidades Digitales a nivel global.

El primer congreso de Humanidades Digitales Hispánicas, “Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro”, se celebra en La Coruña, organizado por las profesoras Sagrario López Poza y Nieves Pena, del 9 al 12 de julio de 2013¹⁰¹. Cuenta con cinco sesiones plenarias, 59 comunicaciones y 82 ponentes¹⁰². Asisten más de cien personas y participan investigadores de once países. Las actas, con una selección de los trabajos presentados, fueron publicadas por las organizadoras en la revista *Janus* (López Poza & Pena Sueiro, 2014). También en 2013 se celebran el congreso “Humanidades Digitales: visibilidad y difusión de la investigación”, organizado por GRISO (Baraibar, 2014), y las Jornadas sobre Humanidades Digitales y Ediciones Críticas Electrónicas, organizadas por PROLOPE¹⁰³. El día 10 de junio de 2013 se celebra por primera vez el Día de las Humanidades Digitales, organizado por la UNAM (Priani Saisó et al., 2014), y en este mismo año Antonio Rojas Castro inicia un grupo de Zotero para recopilar bibliografía de la comunidad hispánica de Humanidades Digitales¹⁰⁴, del que actualmente es propietaria la Red HD.

En junio de 2015 se publica un monográfico en la revista *Ínsula* con el título “Humanidades Digitales y literaturas hispánicas”, coordinado por María Morrás y Antonio Rojas Castro (Morrás & Rojas Castro, 2015a), en el que participan investigadores como Sagrario López Poza, Bárbara Bordalejo, Paul Spence, Xavier Agenjo, el propio Rojas Castro, Susanna Allés Torrent, Élika Ortega, Juan Luis Suárez, Nàdia Revenga, Daniel Escandell, Amelia Sanz e Ignacio Labastida. En la introducción al volumen, los coordinadores señalan cómo en los últimos años se está produciendo una explosión de proyectos e investigadores en el ámbito de las Humanidades Digitales e insisten en la necesidad de agrupar fuerzas y conocimientos. Defienden que la revolución que trae consigo la nueva disciplina no supone únicamente una ayuda para el estudio de los textos, sino que “supone un elemento de renovación que afecta al concepto mismo de la creación e investigación literarias” (Morrás & Rojas Castro, 2015b, p. 2).

¹⁰¹ Un año antes se había celebrado el primer gran congreso de Humanidades Digitales en español por la mexicana Red HD: <http://www.humanidadesdigitales.net/1er-encuentro-de-humanistas-digitales/> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁰² Esta información se ha extraído de los trabajos de Sagrario López Poza (2015) y Antonio Rojas Castro (2013a) al no encontrarse ya operativa la web del congreso.

¹⁰³ Las actas están publicadas en el volumen 20 (2014) de la revista *Anuario de Lope de Vega*: <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/issue/view/v20> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁰⁴ La consulta de este ha sido de gran utilidad para la preparación de este subcapítulo. Web del grupo: https://www.zotero.org/groups/197065/humanidades_digitales? [Consulta: 25/09/2019].

El monográfico se abre con un artículo de Sagrario López Poza (2015), en el que la entonces presidenta de la HDH traza una panorámica del presente de la disciplina en España y reflexiona sobre el futuro. Se han realizado avances importantes tanto en Lingüística (creación y diseño de corpus, el desarrollo de herramientas de Procesamiento del Lenguaje Natural, Lingüística de corpus, traducción automática, dialectometría o informática y enseñanza de lenguas, entre otros) como en estudios literarios:

Los especialistas en Literaturas Hispánicas han realizado bases de datos de obras, autores o géneros, edición y estudio de determinados géneros o han creado bibliotecas digitales de corpus específicos, en ocasiones con simple digitalización facsimilar y más recientemente con ediciones completas y utilizando lenguajes de marcado (López Poza, 2015, p. 3).

A continuación, la catedrática de La Coruña explica las circunstancias que llevaron a la creación de Humanidades Digitales Hispánicas, que, a su juicio, confirman la existencia de una comunidad creciente de investigadores con un claro interés por esta línea de trabajo e investigación y que desean crear ámbitos de confluencia para tratar de las dudas y preguntas que les surgen en el proceso, así como para conseguir la formación que necesitan. Sagrario López Poza dibuja una serie de retos para el futuro, que se resumen en la atención a la formación y en realizar cambios en la evaluación de la actividad científica. Uno de los problemas que ralentizan el trabajo de los humanistas digitales españoles es la falta de formación y de inclusión de las Humanidades Digitales en los planes de estudio¹⁰⁵. También se resalta la necesidad de proveer formación a no profesionales que puedan convertirse en colaboradores ocasionales, siguiendo el sistema de *crowdsourcing* o tercerización masiva. Con respecto a la evaluación, se subraya la falta de adecuación de los criterios actuales para valorar la investigación llevada a cabo en las Humanidades Digitales, pues no se reconoce adecuadamente el volumen de trabajo experto y tiempo que se invierte en la creación de recursos como bases de datos,

¹⁰⁵ Sobre la cuestión de si deberían existir o no estudios especializados en Humanidades Digitales reflexiona también José Luis Canet (2014).

colecciones de corpus, ediciones digitales con lenguajes de marcado u otras herramientas¹⁰⁶.

En el siguiente artículo, Bárbara Bordalejo trata sobre los avances en Filología digital. Por su parte, Paul Spence escribe sobre cómo han afectado Internet y las tecnologías webs a la creación y difusión del conocimiento científico, mientras que Xavier Agenjo dedica su artículo a las bibliotecas virtuales. En su artículo titulado “De los datos al metamedio”, Antonio Rojas Castro se ocupa de qué transformaciones en los métodos y procesos de investigación implica ser un humanista digital y subraya:

La propuesta de las HD va más allá de la adopción de recursos didácticos en formato digital porque no solo modifica la transmisión o comunicación de contenidos, sino –y ante todo– la producción del conocimiento. Al mismo tiempo las HD plantean una reflexión más profunda sobre la tecnología y los medios, es decir, son –o deberían ser– tan instrumentales como especulativas (Rojas Castro, 2015a, p. 15).

En el mismo volumen, Susanna Allés Torrent escribe sobre ediciones digitales y el estándar TEI, mientras que Élika Ortega, Juan Luis Suárez y David Brown presentan varios ejemplos de estudio de redes textuales a través de bases de datos en grafo. Por otro lado, el artículo “La visualización de la literatura” de Nàdia Revenga, es uno de los primeros trabajos en español que se encargan de los análisis y métodos cuantitativos. El monográfico se cierra con un trabajo sobre escritura digital de Daniel Escandell y otro sobre las licencias abiertas en el ámbito académico de Ignasi Labastida.

2.2.3. Consolidación y nuevos retos (2015-hoy)

Del 5 al 7 de octubre de 2015 se celebra el segundo congreso de Humanidades Digitales Hispánicas (HDH 2015), titulado “Innovación, globalización e impacto”, en conjunto con el primer ‘EADH Day’, organizados por Elena González-Blanco y el Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales (LINHD) en la sede de la UNED

¹⁰⁶ En este sentido, la HDH envió un documento a los órganos de evaluación españoles haciendo ver estos problemas y con propuestas para solventarlos. La respuesta obtenida ha sido positiva y favorable, pero no tenemos constancia de que los criterios hayan cambiado ni se hayan acometido mejoras.

(Madrid)¹⁰⁷. La nueva edición cuenta con cuatro sesiones plenarias, 77 comunicaciones, ocho paneles, diez pósters y un total de 171 ponentes, produciéndose un gran aumento de participación frente a HDH 2013. Las conferencias plenarias corrieron a cargo de los profesores Alejandro Piscitelli (UBA); Laurent Romary, director de la plataforma DARIAH, quien la presentó a la comunidad hispánica; Asunción Gómez Pérez (UPM), especialista en datos enlazados y tecnologías de la web semántica, quien realizó para los asistentes una introducción a estas tecnologías y explicó sus posibles aplicaciones para la investigación; y Alicia Fornes, especialista en reconocimiento digital de imágenes, quien disertó sobre los avances en tecnologías de OCR. El ‘EADH Day’ contó con la presencia de humanistas digitales de gran relevancia internacional como Elisabeth Burr, directora de la escuela europea de verano de Humanidades Digitales (ESU in DH), o Karina van Dalem-Oskam, entonces presidenta de la EADH. Las actas del congreso se publicaron como primer número de la nueva *Revista de Humanidades Digitales*, creada por el LINHD (del Rio Riande, 2017).

En el mismo 2015, se publica el artículo “Humanidades Digitales y estudios hispánicos en Alemania” (Calvo Tello, Schöch, Kraft, & Reißler-Pipka, 2015), en el que se presenta una panorámica de la investigación en Humanidades Digitales e Hispanismo en el país germano¹⁰⁸.

En noviembre de 2015 aparece en la revista *ArtyHum* un monográfico titulado “La realidad de las Humanidades Digitales en España y América Latina”¹⁰⁹, si bien los trabajos publicados se ocupan de las aplicaciones de esta disciplina para la Historia y el Arte, y no para la Filología, por lo que son de interés menor para esta Tesis.

También en 2015 comienza a funcionar un máster de Humanidades Digitales en la Universidad de Salamanca, bajo la dirección de José Antonio Cordon García y promovido por IEMYR-HD, que sigue activo en la actualidad¹¹⁰.

En 2016 ve la luz un nuevo monográfico en la revista *Signa*, titulado “Estado de la cuestión: sobre humanidades digitales”, en el que participan investigadores como Elena González-Blanco, Gimena del Rio, Isabel Galina, José Luis Rodríguez, Andrea Iantorno, José Manuel Fradejas o Carmen E. Vílchez. Elena González-Blanco presenta la actividad docente e investigadora del Laboratorio de Investigación en Humanidades

¹⁰⁷ Web del congreso: <http://hdh2015.linhd.es/> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁰⁸ Después de la española, la alemana fue la nacionalidad con más participación en el último congreso celebrado de la HDH (Rodríguez Ortega, 2017, p. 20).

¹⁰⁹ Puede consultarse aquí: <https://www.artylum.com/monograficos/hd/#/0> [Consulta: 25/09/2019].

¹¹⁰ Web: <https://diarium.usal.es/masteriemyr/presentacion/> [Consulta: 25/09/2019].

Digitales (LINHD) (González-Blanco, 2016); Gimena del Rio apunta sobre la importancia de tener en cuenta la influencia de la tecnología y del software en la investigación digital (del Rio Riande, 2016); Isabel Galina reflexiona sobre cómo se evalúa la investigación en Humanidades Digitales (Galina Russell, 2016); José Manuel Fradejas aplica metodologías de la Lingüística Forense y la Crítica textual para demostrar que un texto de cetrería publicado en la Biblioteca Cervantes es un plagio de una edición comercial (Fradejas Rueda, 2016c); y Carmen E. Vílchez presenta el Archivo Digital Valle-Inclán (Vílchez Ruiz, 2016).

También en este año comienza a funcionar un máster en Historia y Humanidades Digitales en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla¹¹¹.

En 2017 se publica otro monográfico en la revista *Studia Aurea*, titulado “Presente y futuro de la literatura áurea en las Humanidades Digitales” y coordinado por Sònia Boadas (Boadas, 2017). En este participan investigadores como Susanna Allés, Fátima Díez Platas, Nieves Pena, Sagrario López Poza o Antonio Rojas Castro¹¹². El artículo de Susanna Allés se centra en edición digital y sus aplicaciones a la literatura áurea, el de Fátima Díez Platas presenta el proyecto de la Biblioteca Digital Ovidiana; Nieves Pena realiza un recorrido histórico y una panorámica de BIDISO, mientras que Sagrario López Poza presenta la base de datos Symbola.

En marzo de 2017 se celebra en la Biblioteca Nacional de España una jornada sobre proyectos de Humanidades Digitales¹¹³, en la que queda manifiesto el interés de esta entidad por colaborar con proyectos que integren este enfoque en su investigación. En este mismo año se incluyen secciones, mesas y paneles de Humanidades Digitales en el congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) en Madrid (julio de 2017)¹¹⁴, y en el de la Romanistentag en Zürich (octubre de 2017)¹¹⁵.

¹¹¹ Web: <https://www.upo.es/postgrado/Master-Oficial-Historia-y-Humanidades-Digitales> [Consulta: 25/09/2019].

¹¹² El trabajo de Antonio Rojas Castro es un artículo de Estilometría del que se tratará en el apartado 2.3.3 de esta Tesis.

¹¹³ Puede consultarse más información, programa y vídeo del acto aquí: <http://www.bne.es/es/Actividades/2017/03-Marzo/ProyectosHumanidadesDigitales.html?pagina=1> [Consulta: 25/09/2019].

¹¹⁴ La dirección web de este congreso ya no se encuentra operativa y en el momento de finalización de esta Tesis, no se cuenta aún con las actas publicadas. Sin embargo, se ha publicado un artículo basado en el encuentro de investigadores en Humanidades Digitales celebrado durante el congreso, que puede consultarse (Kroll, 2019).

¹¹⁵ Para más detalles sobre el panel de Estilometría de la Romanistentag 2017, véase el apartado 2.3.3.

Del 18 al 20 de octubre de 2017 se celebra el tercer congreso de la HDH, titulado “Sociedades, políticas, saberes”, organizado bajo la dirección de Nuria Rodríguez Ortega en la Universidad de Málaga¹¹⁶. Cuenta con tres sesiones plenarias, seis paneles, 78 comunicaciones, 19 pósteres y más de 250 ponentes, produciéndose un ligero aumento frente a HDH2015 (Rodríguez Ortega, 2017, p. 20). Se incluye una sección de demostraciones, para presentar desarrollos de software y herramientas tecnológicas, y otra de proyectos artísticos. Los ponentes invitados son Laura Borràs, especialista en literatura digital, Juan Luis Suárez y Ángela Pérez Mejías. En esta edición, si bien se presenta un alto número de trabajos relacionados con el ámbito filológico y el estudio de los textos, se produce una gran participación de otras disciplinas, como la Historia del Arte, las Ciencias Sociales, la Geografía, la Arqueología o las Ciencias de la documentación, por lo que se produce una mayor diversificación (Rodríguez Ortega, 2017, p. 23).

En 2018 se publica un nuevo monográfico, esta vez enfocado en las aplicaciones de las Humanidades Digitales al teatro del Siglo de Oro, en *Cuadernos AISPI*, titulado “Arte novísimo de estudiar comedias: las Humanidades Digitales y el teatro áureo”, cuyos editores son Alessandro Cassol y Sònia Boadas (Cassol & Boadas, 2018).

En abril de 2018 se celebra en la Universidad de Valladolid el “I Congreso de Humanidades Digitales. Retos, recursos y nuevas propuestas”, que cuenta con ponentes como Sagrario López Poza, Javier Blasco, José Manuel Fradejas o José Manuel Lucía Megías¹¹⁷.

En septiembre de 2018, el VII congreso de la SEMYR se titula “Patrimonio textual y Humanidades Digitales”¹¹⁸, organizado por el IEMYR-HD de la Universidad de Salamanca¹¹⁹. Cuenta con ocho mesas de Humanidades Digitales, (bibliotecas digitales, dos de lectura digital, visibilidad de la web, plataformas y aplicaciones, enseñanza digital, bases de datos, África y el Magreb desde las Humanidades Digitales), dos paneles (“El modelo Narpan DB, una plataforma común para proyectos digitales diversos” y “Tinta y píxeles: hacia una historia multidisciplinar de la literatura

¹¹⁶ Web del congreso: <http://hdh2017.es/> [Consulta: 25/09/2019].

¹¹⁷ Web del congreso: <http://eventos.uva.es/12249/detail/i-congreso-internacional-humanidades-digitales.-retos-recursos-y-nuevas-propuestas.html> [Consulta: 25/09/2019].

¹¹⁸ Web del congreso: <http://www.la-semyr.es/vii-congreso-internacional-de-la-semyr/> [Consulta: 25/09/2019].

¹¹⁹ Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales de la Universidad de Salamanca. Web: <https://iemyrhd.usal.es/> [Consulta: 25/09/2019].

novohispana”) y una ponencia plenaria (“Digitalizzare l’uomo...”). Se presenta, además, una comunicación de Estilometría dentro de un panel más amplio¹²⁰.

Recientemente, Sagrario López Poza ha publicado como Presidenta de Honor de la HDH un artículo en la web de la asociación, titulado “Algunas reflexiones sobre los humanistas digitales en España” (López Poza, 2018). En este, realiza un repaso de lo conseguido hasta la fecha, concluyendo que los tres congresos de la HDH celebrados han puesto de manifiesto tanto el panorama rico y variado que existe en la actualidad en este campo, así como la ampliación que ha experimentado. Insiste en la necesidad de crear ámbitos en los que personas de diferentes tipos de conocimientos y metodologías de trabajo puedan contribuir mutuamente a enriquecer sus enfoques y a resolver los problemas que se planteen en la investigación, idealmente en forma de laboratorios, y señala los avances realizados en las revistas digitales académicas y en los repositorios. Entre los objetivos aún por lograr, señala la necesidad de un planteamiento académico sobre la investigación que abarque tanto las herramientas y recursos digitales como las infraestructuras y los procesos de creación, análisis y difusión. Por otra parte, reclama una postura política nacional que promueva el uso de estándares, y se garantice así la preservación de contenidos y del patrimonio cultural y el intercambio de información, así como el acceso abierto, para que el patrimonio digitalizado por fondos públicos pueda ser reutilizado. Por último, vuelve a insistir en la necesidad de contar con una formación en distintos niveles educativos.

En este sentido, además de los arriba mencionados, en enero de 2019 el LINHD lanza un nuevo máster en Humanidades Digitales¹²¹.

Para concluir, se presenta a continuación una panorámica de algunos de los proyectos más destacados de la actualidad de las Humanidades Digitales en el ámbito hispánico, así como las líneas de investigación actuales. La tipología de los proyectos se centra fundamentalmente en bases de datos, bibliotecas digitales y ediciones académicas digitales, si bien en los últimos años han aparecido proyectos con enfoques cuantitativos.

Entre las bases de datos destacan CLARISEL¹²², dirigida por José Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra; Mnemosine, creada por el grupo La Otra Edad de

¹²⁰ Véase el programa del congreso: <http://www.la-semyr.es/wp-content/uploads/2018/07/Programa-VII-Congreso-Internacional-de-La-SEMYR-versi%C3%B3n-12-de-julio.pdf> [Consulta: 25/09/2019].

¹²¹ Web: <http://linhd.uned.es/p/dh-master-humanidades-digitales-2019/> [Consulta: 25/09/2019].

¹²² Web de CLARISEL: <http://clarisel.unizar.es/> [Consulta: 25/09/2019].

Plata (LOEP) de la UCM en colaboración con otros grupos y entidades¹²³; y CATCOM¹²⁴, dirigida por Teresa Valls. También apunta Rojas Castro que en algunos proyectos se da el fenómeno de “hibridación entre base de datos y biblioteca digital” (Rojas Castro, 2013a, p. 43), y pone como ejemplo los proyectos Bibliografía de Escritoras Españolas (BIESES)¹²⁵, dirigido por Nieves Baranda en la UNED, y la Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico (DIALOGYCA BDDH)¹²⁶, dirigida por Ana Vian Herrero en la UCM, o el Archivo Valle-Inclán¹²⁷, dirigido por Carmen E. Vílchez y que ha sido recientemente puesto en abierto. Otro ejemplo podría ser el portal BIDISO (Pena Sueiro, 2017) de la Universidade da Coruña, cuyas responsables son Nieves Pena y Sagrario López Poza y que reúne tanto bibliotecas digitales como bases de datos repartidas en cuatro secciones: Emblemática, Relaciones de Sucesos, Poliantea e Inventarios¹²⁸. Entre las bases de datos, destaca Symbola (López Poza, 2017), y, entre las bibliotecas, la colección Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro (IBSO) (Fernández Travieso, 2014).

Dentro de las bibliotecas digitales, cabe destacar el Portal Andrés de Poza¹²⁹, dirigido por Carmen Isasi, el proyecto ‘An Electronic Corpus of 15th Castilian Cancionero Manuscripts’¹³⁰, desarrollado en la Universidad de Liverpool y dirigido por Dorothy S. Severin; la Biblioteca Digital de ARTELOPE¹³¹, proyecto dirigido por Joan Oleza. A esta lista puede añadirse el incipiente proyecto SILEM, que se encuentra en preparación, y reunirá un conjunto de bibliotecas digitales preparadas por investigadores de las universidades de Sevilla y Córdoba¹³².

En cuanto a las ediciones académicas digitales, destacan *La entretenida*¹³³, proyecto desarrollado en el King’s College de Londres y fruto de la colaboración entre John O’Neill del Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies y un

¹²³ A este recurso lo llaman biblioteca virtual, pero se trata de una base de datos, pues no ofrece textos. Web de Mnemosine: <http://repositorios.fdi.ucm.es/mnemosine/> [Consulta: 25/09/2019].

¹²⁴ Web de CATCOM: <http://catcom.uv.es/consulta/> [Consulta: 25/09/2019].

¹²⁵ Web de BIESES: <https://www.bieses.net/> [Consulta: 25/09/2019].

¹²⁶ Web de DIALOGYCA: <http://www.dialogycabddh.es/> [Consulta: 25/09/2019].

¹²⁷ Web del Archivo Valle-Inclán: <https://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/principal.htm> [Consulta: 25/09/2019].

¹²⁸ Web de BIDISO: <https://www.bidiso.es/index.htm> [Consulta: 25/09/2019].

¹²⁹ Web del proyecto: <http://andresdepoza.com/> [Consulta: 25/09/2019].

¹³⁰ Web del proyecto: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/> [Consulta: 25/09/2019].

¹³¹ Web de la Biblioteca Digital: <https://artelope.uv.es/bibliotecaDigital/> [Consulta: 25/09/2019].

¹³² Web en construcción: <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/silem/index.php> [Consulta: 25/09/2019].

¹³³ Web de *La entretenida*: <http://entretendida.outofthewings.org/> [Consulta: 25/09/2019].

equipo del Department of Digital Humanities dirigido por Paul Spence; el proyecto *Polemos*¹³⁴, desarrollado en el OBVIL de La Sorbona y dirigido por Mercedes Blanco, dedicado a la edición de textos relacionados con la polémica gongorina; el proyecto *7 Partidas Digital*¹³⁵, dirigido por José Manuel Fradejas en la Universidad de Valladolid; o *La dama boba*¹³⁶, la edición crítica digital preparada bajo la dirección de Marco Presotto y publicada por PROLOPE; y, por último, merece especial mención la edición crítica digital de las *Soledades* de Góngora realizada por Antonio Rojas Castro en su tesis doctoral (Rojas Castro, 2015b)¹³⁷. Otros proyectos de edición digital relevantes, pero que no utilizan TEI son Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (PHEBO)¹³⁸, dirigido por Pedro Ruiz, y el ‘Progetto Mambrino’¹³⁹, dirigido por Anna Bognolo y Stefano Neri.

Dentro de los proyectos cuantitativos, sobresalen el proyecto ADSO (Análisis Distante del soneto castellano en los Siglos de Oro)¹⁴⁰, dirigido por Borja Navarro Colorado en la Universidad de Alicante; la tesis doctoral de Javier de la Rosa (2016), en la que aplica los enfoques cuantitativos al teatro de Calderón o al *Lazarillo*; y la investigación con textos hispánicos llevada a cabo dentro del grupo CLIGS (Estilística computacional del género literario)¹⁴¹, financiado por el Ministerio de Educación e Investigación alemán y que analiza el género literario con textos hispánicos de finales del XIX y principios del siglo XX de forma cuantitativa, usando cientos de textos. Aparte, cabe añadir el proyecto *Moralische Wochenschriften* (Semplak, 2014)¹⁴², de la Universidad de Graz, y el proyecto Canon-60 (Oleza Simó, 2014)¹⁴³, dirigido por Joan Oleza.

Por otra parte, también de forma reciente contamos con proyectos hispánicos que están utilizando tecnologías de web semántica y datos enlazados (*Linked Open*

¹³⁴ Web de *Polemos* (“Edición digital de la polémica gongorina”): <http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/edition-digitale-et-etude-de-la-polemique-autour-de-gongora> [Consulta: 25/09/2019].

¹³⁵ Web de *7 Partidas Digital*: <https://7partidas.hypotheses.org/> [Consulta: 25/09/2019].

¹³⁶ Véanse la web o la reseña a esta edición digital de Rojas Castro (2017b) para más detalles. Web de *La dama boba*: <http://damaboba.unibo.it/> [Consulta: 25/09/2019].

¹³⁷ El etiquetado XML-TEI puede consultarse en el repositorio de GitHub de este investigador: <https://github.com/arojascastro/soledades> [Consulta: 25/09/2019].

¹³⁸ Web de PHEBO: <http://www.uco.es/phebo/es> [Consulta: 25/09/2019].

¹³⁹ Web del ‘Progetto Mambrino’: <http://www.mambrino.it/> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁴⁰ Web de ADSO: <http://adso.gplsi.es/index.php/es/proyecto-adso/> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁴¹ Web de CLIGS: <https://cligs.hypotheses.org/sprachen/spanischespagnol> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁴² Web del proyecto: <http://gams.uni-graz.at/archive/objects/container:mws-es/methods/sdef:Context/get?locale=de&mode=&context=es>. [Consulta: 25/09/2019].

¹⁴³ Web de Canon-60: https://tc12.uv.es/?page_id=3626 [Consulta: 25/09/2019].

Data), entre los que destacan Datos BNE¹⁴⁴, el proyecto de datos abiertos en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes¹⁴⁵, y el proyecto POSDATA ('Poetry Standarization and Linked Open Data')¹⁴⁶, dirigido por Elena González-Blanco y llevado a cabo en LINHD-UNED, que, además, está financiado por una ayuda del Consejo Europeo de Investigación (ERC, 'European Research Council').

Otro proyecto hispánico de gran relevancia, si bien no centrado únicamente en el estudio de la literatura, es el directorio y recolector de recursos digitales Hispana (véase la imagen 5), que fue creado para cumplir con las "Recomendaciones de 2006 del Consejo de Europa sobre la digitalización, la accesibilidad en línea del material cultural y la conservación digital" y constituye el equivalente español de *Europeana* (López Poza, 2015).

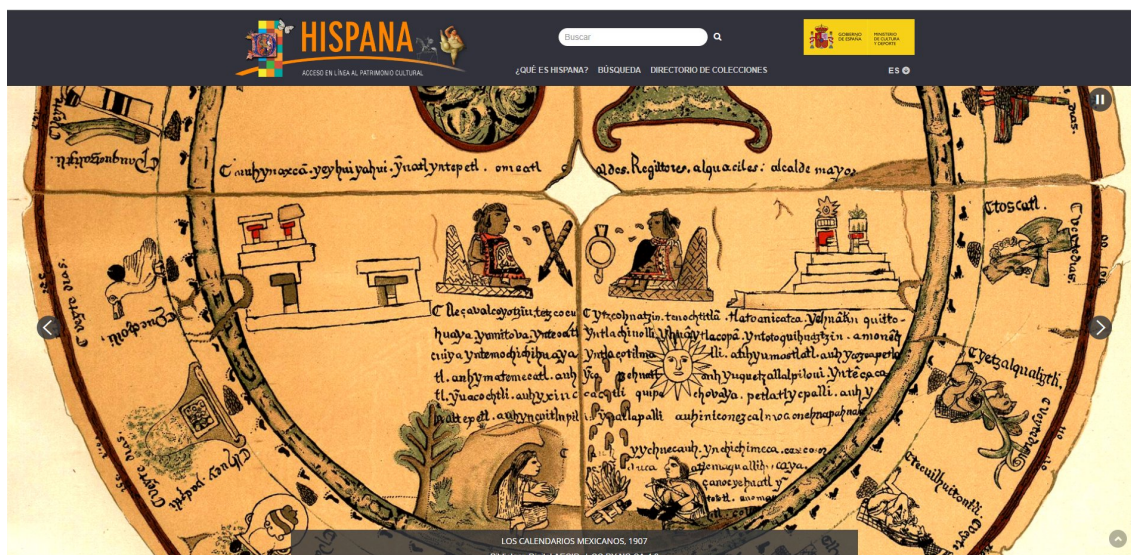


Imagen 5. Portal Hispana. Captura de pantalla realizada el 6/01/2019.

Asimismo, en la actualidad se distingue una gran variedad de líneas de investigación dentro del paraguas de las Humanidades Digitales, o, como se le ha llamado en el mundo anglosajón, "the Big Tent"¹⁴⁷ (Svensson, 2012). En el congreso de la asociación española de Humanidades Digitales celebrado en 2017 se llegaron a distinguir un total de 33:

¹⁴⁴ Web: <http://datos.bne.es/inicio.html> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁴⁵ Web: <http://data.cervantesvirtual.com/> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁴⁶ Web de POSDATA: <http://postdata.linhd.uned.es/> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁴⁷ Precisamente el congreso global de Digital Humanities 2011 en la Universidad de Stanford se tituló "Big Tent Digital Humanities": <https://dh2011.stanford.edu/> [Consulta: 25/09/2019].

- Análisis de redes y teoría de grafos
- Análisis geoespacial
- Aplicaciones móviles y diseño móvil
- Archivos, repositorios, sostenibilidad y preservación
- Arquitectura y recuperación de la información
- Copyright, licencias y acceso abierto
- Corpus y lingüística del corpus
- Edición científica digital
- Edición crítica digital
- Estilística y estilometría
- GLAM: galleries, libraries, archives, museums
- Historia de las Humanidades Digitales
- Humanidades Digitales y discursos críticos
- Humanidades Digitales y nuevos modelos educativos
- Humanidades Digitales – pedagogía y currículo
- Humanidades Digitales – soporte institucional
- Humanidades Digitales, emprendimiento, innovación social y economía creativa
- Infraestructuras culturales
- Interfaces y tecnología
- Interfaces, experiencia de usuario, accesibilidad y usabilidad
- Mapas y mapeado
- Metadatos, ontologías, web semántica
- Minería de datos y minería de textos
- Modelado 3D, realidad aumentada, realidad virtual
- Políticas y epistemologías del código
- Procesamiento de imágenes
- Procesamiento del lenguaje natural
- Publicación y difusión digital
- Simulación y modelización
- Social media
- Teoría crítica de la cultura digital
- Traducción por ordenador

- Visualización¹⁴⁸

Estas líneas coinciden a grandes rasgos con las del anterior congreso de la asociación española y con las del congreso global. Como puede observarse, existe una gran variedad de líneas y enfoques, de forma similar a la diversidad de las diferentes disciplinas que conforman las Humanidades (Filosofía, Historia, Arte, Filología...). Muchas de estas líneas tratan aspectos transversales o aplicables a las diferentes disciplinas humanísticas (aplicaciones móviles y diseño móvil, arquitectura y recopilación de la información, copyright, licencias y acceso abierto, publicación y difusión digital...), mientras que otras están más relacionadas con la Filología y el estudio de los textos, como corpus y Lingüística del corpus, edición crítica digital, Estilística y Estilometría, Procesamiento del Lenguaje Natural o traducción por ordenador. La investigación llevada a cabo en esta Tesis doctoral se inscribe en la línea de Estilística y Estilometría, si bien se tomarán elementos de las disciplinas de corpus y Lingüística del corpus y de Procesamiento del Lenguaje Natural, pero estarán orientados al análisis y estudio del estilo herreriano como meta final. Por ello, se presenta seguidamente un apartado de introducción a la Estilística computacional o Estilometría, en la que se enmarca esta investigación.

2.3. La Estilometría

La Estilometría –*Stylometry* en inglés-, también llamada Estilística Computacional, es una de las ramas más destacadas a día de hoy dentro de las Humanidades Digitales. Etimológicamente, consistiría en el estudio del estilo –*style*- a través de la utilización de medidas (estadísticas) –*metrics*-, es decir, su objetivo es medir o cuantificar el estilo de uno o varios textos de forma objetiva a través de aquellas¹⁴⁹. La Estilometría se ocupa de medir distintos aspectos lingüísticos de un texto

¹⁴⁸ Líneas extraídas de la web del congreso de la asociación española de Humanidades Digitales celebrado en 2017: <http://hdh2017.es/hdh2017/temas-y-programacion/> [Consulta: 25/09/2019].

¹⁴⁹ En la bibliografía en español la palabra Estilometría se ha utilizado para estudios sobre la frecuencia de hápax, n-gramas, cuantificación de determinadas palabras, de la longitud de estas y hasta en un estudio de variación dialectal. El profesor Fradejas Rueda hace un repaso por estos al comienzo de su artículo introductorio a esta disciplina (Fradejas Rueda, 2016b), a los que habría que añadir los trabajos de Madrigal (2008, 2009). Sin embargo, este tipo de estudios son muy diferentes de lo que actualmente se considera como Estilometría, como exponen acertadamente Calvo Tello y Cerezo Soler, “tanto por los tipos de unidades analizadas, su cantidad y su elección como por el corpus de comparación y evaluación” (Calvo Tello & Cerezo Soler, 2018). Ciertamente, la Estilometría tal y como la conocemos hoy es mucho más refinada estadísticamente.

—a menudo, la frecuencia léxica—, mediante la aplicación de medidas estadísticas, para, en última instancia, describir o aproximarnos al estilo, o a algunas de sus características, como pueden ser la autoría o el género literario¹⁵⁰.

Aunque desde sus inicios su principal aplicación ha sido la resolución de problemas de autoría, actualmente se ha incrementado de forma muy significativa su utilización para abordar todo tipo de estudios de estilo mediante herramientas estadísticas e informáticas, razón por la cual también se la conoce como Estilística computacional o *Computational Stylistics* y, recientemente, como Estilística Digital o *Digital Stylistics*¹⁵¹. En 2004, Hugh Craig al comenzar el capítulo al respecto en *A Companion to Digital Humanities*, resalta las similitudes entre la atribución de autoría y la Estilística Digital, testimonio que muestra cómo ya se encuentra en marcha un proceso de acercamiento:

Stylistics and authorship studies are siblings with obvious differences and important underlying similarities. Stylistic analysis is open-ended and exploratory. It aims to bring to light patterns in style which influence readers' perceptions and relate to the disciplinary concerns of literary and linguistic interpretation. Authorship studies aim at "yes or no" resolutions to existing problems, and avoid perceptible features if possible, working at the base strata of language where imitation or deliberate variation can be ruled out. Authorship attribution has a forensic aspect – evidence of authorship based on Stylistics has been accepted in British courtrooms in particular – and this notion of determining a legally enforceable responsibility has given a particular intensity to scrutiny of its reliability. Yet stylistic analysis needs finally to pass the same tests of rigor, repeatability, and impartiality as authorship analysis if it is to offer new knowledge. And the measures and techniques of authorship studies must ultimately be explained in stylistic terms if they are to command assent (Craig, 2004, p. 273).

En el mismo volumen, se incluye otra sección de Estilometría bajo el título “Textual Analysis”, esto es, como tecnologías de análisis textual, otra rama en la que a

¹⁵⁰ Holmes se refiere a la Estilometría como “the statistical analysis of literary style” (Holmes & Kardos, 2003, p. 5).

¹⁵¹ Prueba de la preferencia de esta última denominación es el SIG creado recientemente en la ADHO sobre esta cuestión, al que se ha llamado “Digital Literary Stylistics” y que cuenta con web propia y hasta blog con cuestiones de interés para esta comunidad: <https://dls.hypotheses.org/> [Consulta: 25/09/2019].

menudo se insertan los análisis estilométricos y, por extensión, los de atribución de autoría. Cuatro años más tarde, en la siguiente actualización del prestigioso volumen, *A Companion to Digital Literary Studies*, la Estilometría y la atribución de autoría aparecen ya unidas dentro del membrete de análisis cuantitativos y se habla de la primera de forma más general, y de la segunda como una rama concreta dentro de esta:

Quantitative approaches are most naturally associated with questions of authorship and style, but they can also be used to investigate larger interpretive issues like plot, theme, genre, period, tone, and modality (Hoover, 2008)¹⁵².

2.3.1. La huella autorial ('a stylistic fingerprint')

Dentro de la Lingüística teórica moderna, Noam Chomsky intenta demostrar en sus teorías lingüísticas sobre la estructura profunda del lenguaje que los hablantes nos movemos entre unas reglas lingüísticas que debemos seguir y una cierta libertad de elección, que funcionaría a todos los niveles lingüísticos. Este margen de libertad de elección estaría influido por diversos factores, de índole educativa, social o psicológica entre otros (Chomsky, 2006). La Estilometría pretende medir estadísticamente los rasgos de estilo que diferencian a una persona de otra. Para ello, se basa en el principio de la existencia de una huella autorial, difícil de detectar con el ojo humano e identificable por elementos que escapan al control del autor por ser inconscientes, pero sí cuantificables: “[...] authors have an unconscious aspect to their style, an aspect which cannot consciously be manipulated but which possesses features which are quantifiable and which may be distinctive” (Holmes, 1998, p. 111)¹⁵³. Al ser inconscientes, estos elementos serían también mucho más difíciles de imitar o plagiar, por lo que su análisis llevaría a conclusiones más sólidas sobre la autoría del texto. La cuestión crucial aquí es determinar cuáles son los elementos que deben medirse para

¹⁵² La Estilometría también aparece incluida en el capítulo de estudios cuantitativos en el volumen *Digital Humanities. Eine Einführung* (Jannidis, Kohle, & Rehbein, 2017).

¹⁵³ La importancia de este tipo de palabras que suelen pasar desapercibidas se resalta también en la monografía de Pennebaker, *The Secret Life of Pronouns*: “Function words are almost impossible to hear and your stereotypes about how they work may well be wrong” (Pennebaker, 2011, p. 28).

alcanzar este fin. El más usado, y el que ha obtenido también mejores resultados hasta el momento es la frecuencia de las palabras del texto¹⁵⁴.

De acuerdo con la ley de Zipf (1932), existe una relación decreciente entre frecuencia de una palabra y su rango (o posición en la tabla de frecuencias) en el texto¹⁵⁵. Además, las primeras palabras en la tabla de frecuencias, esto es, las palabras más frecuentes, constituyen un grupo muy reducido frente al resto de las palabras de un texto (figura 1a). Como consecuencia, entre las palabras más frecuentes de cualquier texto, se encuentran las llamadas ‘palabras función’ o gramaticales¹⁵⁶ –*function words*, constituidas por categorías morfológicas como las conjunciones, las preposiciones o los determinantes. Si se representa el logaritmo de la frecuencia frente al logaritmo del rango, se aprecia claramente que la relación existente entre ambos valores no solo es decreciente, sino que sigue una relación inversamente proporcional entre frecuencia y rango (posición) de la palabra dentro de la tabla de frecuencias (figura 1b)¹⁵⁷, que puede expresarse de la siguiente forma:

$$f \propto \frac{1}{r}$$

donde f es la frecuencia,

$a \propto b$ significa que a es proporcional a b , y

r es el rango o posición de la palabra dentro de la tabla de frecuencias.

¹⁵⁴ En este sentido, destaca el estudio de evaluación de diferentes técnicas realizado por los investigadores de la Universidad de Würzburg, en el que, tras probar la eficacia de diferentes rasgos (*features*), concluyen que el más efectivo en todos los análisis es el de las palabras más frecuentes (Hettinger, Jannidis, Reger, & Hotho, 2016).

¹⁵⁵ Pongamos como ejemplo de texto *Algunas obras* de Herrera (versión modernizada). La palabra “y” es la que cuenta con una mayor frecuencia absoluta, seguida de la palabra “el”, y en tercer lugar, de la palabra “de”. Como consecuencia, la palabra “y” es la que tiene el valor de frecuencia más alto (un total de 968 ocurrencias), y el valor de rango menor, que sería 1 (puesto que es la primera palabra en la tabla de frecuencias). La siguiente palabra en la tabla de frecuencias, “el”, tiene el segundo valor de frecuencia más alto (679 ocurrencias), solo superado por “y”, y también uno de los valores de rango menores, que sería 2. La palabra “de”, con 658 ocurrencias, tiene el tercer valor de frecuencia más alto, solo superado por “y” y “el”, mientras que su valor de rango sería 3. Y así sucesivamente, hasta llegar al último lugar en la tabla de frecuencias, en la que están empatadas un grupo de palabras con un total de 1 ocurrencia, que constituye el valor mínimo de frecuencia en el texto.

¹⁵⁶ En la bibliografía, este término se refiere a los artículos, las conjunciones, las preposiciones, los pronombres y ciertos adverbios, adjetivos y verbos auxiliares (Fradejas Rueda, 2016b, p. 202).

¹⁵⁷ Esta ley se confirma con los datos de un texto real (*Moby Dick*) en la figura 1c.

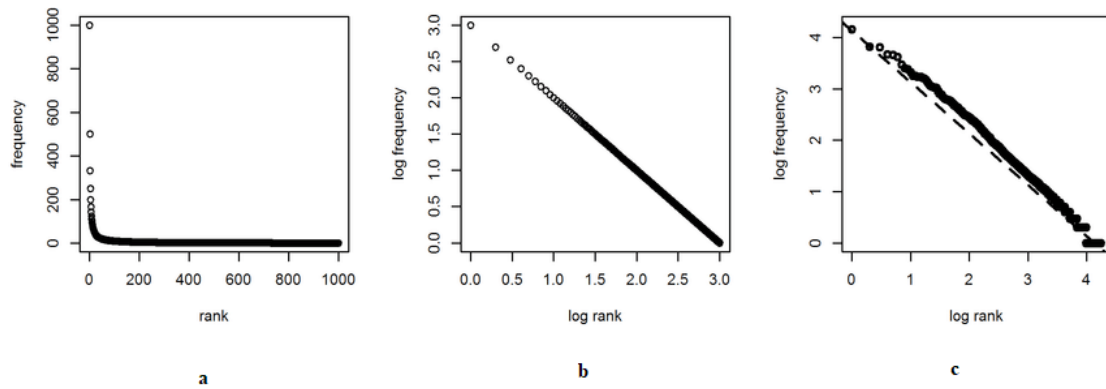


Figura 1. La ley de Zipf en gráficos. Imagen tomada de “Unzipping Zipf’s law” (Lestrade, 2017).

La Estilometría se centra en medir las palabras función por dos razones: primera, por tratarse de rasgos inconscientes, y segunda, porque por su alta frecuencia son fácilmente cuantificables y estadísticamente significativas, permitiendo la aplicación de medidas estadísticas que robustezcan los resultados del análisis. Para recapitular, la Estilometría trabaja fundamentalmente con la frecuencia de las palabras más frecuentes, conformadas en alta proporción por las palabras función.

Además de los rasgos (o *features*), en toda investigación estilométrica rigurosa han de tomarse decisiones sobre el procedimiento estadístico utilizado para analizar los datos. En la Estilometría de hoy, uno de los procedimientos estadísticos utilizados son las llamadas medidas de distancia (o *distance measure*). Se trata de métodos estadísticos (algunos de ellos procedentes de las ciencias exactas y la informática, y otros desarrollados por los propios estilometristas) que pretenden medir el grado de similitud o diferencia entre textos (Juola, 2006, p. 275). La medida más utilizada hoy es Delta (Burrows, 2002) y sus variantes¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Véase el capítulo 7 de esta Tesis (“Análisis con métodos estilométricos”) para más información sobre estas.

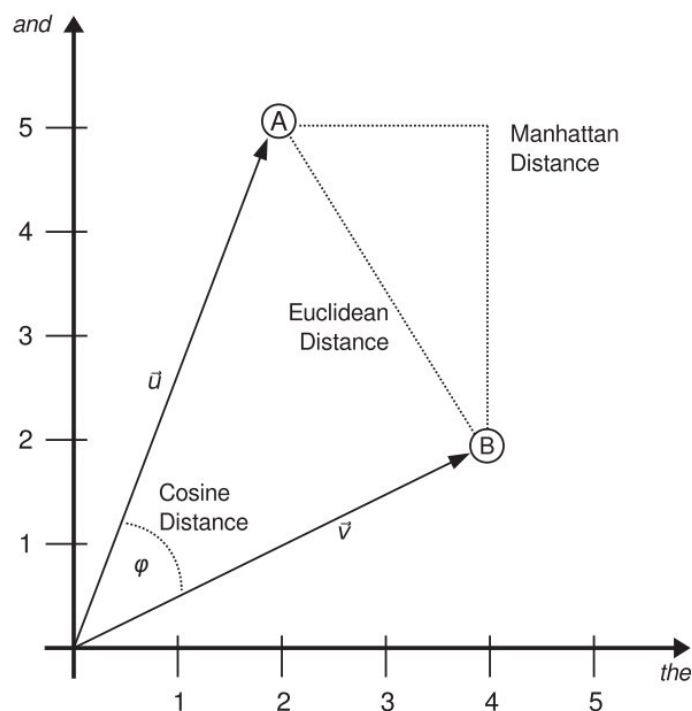


Figura 2. Representación de la distancia entre los puntos *and* y *the* en dos textos A y B en un espacio bidimensional. La distancia entre dos puntos puede definirse de distintas formas. En el gráfico se pueden apreciar tres ejemplos con las distancias Euclídea, Manhattan y Cosine. Imagen tomada de “Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution” (Evert et al., 2017).

Los propios estilometristas declaran que esta rama no trata de reemplazar la investigación llevada a cabo por la Filología tradicional o los estudios literarios como la Historia de la literatura, sino de complementar su trabajo aprovechando los avances computacionales, del mismo modo que llevan haciendo desde la existencia de estos las disciplinas de las ciencias exactas y experimentales:

What, then, does stylometry seek to do? It certainly does not seek to overturn traditional scholarship by literary experts and historians, rather it seeks to complement their work by providing an alternative means of investigating works of doubtful provenance –(Holmes, 1998, p. 111).

Esta metodología puede ubicarse dentro de los enfoques cuantitativos basados en la lectura distante y el macroanálisis, como lo hacen Hoover (2008) o Jannidis et al.

(2017), pero, por otra parte, posee una extensa historia por sí misma y anterior a la emergencia de estos nuevos enfoques.

2.3.2. Repaso histórico: orígenes, fundadores y principales hitos¹⁵⁹

Los problemas de autoría son tan antiguos como la propia Filología. Su historia se remonta a la antigüedad clásica, al análisis filológico de los poemas épicos de Homero que realizaron los estudiosos de la biblioteca alejandrina en el siglo III a.C. Desde entonces, se han realizado estudios de autoría sobre textos atribuidos a diversos autores. Uno de los más conocidos es el caso de la *Donación de Constantino*, el documento en el que el emperador Constantino I cedía la autoridad del Imperio romano al Papado. El humanista Lorenzo Valla (c. 1407-1457) demostró mediante métodos filológicos en su obra *De falso credita et ementita Constantini Donatione declamatio* (1439-1440) que se trataba de una falsificación medieval, ya que algunos rasgos lingüísticos que presentaba el texto delataban que su escritura debió producirse no en el siglo cuarto en el que supuestamente había sido escrito, sino probablemente en el siglo VIII¹⁶⁰.

Si bien desde sus orígenes los problemas de atribución de autoría fueron abordados mediante disciplinas como la Filología, la Paleografía, la Codicología o la Historia, con el tiempo surgieron las llamadas metodologías no-tradicionales de atribución o *non-traditional authorship attribution*, de las que acabaría naciendo la Estilometría. La bibliografía sobre los orígenes de esta última (Eder, 2011; Fradejas Rueda, 2016b; Holmes, 1998), señala como sus primeras aplicaciones las realizadas en el siglo XIX en la llamada *Shakespeare Authorship Question*, en la cual los estudiosos de William Shakespeare intentaban dilucidar si el escritor bardo escribió todo lo que se le atribuye. Augustus de Morgan (1806-1871) sugirió en 1851 que la longitud de las palabras de un texto podría ser de interés para dilucidar cuestiones de autoría (De

¹⁵⁹ Este repaso por la historia de la Estilometría no aspira a ser exhaustivo ni a incluir todos los estudios con metodologías estilométricas que se han realizado hasta la actualidad, pues su magnitud lo hace imposible para el espacio del que se dispone en esta Tesis. Por ello, su principal objetivo es trazar sus bases, estudios fundadores e hitos más representativos, así como una periodización de los avances en la materia. Una buena representación de la bibliografía, con más de 3000 referencias, puede encontrarse en el grupo de Zotero de Estilometría de Christof Schöch: https://www.zotero.org/groups/643516/stylometry_bibliography [Consulta: 25/09/2019].

¹⁶⁰ Concretamente, algunas formas gramaticales que presentaba el texto no podían haberse utilizado en el siglo IV y había también palabras anacrónicas como, por ejemplo, terminología feudal.

Morgan, 1882). Siguiendo la intuición de De Morgan, Thomas C. Mendenhall (1841-1924) comparó la longitud de las palabras de las obras atribuidas a Shakespeare con las de otros candidatos como Vere, Bacon y Marlowe en sus famosas ‘Curves of Composition’ (T.C Mendenhall, 1887)¹⁶¹. Se trataba, sin embargo, de un procedimiento muy mecánico, pesado, y que resultó ser insuficiente para llegar a conclusiones sólidas sobre la autoría de un texto.

Para Holmes (1998), la ingratitud del proceso y la falta de fiabilidad de los resultados obtenidos propiciaron la aparición de un vacío en la aplicación de técnicas estilométricas de alrededor de 30 años, desde los trabajos de De Morgan y Mendenhall hasta los años treinta del nuevo siglo. Sin embargo, al centrar su artículo fundamentalmente en bibliografía anglosajona, no repara en dos importantes proyectos, los cuales además de aplicar las incipientes técnicas de la Estilometría a textos en otras lenguas, produjeron importantes avances para la consolidación de esta metodología¹⁶². Sin ir más lejos, en 1888, William Benjamin Smith publicó bajo el pseudónimo de Conrad Mascol un estudio aplicando técnicas no-tradicionales de atribución de autoría a las epístolas atribuidas al apóstol San Pablo (Mascol, 1888a, 1888b). Pero cabe destacar por su importancia y repercusión, los estudios de Lutosławski (1863-1954) sobre la cronología de los *Diálogos* de Platón utilizando técnicas que hoy en día se considerarían de Cronoestilometría¹⁶³ (Lutosławski, 1897). Este estudioso no solo fue pionero en la creación de una metodología para inferir la cronología de los textos literarios, sino que es el creador del término “estilometría” –*stylométrie*-, el cual ya utiliza en el título de uno de sus artículos, “Principes de Stylométrie appliqués a la chronologie des œuvres de

¹⁶¹ En un artículo posterior, Mendenhall hace recapitulación de la metodología empleada y muestra la aplicación de esta a autores no anglófonos, como Boito para textos en italiano, Cervantes para textos en español, Dumas para textos en francés y von Scheffel para textos en alemán, e incluso autores de la antigüedad clásica como Julio César o Eurípides (Thomas C Mendenhall, 1901).

¹⁶² Esto ya ha sido señalado por los estudiosos. Rudman lo hace a propósito de Mascol: “How many authorship attribution practitioners are aware of William Benjamin Smith who, under the pen name of Conrad Mascol, published two articles, one in 1887 and the other in 1888 describing his ‘curve of style’. This is the same year -1887- that Mendenhall published his ‘Characteristic Curves of Composition’. But Smith is just not mentioned” (Rudman, 2012, p. 354). Por su parte, Pawłowski y Pacewicz denuncian lo mismo con el caso de Lutosławski: “Malgré les imperfections de la technique de Lutosławski et les doutes épistémologiques concernant la question même de chronologie, l’expression ‘gap of some 30 years’ contraste fortement avec le contenu de ses travaux où l’on trouve la première utilisation du terme ‘stylometrie’ et une description des objectifs et des principes de cette ‘nouvelle science’” (Pawłowski & Pacewicz, 2004, p. 424).

¹⁶³ Para un completo estado de la cuestión y repaso histórico sobre la Cronoestilometría (*Stylochronometry*), véase el trabajo de Stamou (2008).

Platon”¹⁶⁴ (Lutosławski, 1898). Este término contiene, además, desde su creación un sentido más amplio que el de atribución de autoría no tradicional, ya que no solo incluye la aplicación de enfoques estadísticos a cuestiones de autoría, sino también a los demás componentes del estilo¹⁶⁵, como explica Eder: “It is usually used in a sense slightly broader than non-traditional authorship attribution: while the former denotes all statistical insights into style, the latter refers to a statistical approach to the question of authorship” (Eder, 2011, p. 100). Por último, Lutosławski defendió en sus estudios la existencia de una huella autorial, determinada por el individuo, que sería comparable a las diferencias en la letra de cada persona: “If handwriting can be so exactly determined as to afford certainty as to its identity, so also with style, since style is more personal and characteristic than handwriting” (Lutosławski, 1897, p. 66).

Por otra parte, en el comienzo del siglo XX, fueron fundamentales para el desarrollo de la disciplina los estudios de G. Udny Yule (1871-1951) en Inglaterra, y George Zipf (1902-1950) en América. Zipf hizo el descubrimiento ya mencionado y conocido como la ley de Zipf (1932).

Por su parte, Yule intentó explicar y sistematizar la frecuencia de las palabras con su ‘Yule’s characteristic K’ (Yule, 1944) que, sin embargo, no es suficientemente fiable para distinguir la señal autorial, y trató de utilizar la longitud de las frases como indicador de autoría (Yule, 1939). Este procedimiento tampoco resultó ser suficientemente fiable para este fin, pero sus indagaciones y las cuestiones planteadas animaron a la comunidad científica a indagar en estas metodologías¹⁶⁶.

El primer hito fue el gran éxito de los *Federalist Papers* a principios de la década de 1960. Se trataba de una serie de artículos periodísticos publicados anónimamente de 1787 a 1788 y en los que se intentaba persuadir a los habitantes del estado de Nueva York para que ratificaran la Constitución. Más adelante se supo que habían sido coescritos por Alexandre Hamilton, John Jay y James Madison, los cuales

¹⁶⁴ A pesar de ser uno de los fundadores de la disciplina y acuñar el término por el que hoy se la conoce, Lutosławski es desconocido para muchos de los estudiosos y su importancia infravalorada, seguramente debido a que no pertenece al ámbito anglosajón alrededor del cual gira una parte importante de la bibliografía de este campo (Pawłowski & Pacewicz, 2004).

¹⁶⁵ Estos pueden ser géneros textuales, movimientos literarios, cuestiones influidas por el género masculino o femenino del autor, evolución del estilo en la obra de un autor, etc...

¹⁶⁶ A partir de las teorías de Yule, Williams (1940) descubrió que mediante la realización de gráficos usando las distribuciones de frecuencia de los logaritmos del número de palabras en cada oración, se obtiene una distribución normal distinta para cada autor. Esto fue utilizado por Wake (1957) en su análisis de autores griegos.

reclamaron la autoría de los artículos escritos por cada uno de ellos. Sin embargo, la autoría de doce de los artículos fue reclamada tanto por Hamilton como por Madison. Para resolver esta disputa, los investigadores Mostaller y Wallace (1964) utilizaron por primera vez la frecuencia de las palabras gramaticales o palabras función (*function words*) y consiguieron establecer la autoría de cada uno de los artículos en discordia. Este gran éxito no solo supuso un impulso para la realización de más análisis estilométricos relacionados con la autoría, sino que marcó la dirección a seguir en este campo, al encontrarse finalmente un indicador fiable de la autoría y, además, algunos estudiosos, como Holmes, señalan su importancia para el creciente grado de computarización que ha experimentado esta disciplina: “Mosteller and Wallace’s scholarly analysis was to open the way to the modern, computerized age of stylometry, and their work has become a ground-breaking moment in literary detection” (Holmes, 1998, p. 112).

En las décadas siguientes se produjeron diversos ensayos de nuevas técnicas desde un punto de vista matemático-estadístico a los que Holmes se refiere como “Stylometric Struggles”, pues no resultaron muy exitosos¹⁶⁷. En el repaso hecho hasta el momento puede apreciarse cómo esta disciplina cuenta con varios fundadores, a pesar de que algunos de ellos han tenido un menor impacto mediático o son más desconocidos para los estilometristas por su ausencia en la literatura de corte anglófono, pero cuya importancia y repercusión en lo que hoy conocemos por Estilometría no puede negarse, como señalan Pawłowski y Pacewicz:

[...] on devrait désigner comme pionniers et fondateurs de la stylométrie moderne, par ordre chronologique, De Morgan, Lutosławski, Yule, Zipf, Mosteller et Wallace, ainsi que les auteurs des premières applications stylométriques de l’analyse multidimensionnelle. Mais la priorité absolue ne revient à aucun d’eux, car leurs parts respectives dans la création de la stylométrie, aussi grandes soient-elles, étaient toujours limitées (Pawłowski & Pacewicz, 2004, p. 437).

A nuestro juicio, sin embargo, falta incluir a otro de los maestros de la disciplina, cuyas aportaciones han sido de crucial importancia para la Estilometría más

¹⁶⁷ Para más información sobre estos ensayos de técnicas anteriores a 1980, consúltese Holmes 1998, pp. 112-113.

reciente: John Burrows, que publicó una serie de artículos a finales de los años 80 y principios de los 90 (Burrows, 1987b, 1989, 1992b, 1992a), así como la monografía *Computation into Criticism: a Study on Jane Austen's Novels and an Experiment in Method* (Burrows, 1987a), que han tenido un papel fundamental tanto en la consolidación de la Estilometría como en la investigación realizada desde entonces, especialmente después del periodo que va entre el éxito de los *Federalist Papers* y los estudios del profesor emérito australiano, en el que la disciplina parecía atrapada en una suerte de *impasse*. La propuesta de Burrows consistió en utilizar una mayor cantidad de datos, esencialmente las palabras función más frecuentes comunes a cada texto, calcular su frecuencia estandarizada a 1000 palabras (tantos por mil) y emplear metodologías multidimensionales provenientes de la Estadística, como *Principal Component Analysis*. En 1989 fundó el 'Centre for Literary and Linguistic Computing' de la Universidad de Newcastle, donde trabajó con otros colegas en tecnologías de análisis de textos –*Text Analysis*¹⁶⁸.

Su labor no solo es reconocida por los estilometristas, sino también por la comunidad de Humanidades Digitales en su totalidad, que le concedió a través de la ADHO el prestigioso Premio Roberto Busa en 2001¹⁶⁹. En su discurso de aceptación del premio, propuso la medida de distancia estilométrica, Delta (Burrows, 2002), que ha resultado un hito en la realización de análisis estilométricos y constituye, sin lugar a dudas, la medida estilométrica más popular y una de las más eficientes en el campo¹⁷⁰. En el momento de su presentación, los análisis estilométricos se basaban en utilizar modelos de Estadística multivariable que se aplicaban a un número muy reducido de autores (Bailey, 1979; Binongo & Smith, 1999). Con Delta, Burrows proponía una solución a los casos de autoría en los que, o bien se cuenta con muchos posibles autores, o bien no tenemos evidencia de que ninguno lo sea, en cuyo caso los enfoques anteriores resultaban insuficientes. La nueva medida ofrecía, pues, la posibilidad de

¹⁶⁸ Además de desarrollar métodos punteros de Estilometría en sus trabajos y publicaciones, Burrows realizó una entrevista en la que divulga esta disciplina para el gran público: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=0QpJFAjdKz8 [Consulta: 25/09/2019].

¹⁶⁹ La relación de premiados puede consultarse en la web de la ADHO en la siguiente dirección: <https://adho.org/awards/roberto-busa-prize/recipients> [Consulta: 25/09/2019]

¹⁷⁰ Burrows también introdujo otras dos medidas, Zeta y Iota, que han tenido una menor popularidad, pero están siendo aplicadas por otros investigadores con resultados sorprendentes y prometedores (Hoover, 2008). En concreto, Zeta se ha revelado como una medida de gran efectividad para contrastar las palabras de diferentes textos y resaltar sus diferencias. A este respecto, véase en el capítulo de análisis estilométricos de esta Tesis el subcapítulo dedicado a *oppose* (apartado 7.6).

analizar a la vez grandes cantidades de autores sospechosos y obras para elegir de entre todos ellos el más cercano o similar al texto anónimo (Evert et al., 2017)¹⁷¹.

El interés despertado por Delta se manifestó en seguida en forma de artículos de otros investigadores que explicaron las bases matemáticas de su asombrosa eficiencia (Argamon, 2008). Los estilometristas se afanaron con entusiasmo en realizar sus propias pruebas con Delta e incluso algunos propusieron mejoras para perfeccionarla, como Hoover (2004b), que propone aumentar el número de palabras analizadas para conseguir resultados aún más sólidos; Smith y Aldridge (P. W. H. Smith & Aldridge, 2011), quienes proponen utilizar como base la distancia Cosine en lugar de la Manhattan o la Euclídea¹⁷²; o Eder (Eder, 2015b), que propone una versión de la conocida distancia para aumentar su éxito en lenguas con un grado de flexión mucho mayor que el inglés, como el latín¹⁷³. Eder y Rybicki (Rybicki & Eder, 2011) realizaron también una contribución de gran importancia al demostrar que el funcionamiento de esta medida estilométrica, del mismo modo que ocurre con otras medidas y parámetros, no tiene en otras lenguas el mismo índice de efectividad obtenido con el inglés, como se había asumido y se venía defendiendo hasta el momento y ofrecieron como posible explicación “the degree of inflection as a possible factor” (Rybicki & Eder, 2011, p. 320). Los últimos avances al estado de la cuestión sobre las medidas de distancia en Estilometría pueden encontrarse en los trabajos de los estilometristas alemanes (Evert et al., 2017; Jannidis, Pielström, Schöch, & Vitt, 2015). Estos investigadores han realizado una completa evaluación de Delta y sus variantes con diferentes parámetros, incluyendo una reciente medida, Cosine Delta (P. W. H. Smith & Aldridge, 2011), y han demostrado que esta última es la que obtiene mejores resultados para las principales lenguas europeas, superando la efectividad de la Delta de Burrows.

Desde entonces, se han realizado numerosos estudios de autoría utilizando estudios estilométricos, siendo uno de los más sonados y mediáticos (Brooks & Flyn,

¹⁷¹ Burrows presentó Delta como una medida de distancia para analizar el estilo de los textos literarios, realizando como ejemplo una aplicación de esta a poemas épicos en inglés. Su concepto de estilo, por tanto, proviene de la Estilística, consistiendo este en la desviación de la norma (Rosengreen, 1972).

¹⁷² A diferencia de Delta, estas distancias provienen de las matemáticas y la Estadística. Una introducción a estas y a las demás distancias puede encontrarse en la documentación de *styo*: <https://github.com/computationalstylistics/styo> [Consulta: 25/09/2019]. Para una explicación más detallada de las medidas de distancia y evaluación de las mismas, consúltese el artículo de Evert et al. (2017).

¹⁷³ Recientemente, se han realizado estudios que evalúan el funcionamiento de Delta y sus variantes (Evert et al., 2017).

2013; Juola, 2013) el caso de *The Cuckoo's Calling*, firmada por un tal Robert Galbraith, que resultó ser un pseudónimo de J. K. Rowling, tal y como Patrick Juola había obtenido en todos sus análisis estilométricos (Juola, 2015). Para este análisis, Juola utilizó un software comercial de atribución de autoría desarrollado por él mismo, el Java Graphical Authorship Attribution Program (JGAAP) (Juola, 2005). En este sentido, otro gran hito en la historia de la Estilometría ha sido la creación y lanzamiento del paquete *stylo* en R, desarrollado por Eder, Rybicki y Kestemont (Eder, Rybicki, & Kestemont, 2016), que permite ejecutar de forma sencilla, con conocimientos de programación mínimos y una interfaz gráfica, análisis de Estilometría con todas las medidas y parámetros, y que ha sido puesto a disposición de la comunidad científica de forma gratuita. Además, ofrecen una completa documentación de esta herramienta y de cómo utilizarla¹⁷⁴ y cursos como entrenamiento¹⁷⁵. Como resultado, los análisis estilométricos han experimentado una suerte de “democratización”, pues han pasado, de ser solo accesibles para informáticos y humanistas con importantes conocimientos de programación, a que cualquier investigador o curioso con unas nociones mínimas de R pueda ejecutar su propio análisis estilométrico en cuestión de segundos¹⁷⁶.

2.3.3. Aplicaciones de la Estilometría a la literatura española

Puede apreciarse en el repaso histórico realizado en el apartado anterior cómo la Estilometría y los métodos de atribución de autoría no tradicionales han sido aplicados desde sus inicios a textos en lengua inglesa, siendo Shakespeare o Jane Austen algunos ejemplos de los muchos autores anglófonos que han sido sujeto de experimentación con estas técnicas novedosas. Por otra parte, la Estilometría viene siendo también aplicada a

¹⁷⁴ Puede consultarse en el repositorio de Github del grupo: https://github.com/computationalstylistics/stylo_howto [Consulta: 25/09/2019].

¹⁷⁵ Los creadores participan todos los años en las escuelas de verano de Humanidades Digitales de Canadá (<http://www.dhsi.org/courses.php#StylometryR> [Consulta: 25/09/2019]) y Leipzig (http://www.culingtec.uni-leipzig.de/ESU_C_T/node/1100 [Consulta: 25/09/2019]), ofreciendo un curso-taller de Estilometría durante el cual enseñan a utilizar *stylo*. Aparte, también han impartido cursos en numerosos lugares de Europa y del mundo.

¹⁷⁶ Queda el problema de que el ejecutor del análisis tenga los conocimientos de Estilometría necesarios para saber qué medidas y parámetros debe utilizar para el fin concreto que persigue, cómo funcionan y, lo que seguramente supone la parte más difícil, cómo debe interpretar los resultados obtenidos y qué otros análisis o parámetros puede utilizar para optimizarlos. En cualquier caso, se trata de una cuestión de formación, superable mediante el estudio de la bibliografía fundamental y la realización de cursos y trabajos de experimentación, como ha hecho en su proceso de aprendizaje la autora de esta Tesis.

la literatura en lengua alemana desde hace años, uno de cuyos ejemplos más destacados es la creación de la cátedra de *Computerphilologie* –Humanidades Digitales– en la Universidad de Würzburg, asociada aun a día de hoy al área de Germanística y cuyo director, Fotis Jannidis, es especialista en literatura alemana (Jannidis & Lauer, 2014). Asimismo, la literatura holandesa ha sido sujeto de aplicación de estas técnicas (van Dalen-Oskam & van Zundert, 2007). Los enfoques aplicados a lenguas romances son más recientes, aunque ya cuentan con relevantes estudios aplicados a literatura francesa (Bornet & Kaplan, 2017; Schöch, 2014) e italiana (Ciotti, 2017; Silvi & Ciotti, 2017).

En el caso de la literatura española, sin embargo, los estudios estilométricos son aún infrecuentes y escasos, y a día de hoy no se han utilizado textos hispánicos en trabajos que evalúan los métodos estilométricos con corpus de diferentes lenguas (Eder, 2013c, 2015a; Jannidis et al., 2015; Rybicki & Eder, 2011). Y Sagrario López Poza, al dibujar en 2015 los avances en Humanidades Digitales en España, no menciona que se hayan realizado estudios estilométricos, sino solo ediciones y bibliotecas digitales (López Poza, 2015, p. 3). Esta situación sin duda se ha visto influida por la escasez de textos electrónicos disponibles en español, que contrasta con la gran cantidad de textos disponibles en inglés, e incluso en otras lenguas, como el francés o el alemán. Por otra parte, las metodologías estilométricas se han dado a conocer hace relativamente poco en el mundo hispánico, en contraste con Estados Unidos, Canadá y otros países de Europa, y muestra de ello son los recientes artículos científicos, pero con un fuerte carácter divulgativo de José Calvo y José Manuel Fradejas publicados en la revista *Caracteres* (Calvo Tello, 2016b; Fradejas Rueda, 2016b). Con todo, contamos ya con el primer libro en español sobre Estilometría y análisis de textos en R, escrito por José Manuel Fradejas (2019a).

A pesar de todo esto, destaca la aplicación de la Estilometría a las dos obras de autoría controvertida más famosas de la literatura española, el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote* de Avellaneda. Aunque no se ha podido determinar la autoría de estas obras, en el caso del *Lazarillo* sí se han podido descartar candidatos (de la Rosa & Suárez, 2016; Rißler-Pipka, 2016b), y en el del *Quijote* de Avellaneda ha quedado resaltada la cercanía (no del todo sorprendente) de esta obra con las del propio Cervantes (Blasco, 2016; Rißler-Pipka, 2016a). Nanette Rißler-Pipka ha publicado también recientemente un trabajo (Rißler-Pipka, 2018) en el que aplica algunas de los últimos métodos estilométricos desarrollados al *Quijote* y al *Persiles*, entre otros, para comprobar una

hipótesis anterior (Coufal & Juola, 2010) según la cual habría un cambio de estilo a partir del capítulo 60 del *Quijote* de 1615, que queda desmentida. El Cervantes dramaturgo ha sido también objeto de análisis estilométrico, en este caso para dilucidar la autoría de *La conquista de Jerusalén*, atribuida al manco de Lepanto (Calvo Tello & Cerezo Soler, 2018). En este último caso, los autores sí llegan a conclusiones sobre la autoría, aunque dejan la puerta abierta a un nuevo trabajo con un corpus mayor de textos, así como a la utilización de más técnicas para confirmar y evaluar los resultados obtenidos.

Se han realizado también estudios estilométricos aplicados a la poesía áurea, como los de Antonio Rojas Castro (2017a, 2018). En uno de sus trabajos (Rojas Castro, 2017a) aplica técnicas procedentes de la Lingüística de corpus y alguna técnica de la Estilometría a un corpus de fábulas mitológicas del Siglo de Oro para comprobar, por medios informáticos, la influencia gongorina en este subgénero y la distinción entre poetas “claros” y “oscuros”. En su otro estudio (Rojas Castro, 2018) utiliza la herramienta *oppose* de *stylo* para caracterizar la poesía de Luis de Góngora dividida en tres grupos por su cronología¹⁷⁷.

El profesor Alejandro Bia (2018) ha publicado también un estudio en el que realiza varias pruebas con métodos estilométricos y aplicados a la literatura española con el objetivo de “probar que la estilometría computacional funciona de la misma manera que cuando se aplica a textos en inglés, de lo que sí hay muchas publicaciones” (Bia, 2018)¹⁷⁸.

Recientemente, investigadores checos han utilizado textos poéticos españoles (además de checos, alemanes e ingleses) en un estudio sobre la relación entre versificación y atribución de autoría, o cómo la inclusión de información métrica puede incrementar aún más la eficacia de los análisis estilométricos (Plecháč, Bobenhausen, & Hammerich, 2018). En este sentido, es de gran importancia que se hayan incluido textos

¹⁷⁷ Aunque reconoce el interés de estas nuevas metodologías para el estudio del estilo literario de Góngora, así como su carácter mensurable y reconocible, este investigador opina que su utilidad se reduce al estudio de un “cambio de tendencia [...] o bien para confirmar o descubrir dominantes estéticas en las que no solo influye el estilo sino también otros factores” (Rojas Castro, 2018).

¹⁷⁸ En 2018, ha aparecido otro trabajo (Sánchez Mateos, 2018) cuyo objetivo es aplicar métodos estilométricos a la poesía del Bajobarroco. Su autora, Zoraida Sánchez Mateos, que realiza su tesis doctoral sobre la misma cuestión, intenta dilucidar la autoría de textos atribuidos a León Marchante y Damián Cornejo. Sin embargo, a pesar de que la Estilometría aparece en el título del artículo, la autora decide emplear metodologías de análisis léxico y morfosintáctico en lugar de aplicar técnicas y medidas estilométricas, lo cual justifica por la breve extensión de los textos analizados.

literarios españoles en una investigación sobre los propios métodos estilométricos, ya que el español ha quedado tradicionalmente fuera de estos trabajos¹⁷⁹.

Y también muy recientemente, han aparecido dos nuevos estudios. Alejandro García-Reidy ha utilizado algunos métodos estilométricos en un nuevo artículo con el que pretende demostrar la autoría lopista de la obra *Siempre ayuda la verdad*, que había sido atribuida a otros autores de nuestro teatro áureo (García-Reidy, 2019). Y Javier Blasco utiliza también algunos de estos métodos para descartar la hipótesis de que la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* no fuera escrita por Bernal Díaz del Castillo (Blasco, 2019). Quizás lo más reseñable de este último trabajo sea que se ha publicado en el *Boletín de la Real Academia Española*, lo cual supone que la Estilometría y sus métodos comienzan a aparecer en las publicaciones más consagradas y prestigiosas del Hispanismo.

Más en el terreno de la Estilística computacional, Borja Navarro ha publicado una serie de artículos en los que presenta un modelo de escansión automática de versos (Navarro-Colorado, 2016), y otros en los que aplica *Topic Modelling*– (Navarro-Colorado, 2018) a la poesía áurea a través del corpus del proyecto ADSO (Navarro-Colorado, Ribes Lafoz, & Sánchez, 2016). En la misma línea, Pablo Ruiz ha utilizado herramientas de Procesamiento de Lenguaje Natural para detectar automáticamente el fenómeno del encabalgamiento (Ruiz Fabo, Martínez Cantón, Poibeau, & González-Blanco, 2017), y Ulrike Henny ha empleado tecnologías de análisis de sentimiento para detectar el subgénero narrativo en textos literarios hispanoamericanos del siglo XIX (Henny-Krahmer, 2018).

Por otra parte, en varios congresos y reuniones científicas he podido conocer otros trabajos estilométricos aplicados a la literatura española que se están llevando a cabo. Especialmente en el Romanistentag de 2017 celebrado en Zurich, se presentaron en la sección “Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung. Stilistik und Stilometrie in der Romania”, coordinada por Nanette Rißler-Pipka, una serie de estudios estilométricos aplicados a literatura española¹⁸⁰. Muchos de estos trabajos han sido

¹⁷⁹ A pesar de que contamos con estudios muy sólidos y de referencia sobre la eficacia de los métodos estilométricos y de diferentes parámetros, en los que se usan textos de las más importantes lenguas europeas, como el inglés, el francés, el alemán y el italiano (Evert et al., 2017; Rybicki & Eder, 2011), el español se había quedado hasta ahora fuera de estos trabajos.

¹⁸⁰ Los datos de la sección, el programa y los resúmenes de los participantes pueden consultarse en la siguiente dirección web:

https://www.romanistik.de/for/3629-Romanistentag_2017_Sektion_7_Theorien_von_Autorschaft_und_Stil_in_Bewegung_Stilistik_und_Stilometrie_in_der_Romania

publicados en un monográfico de la revista *Romanische Studien*. Así, por ejemplo, José Manuel Fradejas (2019b) presentó un análisis estilométrico sobre textos medievales castellanos con resultados sorprendentes, en tanto que estas herramientas fueron capaces de distinguir de forma automática la obra alfonsí conformada por traducciones del árabe de la constituida por traducciones del latín. Marie-Eglantine Lescasse (2019), de La Sorbona, presentó un trabajo en el que aplicaba metodologías de análisis morfosintáctico automático para contrastar la morfosintaxis de Góngora con la del resto de los poetas áureos. Gaston Gilabert y José Calvo presentaron un análisis estilométrico de *El Arca de Noé*, atribuida a Lope de Vega. José Calvo, que realiza su tesis doctoral como parte del grupo CLiGS en la Universidad de Würzburg y ya había presentado un trabajo en el congreso global Digital Humanities 2017 en Montréal (Calvo Tello, Schlör, Henny, & Schöch, 2017), realizó una presentación relacionada con su tesis sobre la novela de la Edad de Plata (Calvo Tello, 2019), de la que posteriormente presentó nuevos resultados en el congreso de Humanidades Digitales Hispánicas de 2017 celebrado en Málaga (Calvo Tello, 2017c). Por último, Nanette Rißler-Pipka, la organizadora de la sesión, realizó una exposición en la que comparó con métodos estilométricos la particularidad de la poesía de Góngora y Picasso (Rißler-Pipka, 2019).

Otro evento de importancia para los estudios de Estilometría sobre literatura en español ha sido la Jornada “Estilometría y Siglo de Oro: el giro computacional en el estudio de textos áureos. Stylométrie et Siècle d’Or: le tournant computationnel dans l’étude des texts espagnols et classiques”, celebrada en París Sorbonne y organizada por Mercedes Blanco y Marie-Eglantine Lescasse en abril de 2018. En este intervinieron el investigador José Calvo sobre la investigación que está llevando a cabo en su tesis doctoral, Pablo Ruiz, actualmente investigador de la Universidad de Estrasburgo, sobre el proyecto POSDATA de LINHD-UNED y la autora de esta Tesis.

En febrero y marzo de 2019, se celebró el congreso “Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond”, organizado por el grupo CLiGS en la Universidad de Würzburg, que ha reunido una buena representación de proyectos y trabajos de Estilometría aplicados a las lenguas romances¹⁸¹. Se presentaron más de una veintena de trabajos y proyectos cuyo objeto de estudio estaba constituido por textos en lenguas

[metrie_in_der_Romania](#) [Consulta: 25/09/2019].

¹⁸¹ El programa completo del congreso puede consultarse en el blog del grupo CLiGS: <https://cligs.hypotheses.org/digital-stylistics-in-romance-studies-and-beyond/conference-program> [Consulta: 25/09/2019]. Además, los organizadores han preparado un resumen del congreso y de los trabajos presentados: <https://cligs.hypotheses.org/1208> [Consulta: 25/09/2019].

romances¹⁸², de los cuales el español fue la lengua más numerosa¹⁸³. Nanette Rißler-Pipka presentó un análisis estilométrico inter-lingüístico de los escritos en español y francés de Picasso, José Manuel Fradejas intervino con un análisis de las diferentes manos en el proceso de redacción de las *Siete Partidas*, Álvaro Cuéllar presentó su proyecto de aplicación de Estilometría al teatro áureo, que ha sido galardonado con uno de los premios HDH 2018, y dos de los integrantes del grupo CLiGS, Ulrike Henny-Krahmer y José Calvo, utilizaron métodos de Estilometría y Aprendizaje Automático (*Machine Learning*) para analizar subgéneros literarios en la novela española e hispanoamericana del XIX.

Por último, en el congreso global Digital Humanities 2019, celebrado en Utrecht, se presentó un estudio de Estilometría aplicado a la discusión autorial en torno a la obra teatral *La segunda Celestina*, escrita por Agustín de Salazar y cuyo final ha sido atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz (Hernández Lorenzo & Byszuk, 2019). Los resultados obtenidos mediante los análisis estilométricos refuerzan la atribución a Sor Juana, al mismo tiempo que abren nuevas líneas de investigación.

¹⁸² Si bien se presentaron siete estudios con otras lenguas (inglés, alemán y holandés).

¹⁸³ Véase en el siguiente tweet la clasificación de Christof Schöch: <https://twitter.com/eumanismo/status/1101796605798371328> [Consulta: 25/09/2019].

3. Los textos poéticos de Fernando de Herrera

3.1. La transmisión de los textos poéticos de Herrera¹⁸⁴

La obra poética de Fernando de Herrera (1534-1597), que se encuadra dentro de la poesía culta, se nos ha transmitido de forma escrita, tanto manuscrita como impresa, por los cauces habituales de difusión de la poesía áurea¹⁸⁵.

La importancia de la transmisión manuscrita de los textos poéticos en los Siglos de Oro ya fue reivindicada por Antonio Rodríguez-Moñino en su célebre *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Rodríguez-Moñino, 1968a). Para este crítico, esta forma de transmisión fue más común y frecuente que la impresa, lo cual apoyan estudiosos posteriores, si bien con algunas matizaciones (Dadson, 2000b, 2009, 2011; Jauralde Pou, 1982). Especialmente en el XVI –momento que Jauralde califica como “etapa humanística”–, el manuscrito fue la forma estándar de transmisión de la poesía, condición que se vio reforzada por el relativamente escaso desarrollo de la imprenta, así como por la tradición de la circulación manuscrita en el primer periodo de aparición de esta tecnología novedosa para la época. Otros factores de importancia que dificultaron la impresión de las obras fueron la creciente dureza de la legislación en torno al libro o los costes de la impresión, unido a un cierto elitismo y la idea de que la poesía era un arte minoritario, dirigido a una minoría selecta, y no al público en general¹⁸⁶ (Dadson, 2000b; Jauralde Pou, 1982). Además, el manuscrito

¹⁸⁴ En la preparación de este apartado me han resultado de gran utilidad los bastante completos índices de fuentes textuales de la poesía de Herrera que presentan las ediciones de Blecua y Cuevas (Blecua, 1975; Cuevas, 1985a), además de la bibliografía citada. Estas ediciones incluyen la totalidad de la poesía de Herrera que nos ha llegado –y que se describe a continuación–, a excepción de unos cuantos textos que han aparecido después de su fecha de publicación.

¹⁸⁵ Por otra parte, otro cauce de gran relevancia para la difusión de la literatura áurea (y, por extensión, de la poesía) fue la transmisión oral. Su importancia ha sido reclamada por Pablo Jauralde. Este estudioso señala que la transmisión oral sería la más frecuente, pues respondía a una gran cantidad de público analfabeto, el cual no podía acceder de otra forma a los textos literarios. Se transmitían fundamentalmente en forma oral los géneros de creación popular, y, en el caso de la poesía, la lírica tradicional o el romancero (Jauralde Pou, 1982).

¹⁸⁶ Para Jauralde, la impresión de una obra literaria solo interesaba a la minoría alfabetizada urbana y cortesana de la población, de carácter aristocrático o burgués. Como consecuencia, se promueve un “arte exquisito y minoritario, para los pocos, que no se entregará a las prensas, sino en copia manuscrita al amigo erudito, al sabio, al poeta de la corte, al humanista, etc., que lo dará a conocer, a su vez, a los restantes colegas” (Jauralde Pou, 1982, p. 63). Y se suman factores materiales como el elevado precio del papel, el excesivo control de los precios o los riesgos en la inversión. Por todo ello, la impresión de obras de un autor era un fenómeno poco frecuente y, en ocasiones, solo se realizaba de forma póstuma, pues era

presentaba la ventaja de que el proyecto poético no tenía por qué darse por cerrado, ya que siempre se podían ir añadiendo más poemas a los ya escritos¹⁸⁷. Estos manuscritos podían recoger poemas de un único autor, pero fueron más frecuentes –y seguramente más del gusto de los recopiladores, como indica Dadson (2000b)¹⁸⁸– las colecciones de composiciones de varios autores¹⁸⁹. Un gran número de poemas herrerianos se nos han transmitido por la vía del manuscrito, como se verá a continuación, tanto en forma de conjuntos textuales en manuscritos que cuentan con secciones de poesía herreriana (apartado 3.1.1.1); como de forma más diseminada, bien en manuscritos de obras de otros autores, muchos de ellos amigos del poeta o escritores cercanos al círculo poético sevillano (apartado 3.1.2.2.1); bien en cancioneros de poesías varias (apartado 3.1.2.3.1); e incluso a través de un resto de manuscrito autógrafo (apartado 3.1.2.4).

En cuanto a la transmisión impresa, como ha demostrado Dadson en sus estudios (Dadson, 2000b, 2011), no se puede desdeñar esta forma de difusión para la poesía. Aunque la mayoría de los textos poéticos se transmitían de forma manuscrita en el XVI, algunos se transmitieron también de forma impresa tanto en publicaciones de un único autor¹⁹⁰ como insertos en obras de otros géneros –normalmente en prosa–, y mayoritariamente en recopilaciones de poemas en forma de cancioneros y romanceros. Estos últimos constituyeron, además, el cauce de difusión impresa de poesía más

señal de que esa obra despertaba ya un cierto interés y se había ido popularizando (Jauralde Pou, 1982, p. 61).

¹⁸⁷ “El cartapacio manuscrito de sus versos tenía, para el poeta, la ventaja de que no significaba un punto final de composición, como lo hacía el libro impreso; siempre podía ir añadiendo más poemas a los que ya tenía escritos. Era, en fin, un proyecto continuo, siempre en marcha” (Dadson, 2011, p. 16).

¹⁸⁸ “Collections of various authors and diverse poems were much more to the taste of the collector who went under the considerable trouble of noting down these poems, often perhaps over a long period of time” (Dadson, 2000b, p. 53).

¹⁸⁹ Rodríguez-Moñino señala que la transmisión manuscrita de la poesía solía realizarse en tomos en los que se encuadernaban diversos papeles que podían ser de diversa procedencia, y resalta que cuando un volumen recoge obras de un único autor, a menudo ha sido recopilado por copistas y amigos (Rodríguez-Moñino, 1968a). Lo habitual, sin embargo, es que los aficionados creen sus propios cartapacios, con poemas recopilados de diferentes fuentes. Una vez recopilada una colección importante, el colector podía hacer copiar los textos en un cuaderno con un rótulo del tipo *Poesías varias* o *Rimas de varios ingenios*, o encuadernar las distintas hojas juntas, a pesar de las diferencias de letra, tamaño y época de las mismas (Rodríguez-Moñino, 1968a, p. 39). Por otra parte, a medida que el texto se va difundiendo en círculos más amplios, más posibilidades hay de que se produzcan errores de copia, y de que el nombre del autor original se perdiese, dando lugar a numerosos problemas y errores de atribución. Rodríguez-Moñino explica cómo se producen estas falsas atribuciones: “[...] estos hermosos tercetos, marmóreos pero vibrantes, han de ser de Argensola sin vacilación; este soneto satírico ¡encaja tan bien con el tono de Francisco de Quevedo! ¿Aparece en este romance *Belardo*? Sin duda es de Lope de Vega” (Rodríguez-Moñino, 1968a, p. 40).

¹⁹⁰ Aun así, estas serán mucho más frecuentes en el XVII.

exitoso y rentable para los impresores del XVI (Dadson, 2000b). Será con el nuevo siglo cuando una serie de cambios en las condiciones literarias provoquen un creciente uso de la imprenta para propagar la obra poética, relacionados, principalmente, con el desplazamiento de los nobles a la corte, y muchos escritores con ellos, creándose redes de mecenazgo que posibilitaron la profesionalización del poeta (Dadson, 2011). En el caso de Herrera, que vivió y escribió en la segunda mitad del XVI, contamos con dos colecciones impresas de su obra poética (apartado 3.1.1.2), pero únicamente una se realizó en vida del autor. Y, si bien la edición en vida fue realizada e impresa con sumo cuidado, la póstuma, que apareció ya en el XVII, adolece de los habituales problemas sobre la validez y autoridad de los textos que presentan tales ediciones, a los que hay que sumar la deturpación que el texto podía sufrir en el proceso de impresión¹⁹¹. Aparte, del mismo modo que con la transmisión manuscrita, nos han llegado poemas sueltos tanto insertos dentro de obras no poéticas del propio Herrera, las *Anotaciones* y la *Relacion de la guerra de Cipre* (apartado 3.1.2.1); como en obras de otros autores – también muy frecuentemente escritores amigos o, al menos, cercanos al grupo poético sevillano– (apartado 3.1.2.2.2), y un caso aislado en un romancero –concretamente, en el *Segundo Romancero General*– (apartado 3.1.2.3.2).

¹⁹¹ El autor presentaba un ‘original’ hipotéticamente revisado por él. Este texto pasaba a un copista profesional, que preparaba el original de imprenta, el cual utilizaban los componedores para preparar el texto impreso, dentro del proceso conocido como “contar el original”, en el que se marcaba el texto que ocuparía cada página. Este constituía uno de los procesos más delicados y podía ser causa de importantes alteraciones textuales, si bien en el caso de la poesía resultaba menos problemático, dada la facilidad de contar por versos. Por otra parte, la intervención de los diferentes agentes que participan en el proceso de impresión (el cajista, el impresor, el revisor o corrector de pruebas) podía dar lugar a errores en el proceso de impresión, de muy diversa índole –en el caso del cajista, malas lecturas, por lectura global, por dificultad de la letra, por el uso de palabras no habituales; saltos hacia adelante o hacia atrás por darse una palabra igual o parecida; o cambios inconscientes en el proceso de retención, resultando en alteraciones del orden de la frase o modificaciones de palabras (Moll, 2000). A estos hay que añadir las libertades que se tomaban los tipógrafos (Botta, 2009), así como las modificaciones de importancia que se podían introducir en el proceso de corrección de pruebas (Dadson, 2000a; Garza, 2012). Además, a menudo, la imprenta imponía sus propias normas de ortografía, acentuación y puntuación. Dadson añade que, por esta razón, muchos autores no puntuaban el ‘original’ que depositaban en la imprenta (Dadson, 2009, p. 74). La complejidad de todo este proceso llevaba a la aparición de errores y de variantes con respecto al ‘original’ que había depositado el autor, afectando, claro está, a la fiabilidad de los textos.

3.1.1. Conjuntos textuales

Contamos con cinco conjuntos textuales herrerianos: dos impresos –la edición en vida y la póstuma– y tres manuscritos que recogen colecciones amplias de poemas del Divino.

3.1.1.1. Manuscritos

El más importante es el ms. 10.159 de la Biblioteca Nacional de España, que contiene secciones de poemas de Herrera, Arguijo y Rioja, junto con una pieza dramática de Bartolomé Leonardo de Argensola. En el lomo de su encuadernación se lee “cisnes del betis, ms”, rótulo del que deriva el título con que habitualmente se conoce el códice. En 1948, José M. Blecua publicó la parte herreriana, con el título de *Rimas inéditas* (Herrera, 1948a), de ahí que se identifique dicho testimonio con la sigla *B*¹⁹².

¹⁹² El manuscrito se encuentra encuadernado en pergamino, contiene 292 hojas y sus dimensiones son de 22 x por 15 cm. En cuanto a la secuencia del contenido, el manuscrito consta de 4 hojas iniciales sin numerar, 281 folios con numeración de la época y una hoja sin numerar, seguida de 11 folios con el Registro de primeros versos y uno en blanco. En la hoja anterior al folio 1, que aparece sin numerar, se lee “Lo que contiene este cartapacio es lo siguiente: Versos de don Juan de Arguijo / Versos de Fran.^{co} de Rioja / Versos de Fer.^{do} de Herrera que no an sido inpresos / Tragedia de Lupercio Leonardo de Argensola”. La sección de poemas de Juan de Arguijo abarca del folio 1 al 35, mientras que la sección de Francisco de Rioja se extiende del folio 61 al 100, la de Herrera del folio 125 al 235 y la tragedia *La famosa Alexandria* de Lupercio Leonardo de Argensola abarca del folio 238 al 281v. La numeración del códice, con rasgos de escritura de la época, es correlativa, incluso en los largos trechos de hojas en blanco que hay entre las diferentes secciones, lo que indica que quizá el recopilador pensaba utilizarlas en el futuro. La impresión de unidad se refuerza por la presencia, en diferentes lugares estratégicos (al principio del códice y por delante de cada una de las secciones) a modo de portadilla, de una calcografía que representa un marco adornado con angelotes y rematado con una cruz sobre la leyenda IHS, grabado que deja en el centro un óvalo en blanco, como dispuesto para situar un retrato. Esta parece encontrarse ausente en el caso de Rioja, pero su falta se explica por la desaparición de los folios 59-60 del manuscrito, como puede apreciarse también en la numeración. La calcografía va firmada: “F. Heylan me fecit Granatae”, grabador que se instaló en Granada por 1611-1612 y que allí estuvo activo hasta 1635, más o menos.

Por otra parte, son cuatro las letras principales que se distinguen en el manuscrito: en primer lugar, la de las copias de los poemas de Arguijo y Rioja; en segundo, la de la sección de Herrera; en tercero, otra en la tragedia de Lupercio Leonardo de Argensola; y en cuarto y último lugar, la letra de los Índices.

Hay que añadir una quinta letra: la del encabezamiento del códice, que se parece en algo a la del rótulo de la sección herreriana, aunque no se puede afirmar con seguridad que sean de la misma mano.

Este testimonio ha sido digitalizado por la BNE y puede consultarse en su Biblioteca Digital Hispánica en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000139970&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

En el folio 124 (sin numerar), se lee “De Herrera, 1578”, por lo que esta sería la fecha *ad quem* para la composición de los poemas e indica seguramente la fecha de copia de esa sección concreta. En cuanto a la fecha de conformación del códice en su conjunto, es casi seguro que podemos situarla después de 1619, a partir de una de los rótulos del encabezamiento (“Versos de Fernando de Herrera que no an sido impresos”), más que probable alusión a la edición póstuma de Herrera en 1619¹⁹³. Sea como fuere, lo que sí parece indiscutible es que en la conformación definitiva del códice intervino el erudito canónigo sevillano Ambrosio J. de la Cuesta y Saavedra (1653-1707), pues suya es la letra de los índices que cierran el volumen (Solís de los Santos, 2017)¹⁹⁴. Blecua defiende que las copias de los poemas de Herrera, Arguijo y Rioja debieron de hacerse en Sevilla o por algún sevillano¹⁹⁵.

Los poemas de Herrera son 126¹⁹⁶, distribuidos de la siguiente manera:

a) 81 también fueron impresos, habitualmente con variantes, en los dos conjuntos impresos de su poesía, con la distribución que se detalla al final del epígrafe 3.1.1.2 y en el Apéndice de esta Tesis.

¹⁹³ Los *Versos de Fernando de Herrera*, que sacaron a la luz nuevos poemas con respecto a los publicados en vida del autor, se publicaron en Sevilla en 1619, como se verá en el apartado 3.1.1.2. El rótulo del encabezamiento de *B* parece referirse a que van a ser publicados poemas que no fueron impresos en esa edición.

¹⁹⁴ Blecua especifica que este manuscrito ya lo conocía Bartolomé Gallardo, quien copió un índice de primeros versos (Blecua, 1948, p. 7). Este estudioso también recoge la siguiente cita de Gallardo referida a la letra de los Índices: “Esta [letra] creo, si no se me ha traspintado la del ilustre bibliógrafo D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, que ha de ser suya; y suya conzeptúo sea la compaginación de estas poesías en un tomo, y de su caletre el título que lleva en el lomo... Véase, no siendo letra de Cuesta, si es de un amigo suyo llamado Arroyo; ambos vivían en Sevilla a principios del siglo XVIII” (Blecua, 1948, p. 9). José Solís ha comprobado que efectivamente dicha letra es de Ambrosio de la Cuesta (Solís de los Santos, 2017). Como puede comprobarse en la cita anterior, estas transcriben de acuerdo a su ortografía original.

¹⁹⁵ “Sólo me resta advertir que las copias de los poemas de Herrera, Arguijo y Rioja debieron hacerse en Sevilla, o por algún sevillano. De ahí la ortografía y ciertos detalles fonéticos que aparecen” (Blecua, 1948, p. 9).

¹⁹⁶ Blecua dice en 1948 que *B* contiene 130 poemas de Herrera (Blecua, 1948, p. 12), y recoge una lista de 131 al final de la edición, pero incluye en el cómputo un poema atribuido al conde de Gelves, y cuenta como poemas diferentes las dos versiones de cuatro poemas: 1. “Con el çielo sereno, al mar abierto” / “Al viento y al mar doy la vela y remo”; 2. “Yo vi que mi Sirena diuidía” / “Yo ui a mi dulce Lumbre que esparzía”; 3. “Çumeta, vuestra noble y dulce lira” / “Çumeta, vuestra noble y dulce lira” (el primer verso de las dos versiones es igual, pero presentan variantes en algunos versos); 4. “Vuestro süave y tierno y noble canto” / “¿Qual espíritu eçelso i noble canto”. En cambio, en su edición completa de la poesía de Herrera (Herrera, 1975), los presenta como versiones diferentes del mismo poema.

b) 45 poemas no aparecen en los impresos¹⁹⁷. Son 32 sonetos¹⁹⁸, tres canciones¹⁹⁹, cuatro elegías²⁰⁰, cuatro églogas²⁰¹ y dos poemas en *estancias*, es decir, en octavas reales²⁰².

Contamos, además, con dos manuscritos del siglo XVII relacionados entre sí: uno en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) y otro en la Biblioteca Colombina (Sevilla). Ambos fueron descritos por primera vez por Gallardo en el *Ensayo para una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Gallardo, 1888), y posteriormente en las ediciones de Blecua (Herrera, 1975) y Cuevas (Herrera, 1985).

El manuscrito 10.293 de la Biblioteca Nacional (*M*) lleva por título en el tejuelo “Obras del Doctor Juan de Salinas”, pero, además de una sección de poemas de este autor, incluye otras del Conde de Villamediana, de Baltasar del Alcázar y de Fernando de Herrera, además de una sección sobre un certamen académico celebrado en 1637 en el Buen Retiro y dedicado a Felipe IV²⁰³. Tiene una nota manuscrita pegada al folio 1

¹⁹⁷ Aparte de los dos grupos de poemas mencionados, el soneto “Rosas de nieue y púrpura vestidas” aparece en una compilación de poemas sobre esta flor publicada a finales del XIX (Pérez de Guzmán & Boza, 1891).

¹⁹⁸ “Vuestro canto i aliento eccelso i pío”, “Aquí donde tú yazes sepultado”, “De los rayos del sol por quien me guío”, “Preso soy de vos solo, y por vos muero”, “Esta belleza, que del largo çielo”, “Çumeta, vuestra noble y dulce lira”, “Aquí, en el gran Oçéano, apartado”, “En essas trenças de oro Amor ordena”, “¡Ay de mí! ¡Ay, que lágrimas der[r]ama”, “Los ojos bellos y las varias flores”, “Alégrate, Danubio ympetüoso”, “Mientras, Mallara, a Alçides valeroso”, “Si el tierno canto y blando mouimiento”, “La incauta y descuydada mariposa”, “De flores çifne, Betis, tu corriente”, “¿Qué espero adonde tengo el sufrimiento?”, “Ardiente llama en abrazado pecho”, “Amor con tal engaño me a traydo”, “Este tormento mío causó aquella”, “Vuestro süave y tierno y noble canto”, “Yo ardo, Lumbre mía, en la belleza”, “¡Que muera yo en el mal de mi tormento”, “Las estatuas, las tablas en que muestra”, “Amor, para remedio de mi vida”, “Trasasó de esa Luz el tierno pecho”, “Rosas de nieue y púrpura vestidas”, “En tanto quen el rico esperio suelo”, “Aora que siguiendo el fiero Marte”, “Con largo passo el áspero camino”, “Por altos bosques voy con paso inçierto”, “O soberuia i cruel en tu belleza” y “Destas doradas hebras fue texida”.

¹⁹⁹ “Ilustre Conde mío”, “En caduca sazón de yvierno frío” y “Jamás alço las alas al alto çielo”.

²⁰⁰ “No se entristece tanto cuando pierde”, “Ardo en el resplandor y en la pureza”, “Si puede dar lugar a mi tormento” y “Déuo’os, mi Luz, tan poco de mi gloria”. “No se entristece tanto cuando pierde” no es considerada inédita por Blecua, ya que había aparecido publicada en la edición de poesía herreriana preparada por José María Asensio (Herrera, 1870).

²⁰¹ “Este’es el fresco puesto, ésta la fuente”, “Paçed, mis vacas, junto al claro río”, “A la muerta Amarilis lamentaua” y “El lastimoso canto y el lamento”.

²⁰² “Abrasa mis entrañas vn templado” y “Dichoso sea el tiempo y sea el día”.

²⁰³ Se trata de un manuscrito en cuarto, de 216 hojas y 26 por 18 cm. Las poesías de Juan de Salinas van de los folios 1 al 67v. Los versos satíricos de D. Juan de Tarsis, Conde de Villamediana ocupan los folios 69-92v. La sección del certamen académico (“Academia que se celebró en el Buen Retiro: a la Magestad del Rey D. Phelipe Quarto, el Grande Nuestro Señor. En la villa de Madrid, año de 1637”) incluye los folios 93-122v. Las poesías de Baltasar de Alcázar se localizan en los folios 125 a 165. Por último, los poemas de Fernando de Herrera aparecen en los folios 167-204v. En los folios 207 a 216v se encuentran los índices alfabéticos y tablas de los poemas de Salinas, el Conde de Villamediana y Alcázar,

que indica que perteneció en algún momento a Bartolomé Gallardo: “NB. Este tomo es el segundo de una curiosa Colección de Versos i Prosas, echa en Sevilla por D. José Maldonado Dábila i Saavedra, erudito sevillano, tío del zélebre Analista Ortiz de Zúñiga; i continuada (creo) por el Dr. Cuesta de Saavedra.

Yo posé el tomo 1.º, que perdí en Sevilla, 13 de junio 1823; i D. Justino Matute i Gaviria este 2.º, procedentes ámbos de la selecta librería de D. Bernardo Martínez, Colejial que fué allí en Maese Rodrigo (Firma de Gallardo)”.

En el segundo folio, aparece como título “Obras del Doctor Juan de Salinas natural de Segouia. Administrador del Hospital de San Cosme y San Damian de la Ciudad de Seuilla. donde murio el año 1647”. La sección herreriana lleva por título, en el folio 167r, “Obras de Fernando de Herrera, natural de la ciudad de Sevilla. Recogidas por Don Josef Maldonado Davila y Saavedra”²⁰⁴. Los textos de Herrera están escritos de divididos por autor, con varias hojas en blanco entre los índices de las composiciones de los diferentes autores. Este manuscrito ha sido digitalizado por la BNE y puede consultarse en su sección Biblioteca Digital Hispánica, en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137675&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²⁰⁴ Como se ha visto en la nota anteriormente reproducida, Gallardo apunta que este Josef Maldonado Dávila sería tío del analista Ortiz de Zúñiga, idea que repite en su descripción del manuscrito (Gallardo, 1888, col. 188). Además de Gallardo, según Cristóbal Cuevas, el códice lo conocen J. Gil de Lara, B. Martínez y J. Matute y Gaviria (Herrera, 1985, p. 103). Hay una nota en el códice a continuación del título de la sección herreriana –ya recogida por Gallardo en su descripción del manuscrito (Gallardo, 1888, col. 188)– firmada por J. Gil de Lara, que reza: “Juzgo que este D. José Maldonado sea el que se conoció en la corte y en Sevilla por el Discreto Andaluz. Era hijo de D. Melchor, nombrado por Felipe III en 1604 juez de contratación de Sevilla, y á quien va dirigido el Soneto 20.- Sevilla á 12 de marzo de 1834 (firma de J. de Dios Gil de Lara)”. Seguidamente, hay otra nota: “El orden que llevan estos opúsculos en la edicion de 1582 va anotado en sus respectivos lugares”. En el vuelto de este folio, se encuentra una extensa nota de letra del colector sobre Herrera y sus obras: “Fernando de Herrera, natural de Seuilla, escriuió muchos tratados, y solamente dio a la estampa en su vida los siguientes:

-El Comento de las obras de Garcilaso de la Vega, impreso en Sevilla por Alonso de la Barrera el año de 1580 = en cuarta.

-Algunos versos suyos que dedico al Marques de Tarifa, impressas en Seuilla por Andres Pescioni el año de 1582 = en cuarta.

-La vida de Thomas Moro Martir en Inglaterra, en octava impresa por Alonso de la Barrera año de 1592 =

-La Batalla nabal de Lepanto y vitoria del Señor D. Juan de Austria, en prosa, de octava impresa en Seuilla por el mismo, el año de 15 (sic).

-Versos postumos, que imprimio Francisco Pacheco Pintor, impresos en cuarta por Gabriel Ramos Vejarano año de 1619 =

Tuvo Fernando de Herrera escritos dos tratados el uno *Historia general de España* hasta Carlos Quinto. Y el otro la *Batalla naval* del Sr. D. Juan de Austria mas amplificada que la de arriba. Los cuales se desaparecieron en su muerte; que no se an podido descubrir =

En verso dexo escritos muchos trabajos que se an perdido como son:

-Los Gigantes en Flegra.

-El Robo de Proserpina.

-El Amadis.

puño de Josef Maldonado Dávila, en los folios 167r-204v. Desde el folio 168 al 185 se contiene una copia del impreso de 1582 de Herrera. De los paratextos se copian en el folio 168 la dedicatoria de Herrera al Marqués de Tarifa, los poemas preliminares de los amigos y la aprobación de Alonso de Ercilla²⁰⁵. A partir del folio 169 se copian los poemas del impreso de 1582, pero, en vez de seguirse el orden de la edición, se presentan por géneros²⁰⁶: en primer lugar, todos los sonetos; en segundo, todas las canciones; en tercero, la égloga venatoria; y, en cuarto, todas las elegías²⁰⁷.

Los poemas nuevos aparecen en los folios 187 al 204. Se inician en el folio 187 con el título “Versos varios de Fernando de Herrera”. Con el rótulo de romances, aparecen 26 poemas formados por redondillas²⁰⁸. Además, hay una breve letra ajena (“No ay mal que a mi mal se iguale”), a la que Herrera realiza una glosa (“La gloria que en mi mal siento”). Las composiciones de Herrera incluidas se completan con una canción a San Hermenegildo²⁰⁹, otra canción “Al varón firme y justo”²¹⁰, y poemas que

-Los Amores de Lausino y Corona.

-Muchos romances, elegias, eglogas, Sonetos, y toda variedad que no se an podido recuperar”.

²⁰⁵ Además, aparecen después de la aprobación, las siguientes líneas: “Despachose el priuilegio concedido a Hernando de Herrera para poderlo imprimir en Madrid, a 27 de Junio de 1582 ante Pedro Pacheco escribano de Camara de su Magestad”. Se refiere, sin embargo, no al privilegio, que no lleva la edición de 1582, como se verá un poco más adelante, sino a la licencia. Por último, se copia a continuación: “Imprimiose [¿?] año en Seuilla (garabato) en casa de Andres Pescioni”.

²⁰⁶ Para Fernández Mosquera, esta re-ordenación de las composiciones por géneros puede explicarse por la fecha más tardía del manuscrito y los cambios en el concepto de cancionero, en el que la tradición de ordenación textual petrarquesca –más cercana al *Canzoniere* y en la que prevalece la alternancia métrica– se ve sustituida conforme avanza el siglo XVII por la de ordenación métrica o por géneros métricos (Fernández Mosquera, 1995).

²⁰⁷ Al final, en el folio 185v, se indica en una nota con asterisco: “Aqui concluye lo publicado por Andrea Pescioni en 1582”.

²⁰⁸ Al margen de algunos de los poemas aparece anotada una fecha, que podría indicar el año en que fueron compuestos: “Ya de vos no e de querer” (1571), “Pues que ia desengañar”, “Callo la gloria que siento”, “Hermosos ojos serenos” (1579), “Dias de mi perdicion” (1567), “Dulces esperanças mias” (1577), “Vivo en nueuo desvario” (1573), “Daua por ver una hora”, “Yo lloro mi mal ausente” (1573), “Un mal que nunca descansa”, “Yo me perdi por miraros” (1572), “Pues no puede este dolor” (1576), “Desesperado desseo” (1576), “En todas mis alegrías” (1571), “Comiença ya mi dolor” (1577), “Siguieme siempre el amor” (1579), “Pues viuo desesperado” (1577), “Dulce y errada porfia” (1578), “Desespere el coraçon”, “Quien viue en mortal cuidado” (1579), “Yo morire tan ufano” (1581), “Pues no puedo sostener” (1579), “Busque en mi muerte la vida”, “Podra con tal pena quien”, “Pero mal puedo sentir”. Este último poema, que se encuentra separado del resto de “romances” en el folio 199r, es el que Blecua edita como “Vfano muero en mis males” (Herrera, 1975, p. 147 t. I), siguiendo la propuesta de Asensio (Herrera, 1870), que reordenó el inicio del poema colocando como versos 1 a 5 los que son 10 a 15 en *M y D*.

²⁰⁹ “No sublimes columnas do esculpia”.

²¹⁰ “Al varon firme y justo”.

también aparecen en las *Anotaciones*, ya sea completos (“A la duracion de la Rosa”²¹¹ y la égloga de Salicio²¹²) o como fragmentos²¹³. Blecua (1975) y Cristóbal Cuevas (1985a) defienden que el manuscrito habría sido copiado después de 1665, basándose en las palabras que aparecen en el folio 204v, después de la égloga de Salicio: “Al mal gouierno el año de 1665 salieron dos letras que están fol. 185-186. Despues salió el siguiente romance”.

El manuscrito 57-5-05 (olim 83-5-13) de la Biblioteca Colombina o Capitular de Sevilla (*D*) lleva el siguiente título: “Obras de Fernando de Herrera, natural de Sevilla, recogidas por D. Josef Maldonado de Avila y Saavedra. Año 1637”²¹⁴. Las similitudes entre este manuscrito y *M* han hecho surgir la hipótesis de que el segundo sea una copia del primero. Sin embargo, José Manuel Blecua defiende que no es así, pues, aunque contienen los mismos poemas, en *M* “se indica la fecha de muchos poemas y en algún caso las lecciones son mejores y en otro aparece un verso que falta en la otra copia” (Herrera, 1975, pp. 66-67 t. I). Para este reconocido herrerista, tanto *M* como *D* procederían de un manuscrito hoy perdido.

En *D*, después de un prólogo sobre Herrera y su obra²¹⁵, se copia toda la edición de 1582 del folio 3v al 84r. Los poemas de 1582 aparecen en el mismo orden de *M*, y no en el del impreso, esto es, por subgéneros líricos. Del folio 95v al 188v, se encuentran los “Versos varios” o poemas que no son de *H*. Se trata de los mismos poemas que

²¹¹ “Desterrado el iuierno frio y cano”. Este es una traducción del poema de Ausonio “Ver erat et blando mordentia frigora sensu”. Ha sido editado y analizado por Rosa Navarro Durán (1982).

²¹² “Entre los verdes árboles do suena”. Esta va precedida por el soneto “Musa esparce purpureas frescas flores”, al igual que en las *Anotaciones*.

²¹³ Entre estos fragmentos, hay varios poemas de Herrera procedentes de esta obra: “Betis que en este tiempo solo y frio”, “Dichoso fue el ardor dichoso el buelo”, “Naci yo por ventura destinado”, “O soberuia y cruel en tu belleza”, “Quando el osado Leandro”, “Tu que en el crespo pielago llevada”, “Los sueños que con formas boladoras”, “Juntos todos, la tierra atropellada” y “Musa esparce purpureas frescas flores”.

²¹⁴ Se trata de un manuscrito en cuarto de 188 hojas con 6 más de principio y 8 de tabla al final y su tamaño es de 205 x 150 mm. Está encuadernado en pergamino y se aprecian restos de correillas y tejuelo.

²¹⁵ Este prólogo, que se extiende del folio 2v al 3v, es casi idéntico a la extensa nota que aparecía en la vuelta del folio 167v de *M*, pero el principio y el final son más amplios, dedicando más espacio a ensalzar a Herrera: “Fernando de Herrera fué natural de Sevilla, hijo de nobles padres, con moderada hacienda, pero no tan poca, que no pudiesen dedicar a su hijo a las letras; que aprendió las humanas con grande ventaja, salió de grande erudicion en historia, tanto que sus escritos merecieron que se le llamase de *Divino* [...]. -*Los amores de Lausino y Corona*, y muchos romances, elegías, eglogas, sonetos y toda variedad, que no se han podido recuperar: lastimosa cosa que partos tan grandes se hayan malogrado.

En estos ejercicios, en fin, en el año de 1617 murió, dejando con grave lastima al mundo de que las musas perdiesen a quien tanto las engrandecia” (Gallardo, 1888, col. 191). Nótese que la fecha de muerte que se ofrece de Herrera es errónea.

ofrece *M*. Adolfo de Castro utiliza *D* para completar la poesía herreriana que publica (Castro, 1854b). Además de por Gallardo, *D* fue también conocido por José María Asensio, que se sirvió de él en su edición por desconocer *M* (Herrera, 1870).

3.1.1.2. Impresos

Como ya se ha dicho, contamos con dos impresos de la poesía de Herrera, una realizada en vida y otra publicada de forma póstuma por el pintor Francisco Pacheco (1564-1644).

La edición de su poesía en vida es *Algunas obras*²¹⁶, conocida como *H*, publicada dos años después de las famosas *Anotaciones*²¹⁷, en 1582 en Sevilla²¹⁸, en casa

²¹⁶ *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Al Ilustrissimo Sr. D. Fernando Enriquez de Ribera Marques de Tarifa [marca del impresor, con el lema: “PEV A PEV”] Con licencia de su Magestad. En Sevilla en casa de Andrea Pescioni. Año de M.D.LXXXII. Para Bleuca, Herrera imprime esta edición “A la solicitud del Marqués de Tarifa” (Bleuca, 1958, p. 378). *Algunas obras* es una edición en cuarto que consta de cuatro hojas sin numerar, y 56 hojas numeradas y de la que se localizan casi una veintena de ejemplares, pues, aparte de los ejemplares de librerías particulares que conoció Bleuca (Bleuca, 1975), el de Enrique Montero y el de A. Pérez Gómez, existen los siguientes: ** **BARCELONA**- Biblioteca de Cataluña, Esp. 27-8º. ** **BRUSELAS**- Biblioteca Real, q4 A-G8. ** **EL ESCORIAL**, 31-V-38. ** **FERMO**- Biblioteca cívica Romolo Spezioli, IT\ICCU\SIPE\025469. ** **NUEVA YORK**-HSA, (Penney, 257). ** **LISBOA**- Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 1207 P. ** **LONDRES**-British Library, BLL01018024742. ** **MADRID**-BN, R/910, R/6.594, R/10.944 y R/7730(2); Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense, M-UC-NOV, BH FLL 27741; RAE, M-RAE, 27 C-2989; Fundación Lázaro Galdiano, R 5- 4-10. ** **SANTANDER**- Biblioteca Menéndez Pelayo. ** **VALENCIA**-Biblioteca Municipal Serrano Morales, V-BM-SM, 7/141. ** **VERSAILLES**-BM, Morel Fatio C 603, VE2. De todos estos, el ejemplar que pertenecía en 1975 a Enrique Montero González, librero y bibliófilo madrileño, resulta especialmente valioso, ya que incluye anotaciones posiblemente autógrafas. Los demás muestran leves correcciones hechas en la imprenta después de haber tirado pliegos (Bleuca, 1975, pp. 74-75). Además, contamos con una edición facsímil de este impreso realizada en el siglo XX (Herrera, 1967). El ejemplar R/7730(2) ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, donde puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000188888&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²¹⁷ La cercanía temporal entre la publicación de las *Anotaciones* y la de *Algunas obras* no sería casual, pues, según estudiosos como Begoña López Bueno, si las *Anotaciones* recogen la teoría poética de Herrera, *Algunas obras* representa su puesta en práctica, estando las dos obras estrechamente relacionadas, pues “[a]mbas se complementan y explican mutuamente” (Herrera, 2014, p. 35).

²¹⁸ Para Begoña López Bueno, esta publicación se produciría tras una década de intensa actividad poética por parte de Herrera entre los años 1571-1572 y 1582, cuyas mejores producciones daría a conocer el Divino en la edición de *Algunas Obras*: “Herrera selecciona para *Algunas obras* lo que considera más granado o representativo de su producción hasta el momento” (Herrera, 2014, p. 37).

de Andrea Pescioni (Montero, 2017)²¹⁹. En esta misma imprenta, aparecen cuatro de los cinco cancioneros líricos de autor impresos en España en 1582²²⁰.

Entre los paratextos²²¹, se encuentra la aprobación (sin fecha) por Alonso de Ercilla²²², en la que se refiere al poemario como un “libro de sonetos y canciones”, y la licencia, firmada en Madrid por el escribano del rey, Pedro Pacheco, a 27 de junio de 1582. Resulta llamativo que el libro no lleve privilegio frente a los demás impresos de 1582, que sí lo llevan. Para Juan Montero, esto podría indicar que Herrera no planteó esta edición en términos comerciales y que él mismo pudo ser el costeador de la misma, posición que le habría permitido controlar la distribución del libro (Montero, en prensa). En cuanto a los preliminares literarios, aparecen una dedicatoria de Herrera al Marqués de Tarifa, Fernando Enríquez de Ribera, y cuatro poemas escritos por amigos. Entre estos poemas hay tres sonetos en castellano y un epigrama en latín, el primero escrito por el propio Marqués de Tarifa, en el que elogia a Herrera y le agradece la dedicatoria²²³; el segundo soneto y el epigrama latino están compuestos por Francisco de Medina, que dirige el soneto al Marqués y elogia la perennidad de la poesía herreriana; el último poema está firmado por Diego Girón, que ensalza a Herrera como guía de los poetas españoles.

²¹⁹ Andrea Pescioni era florentino y, para algunos críticos como Valentín Núñez, “probablemente el impresor más culto de su tiempo” (Núñez Rivera, 2008, pp. 141-142). Este mismo estudioso apunta que seguramente participaba en los cenáculos y tertulias humanistas de la Sevilla del momento. Para Juan Montero, quien realiza un completo estudio de la información disponible a día de hoy sobre el impresor italiano, Pescioni es “uno de los mejores, si no el mejor, de los impresores sevillanos en la década de los 80” (Montero, 2017, p. 91).

²²⁰ Los otros tres libros impresos ese mismo año por Pescioni son las *Obras* de Juan de Cueva, las de Joaquín Romero de Cepeda y las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla. También en 1582, en Granada se publican las *Obras* de Gregorio Silvestre. Valentín Núñez estudia este fenómeno de poesía e imprenta y sus implicaciones en el canon de la época (Núñez Rivera, 2008).

²²¹ Un detalle un poco extraño es que la edición no cuenta con tasa. Coster especuló que quizás no se puso a la venta, teniendo una tirada muy corta y solo para los amigos. Sin embargo, Blecua opina que dada la cantidad de ejemplares que han llegado hasta nosotros, esto es poco probable (Blecua, 1975, p. 15).

²²² Este mismo autor realizó también la aprobación de las *Anotaciones*.

²²³ El marqués de Tarifa fue reconocido protector de artistas. Ejercía el mecenazgo en su palacio sevillano, hoy Casa de Pilatos, y en su finca de la Huerta del Rey. Él es, según Begoña López Bueno, “el gran protagonista de los preliminares, pues tanto su propio soneto como el de Medina -y en cierto modo el de Girón- insisten en el motivo de la glorificación por medio del canto poético, que hará famoso tanto al *laudator* como al *laudandus*” (Herrera, 2014, p. 88).

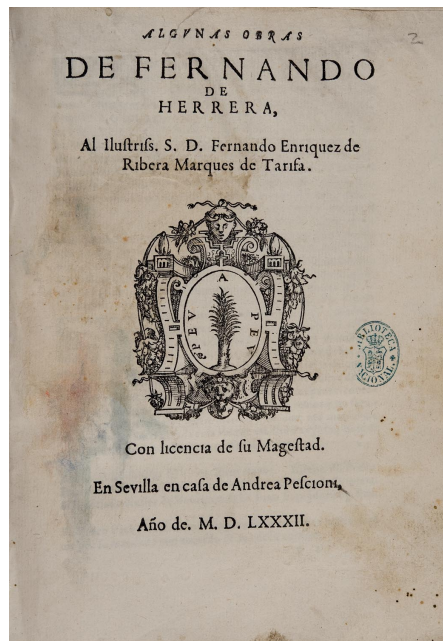


Imagen 6. Portada de *Algunas obras* (1582). Ejemplar de la BNE, signatura R/7730(2). Imagen tomada de la BVMC: http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_de_la_cueva/imagenes_personajes/imagen/imagenes_personajes_09_algunas_obras_de_fernando_de_herrera_1/

H contiene 91 poemas: 78 sonetos, siete elegías, cinco canciones y una égloga venatoria, de forma que constituye una selección de la poesía herreriana preparada por el propio autor, en la que la *dispositio* u ordenación de poemas se asemejaría al de un cancionero petrarquista²²⁴ (Herrera, 2014). Su carácter de antología, presente ya en el título de la edición –que recuerda al volumen garcilasiano de 1543 (Montero, en prensa)–, lo anunció Francisco de Medina en su prólogo a las *Anotaciones*: “[...] publicará [Fernando de Herrera] algunas de muchas obras que tiene compuestas en todo

²²⁴ De acuerdo con Fernández Mosquera (1995), el concepto de cancionero, a pesar de ser un molde genérico que evoluciona con el paso del tiempo, suele mantener unas constantes, y especialmente el petrarquista se caracteriza por la coherencia textual mediante la alternancia de formas métricas o *vario stile*, la presencia de un proceso narrativo y la consiguiente presentación de poemas aniversario que evocan ligeramente la progresión temporal del enamoramiento, la aparición de un yo poético masculino y una amada receptora de los textos y un cierto número de composiciones. En el caso de Herrera, *Algunas obras* constituye un claro ejemplo de cancionero petrarquista, ya que el orden y la disposición de las composiciones, editadas con alternancia métrica petrarquesca, son propias del Divino, como también remarca Begoña López Bueno (2000). Además, su condición de cancionero en cuanto que itinerario narrativo de una historia de amor se ve reafirmada tanto por estudiosos posteriores, como Inoria Pepe Sarno o Victoriano Roncero. En este sentido, la poesía de Herrera ha sido leída, con frecuencia y por parte de la crítica, en clave autobiográfica (López Bueno, 2014). Desde Coster, pasando por José Manuel Blecua, se ha interpretado que *Algunas obras* estaría dedicada a la memoria de doña Leonor, la condesa de Gelves, quien debió de morir entre 1577 y 1581, y así, por ejemplo, Blecua declara al hablar de los poemas de *Algunas obras* que “más de un noventa por ciento giran alrededor de la pasión amorosa que le inspiró doña Leonor de Milán” (Blecua, 1975, p. 14).

género de versos” (Herrera, 2001, p. 202). Este carácter antológico ha sido señalado también por estudiosos como José Manuel Blecua (Herrera 1975), o Begoña López Bueno (Herrera, 2014) en sus respectivas ediciones de la poesía del Divino, como aspecto central de *Algunas obras*:

[...] cuyo título [el de *Algunas Obras*] indica ya una muy consciente y clara voluntad de selección [...]. A un poeta capaz de exigir al impresor que las íes no lleven punto arriba, de vigilar la edición para cambiar ‘zefiro’ por ‘Zefiro’, de no poner mayúscula detrás de punto, salvo al comienzo de la estrofa, de enmendar a mano los impresos (lo que hizo también en las *Anotaciones*), hay que concederle, por lo menos, que en 1582 aspiraba a ofrecer una antología con toda la perfección posible y de acuerdo con unas normas muy claras de estética poética y hasta de ortografía²²⁵ (Blecua, 1975, p. 17).

De la cita anterior se desprende que tenemos constancia, además, de que el propio poeta participó en el proceso de impresión, revisando pruebas de imprenta e incluso obligando al impresor a fundir tipos nuevos como las íes y las jotas sin punto²²⁶. Tras consultar los diez ejemplares que llegó a conocer, Blecua pudo comprobar cómo se corrigieron algunas erratas de impresión, y encontró tres correcciones manuscritas que podrían ser del propio autor repetidas en algunos ejemplares, además de anotaciones posiblemente autógrafas del ejemplar Montero, relativas a la dedicatoria de algún poema y un verso entero corregido (Herrera, 1975). El poemario se abre con el soneto “Osè, i temi; mas pudo la osadia”, que actúa como un poema prologo o de declaración de intenciones, además de resumir la permanente tensión de la poesía herreriana entre el temor y la osadía, la razón y la pasión²²⁷.

²²⁵ Esto le lleva a Blecua a asertar que *H* fue impresa “con un rigor desconocido en su tiempo y nunca superado en la poesía española” (Blecua, 1958, p. 378).

²²⁶ Para más detalles sobre el sistema ortográfico herreriano a lo largo de sus obras, consúltese el capítulo 4.2.1 de esta Tesis.

²²⁷ Para Victoriano Roncero, *H* comienza con este soneto prólogo a la manera del *Canzoniere* de Petrarca, y se relaciona con el soneto “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono” que abre el cancionero del poeta italiano, pues ambos están escritos desde una madurez sentimental y humana y desde la certeza de haber errado en su pasión (Roncero López, 1992, p. 35). Pero el enfoque de Herrera es distinto, pues no hay arrepentimiento, al contrario que en Petrarca.

Por todas estas razones, *H* constituye una suerte de impreso *autógrafo* y ha sido considerado tradicionalmente por la crítica como la edición más autorizada de la poesía herreriana²²⁸.

La edición póstuma de la poesía herreriana es *Versos de Fernando de Herrera*²²⁹, publicada en 1619 en Sevilla en la imprenta de Gabriel Ramos Vejarano y preparada por el pintor Francisco Pacheco²³⁰ (1564-1644), conocida como *P*. Entre los preliminares literarios –que se analizan más detenidamente, junto a la polémica que

²²⁸ Los editores de la poesía de Herrera se han basado en este impreso con frecuencia. Ya lo hacen en los siglos XVIII y XIX, López de Sedano (Herrera, 1773) y Quintana (1807), y en los siglos XX y XXI, Coster (Herrera, 1908), García de Diego (Herrera, 1914a), Zabala (Herrera, 1940), Bohigas (Herrera, 1944), Espinás (Herrera, 1955), Blecua (Herrera, 1975), Palacio (Herrera, 1983), Cuevas (Herrera, 1985), Ruestes (Herrera, 1986), Roncero (Herrera, 1992) o López Bueno (Herrera, 2014). Las ediciones de Blecua y Cuevas recogen toda la poesía de Herrera en español conocida hasta el momento de publicación de la obra.

²²⁹ *Versos de Fernando de Herrera Emendados i divididos por el En tres libros*. A Don Gaspar de Guzman, Conde de Olivares, Gentilombre de la Camara del Principe nuestro Señor, Alcaide de los Alcaçares Reales de Sevilla, i Comendador de Bivoras en la Orden de Calatrava. Año [escudo de armas del conde de Olivares] 1619. Con Privilegio. [Filete] Impreso en Sevilla, Por Gabriel Ramos Vejarano.

Es un volumen en cuarto y consta de 15 hojas sin numerar, 447 páginas y otras 10 hojas sin numerar de Tabla. En el folio 14v figura un grabado de Herrera, que Blecua sugiere habría dibujado Pacheco, pero cuyo grabador es Pieter Perret, quien lo firma e incluye la fecha de 1619. En el grabado aparece el siguiente lema: “agit in lucem veritatem tempus”.

Blecua tiene noticia de ejemplares en bibliotecas particulares, como la de E. Asensio (Blecua, 1975, p. 75). Aparte, Eduardo Peñalver, en su tesis dirigida por el Dr. Juan Montero (Peñalver Gómez, 2019), ha localizado los siguientes ejemplares: ** **BARCELONA**-Ateneo, GOc 144; Biblioteca de Cataluña, Res. 266-8º; Biblioteca Pública Episcopal, 860 Her. Univ., XVII-1262 y XVII-1253 (Incompleto, falta el retrato del autor). ** **BURGOS**-Biblioteca de la Compañía de Jesús, 154500-1. ** **CAGLIARI**-Univ., SALONE 06247 (Incompleto). ** **CÓRDOBA**-BP, 4/136. ** **EDIMBURGO**-National Library of Scotland, G.22.e.2. ** **FREIBURG**-Univ., E 1177 (SWB). ** **GLASGOW** University Library, Sp. Coll. Hunterian Dc.2.14 (COPAC). ** **GRANADA**-Univ., BHR/A-004-282 (Olim: A-8-440). ** **LONDRES**-BL, 87.b.9 (Goldsmith H 35). ** **MADRID**-BN, R/657, R/2270, R/14143, R/10971 (Pascual de Gayangos), R/662, R/2170, R/9077, R/3575 (Incompleto (Luis de Usoz), R/31375 (Ejemplar carente de portada, sustituida por una manuscrita), 7730(1), R/4428, R/2195 (Ejemplar carente de portada y algunos folios del comienzo) (Fernando José de Velasco), R/5823; Bib. del Palacio Real, VIII-17960; Biblioteca Histórica Municipal, R/398; Fundación Lázaro Galdiano, Inv. 5813; RAE, C-3281 (Dámaso Alonso), C-3579 (Dámaso Alonso), 6-B-49 (Gallardo), RM-6801 y 19-VII-19; RAH, 1/1582 (Biblioteca E. F. San Román); UPComillas, 1. ** **MANCHESTER** University-John Rylands Library, R33650 y SC8401A (COPAC). ** **MURCIA**-Instituto de Enseñanza Secundaria Alfonso X el Sabio, 220. ** **NUEVA YORK**-HSA (Penney, p. 257). ** **OVIEDO**-Univ., CGIII-0369. ** **OXFORD**-University-Taylor Institution Library, VET.SPAN.IB.120 (COPAC). ** **PARÍS**-BN, YG-57, BL-4056 y BL-4057. ** **PARMA**-Biblioteca Palatina (ICCU). ** **ROMA**-Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Barb.KKK.IV.46; Univ., N c 114. ** **SANTIAGO DE COMPOSTELA** (LA CORUÑA)- Univ., 8322. ** **SEVILLA**-Bib. Capitular y Colombina, 32-3-31 (Olim: FF-174-37; N10-3-16; 58-2-7) y PA Est. 29 nº 97 (No está en el catálogo en línea de la BCC); Univ., A 164/037†. ** **STUTTGART**-WL, Fr.D.oct.7937 (SWB). ** **VALENCIA**-Univ., Y-16/39. ** **VIENA**-BN, *38.E.6‡. ** **VITORIA**-Seminario Diocesano, Ms-179 (Ejemplar firmado por Francisco de Quevedo). ** **ZARAGOZA**-Colegio de los Padres Escolapios, 21-b-10.

despertaron, en el apartado 3.2.1 de esta Tesis– se encuentran, además, dos prólogos redactados por Francisco Rioja y Enrique Duarte respectivamente, por lo que también se ha discutido sobre el papel que estos pudieron tener en la conformación de la edición, si bien ambos se refieren a Pacheco como editor de la obra, al igual que hacen los paratextos legales del impreso.

P fue tomada como base para la edición de la poesía de Herrera realizada en el siglo XVIII por don Ramón Fernández, que fue una persona real distinta de Pedro de Estala (Andioc, 1988). Esta edición (Herrera, 1786) además incluye la égloga venatoria de *H*, que falta en *P*. En el siglo XIX, siguen *P* una edición de principios de siglo (Herrera, 1822) y la de Adolfo de Castro (1854b). Ya en el siglo XX Coster publica *Versos* (Herrera, 1914b), Macrí se basa en *P* para publicar algunos sonetos de Herrera (Macrí, 1955b), y Bleuca incluye los poemas de *P* en su edición de la poesía completa en castellano de Herrera (Herrera, 1975), como hace también Cristóbal Cuevas en su edición (Herrera, 1985). El ejemplar R/7730(1) ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083538&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²³⁰ Francisco Pacheco (1564-1644), destacado pintor sevillano, es especialmente conocido por ser el maestro y suegro de Velázquez. Además, era el sobrino del canónigo Francisco Pacheco, a través del cual entraría en contacto con el grupo poético sevillano. Realizó biografías de muchos de sus miembros en el *Libro de retratos* y se nos presenta como gran admirador de la poesía de Herrera.

Sobre el papel de Pacheco en la impresión de 1619 de poesía herreriana, nos extenderemos en el apartado 3.2.1. Por otra parte, además de la edición póstuma de *Versos*, el pintor Francisco Pacheco se ocupó de la recopilación y transmisión de textos de otros autores de la época, si bien por medio de copias manuscritas. Son los llamados “códices de Pacheco”, de los que ofrece una completa relación Juan Montero, y entre los que destacan las recopilaciones misceláneas – el *Libro de varios tratados de graciosidad i erudición, de diferentes autores*, los *Tratados de erudición de varios autores* y las *Poesías varias* – y las de textos de un único autor, siempre sevillano, como la copia de las poesías de Baltasar del Alcázar, hoy perdida, o las copias de las *Observaciones* del Prete Jacopín y la Respuesta anónima atribuida a Herrera, además de un cuaderno de poemas de Francisco de Rioja. Lejos de ser *P* la única recopilación de textos literarios acometida por Pacheco, se enmarca dentro de la actividad llevada a cabo por el suegro de Velázquez para recuperar, y en cierto modo reivindicar, los textos y composiciones de destacados ingenios sevillanos, a muchos de los cuales les dedicó alguna sección de su famoso *Libro de retratos* (Montero, 2016).



Imagen 7. Portada de *Versos* (1617). Ejemplar R/7730(1) de la BNE. Imagen tomada de la BVMC: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/versos-de-fernando-de-herrera-emendados-y-divididos-por-el-en-tres-libros/>

Esta edición contiene 365 poemas supuestamente herrerianos²³¹, de los cuales 88 ya aparecían en *H*, y 80 en *B*. De estos, la inmensa mayoría han sufrido modificaciones que en algunos casos se limitan a palabras concretas y en otros constituyen una auténtica reescritura de los poemas. Esta edición incluye también 197 poemas nuevos de Herrera, no conocidos hasta la fecha ni transmitidos a través de otras fuentes (171 sonetos, 17 elegías, 6 canciones, 2 sextinas y un poema en *estancias*). En total, se trata de 308 sonetos, 33 elegías, 18 canciones, cuatro sextinas y dos poemas en *estancias* (es decir, octavas reales). A pesar del elevado número de composiciones que presenta la edición, los editores eran conscientes de que se trataba de una selección de la obra poética herreriana, y así Rioja declara en su prólogo: “Perdióse la batalla de los Gigantes en Flegra, el Robo de Prosérpina, el Amadis. Pero los amores que escriviô de Lausino i Corona, i muchas Eglogas, i Versos Castellanos, que án podido vivir, por

²³¹ El volumen contiene en total 376 poemas, pero 11 son sonetos de otros autores y hay seis sonetos de Herrera duplicados. Para Fernández Mosquera, existe una pretensión de configurar un cancionero petrarquista y, por eso, se repite la alternancia métrica ya presente en *Algunas obras* y nos encontramos con un número de composiciones muy cercano al del *Canzoniere* de Petrarca, que alberga 366 poemas (Fernández Mosquera, 1995).

ventura se estanparan con brevedad”²³² (Herrera, 1975, p. 16 t. II). La edición se divide, además, en tres partes o libros, de los cuales el Libro I contiene 144 poemas: 121 sonetos, 12 elegías, 5 canciones, 4 sextinas y 2 poemas en *estancias*; el Libro II contiene 130 poemas: 111 sonetos, 12 elegías y 7 canciones; mientras que el Libro III incluye 91 poemas: 76 sonetos, 9 elegías y 6 canciones.

Si se atiende a los poemas comunes entre los impresos y el manuscrito *B*, se aprecia con mayor claridad el cruce de textos con o sin variantes entre unos y otros: hay 13 poemas comunes a B-H-P, 14 comunes a B-H, 80 comunes a B-P y 88 comunes a H-P (H está casi completamente incluido en P, a falta de tres poemas)²³³.

3.1.2. Poemas sueltos²³⁴

Además de los conjuntos textuales anteriormente expuestos, nos han llegado textos poéticos herrerianos dispersos a través de distintas fuentes, que van desde obras no poéticas del propio Herrera a cancioneros de poesías varias, pasando por poemas insertos en obras ajenas, más el caso singular de dos sonetos autógrafos.

3.1.2.1. En obras propias

Tanto la *Relación de la Guerra de Chipre* (1572) como las *Anotaciones* (1580) nos han transmitido textos poéticos herrerianos.

²³² Todas las citas se transcriben de acuerdo a su ortografía original.

En esta cita, cabe preguntarse si Rioja se refiere con “Eglogas, i Versos Castellanos” a los poemas incluidos en los manuscritos ya comentados *M* y *D*.

²³³ Los tres poemas de *H* que no pasan a *P* son la égloga venatoria (“D’aljava i arco tu Diana armada”), el soneto dirigido al canónigo Pacheco (“Ya el rigor importuno i grave ielo”) y el soneto “O breve don d’un agradable engaño”.

Las listas completas de poemas pueden consultarse en el Apéndice de esta Tesis.

²³⁴ Además de los poemas en castellano, nos han llegado también poemas latinos de Herrera, los cuales no se recogen a continuación ya que su estudio no forma parte de los objetivos de esta Tesis. Para más información sobre estos se remite a la consulta de los estudios de Talavera Esteso y Cuevas (1987), y José Cebrián (1992).

La *Relación de la Guerra de Chipre*²³⁵, texto con el que Herrera se presenta públicamente como autor, está relacionada con el clima de entusiasmo imperial de los españoles del momento, acrecentado por la victoria de Lepanto, la cual utilizó Herrera para expresar un concepto providencialista de la Historia de España. De este modo, mostraba el interés del grupo sevillano por intervenir en los grandes asuntos políticos nacionales, relacionado con su propio deseo de reclamar un puesto de primer orden en el panorama literario, no solo sevillano, sino también nacional (Montero, 2007b). Como remate de la narración histórica, encontramos la canción “Cantemos al señor, que en la llanura”, que también fue publicada, en una versión muy diferente, en *P*²³⁶. Esta fue considerada durante mucho tiempo el poema herreriano por excelencia. Tuvo una gran difusión en el siglo XIX, en el que obtuvo un tratamiento especial como modelo de la canción patriótica, reflejo de la faceta heroica y patriótica de un escritor que podría haber sido – aunque finalmente no lo fue – el gran poeta épico español. Por todo esto, el poema herreriano gozó de gran difusión²³⁷.

²³⁵ Existen dos ediciones distintas de esta obra herreriana (aunque seguramente del mismo taller), estudiadas y descritas por Juan Montero (Montero, 2007b): 1) *Relacion de la guerra de Cipre, y successo de la batalla Naual de Lepanto. Escrito por Fernando de Herrera*, dirigido al Ilustrissimo y Ecelentissimo Señor don Alonso Perez de Guzman el Bueno, Duque de Medina Sidonia, y Conde de Niebla. En Sevilla. Por Alonso Picardo impressor de Libros. 1572. 2) *Relacion de la guerra de Cipre, y successo de la batalla Naual de Lepanto. Escrito por Fernando de Herrera*, dirigido al Ilustrissimo y Ecelentissimo Señor don Alonso Perez de Guzman el Bueno, Duque de Medina Sidonia, y Conde de Niebla. En Sevilla. Por Alonso Escrivano Impressor de Libros. 1572. Las dos son volúmenes en octavo de 96 folios. Ambos han sido digitalizados por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, donde pueden consultarse un ejemplar de la primera edición, con signatura U/2524, y un ejemplar de la segunda edición, con signatura R/3794, en los siguientes enlaces: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118106&page=1> y <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079558&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²³⁶ Las diferencias empiezan desde el título, pues en la *Relación de la Guerra de Chipre*, aparece como “Cancion en alabança de la diuina Magestad, por la vitoria del Señor don Iuan”, mientras que en *P* este queda reducido a “Por la Vitoria de Lepanto”.

²³⁷ Se hizo tan conocido que mereció una edición propia a finales del XIX, que constituiría la culminación de su difusión. La publica a finales del XIX Morel-Fatio en *L'hymme sur Lépante publié et commenté* (1893).

Por su parte, las *Anotaciones*²³⁸ –además de representar un ejercicio crítico-filológico y una muestra de la erudición de Herrera al comentar los poemas de Garcilaso– constituyen la aparición en el mapa literario del grupo de poetas sevillanos y de sus ideas de renovación de la poesía, con el Divino a la cabeza (Lazure, 2018; Montero, en prensa, 1998a). En esta obra, Herrera incluye trece poemas completos y fragmentos de otros²³⁹. En los preliminares de la obra aparecen un soneto (“Mvsa, esparze purpureas frescas flores”)²⁴⁰ y la égloga “Salicio”²⁴¹. En el cuerpo de la obra encontramos los fragmentos antes mencionados, y, como poemas completos, los sonetos “Betis, qu’ eneste tiempo solo i frio”²⁴², “Dichoso fue’l ardor, dichoso el buelo”²⁴³, “Nací

²³⁸ Hay tres estados de preliminares: A1. *Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, al ilvstrissimo i ecelentissimo Señor Don Antonio de Guzman, Marques de Ayamonte, Governador del Estado de Milan, i Capitan General de Italia [...]. En Sevilla por Alonso de la Barrera, Año de 1580; A2. *Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, al ilvstrissimo i ecelentissimo Señor Don Antonio de Guzman, Marques de Ayamonte, Governador del Estado de Milan, i Capitan General de Italia. [...] En Sevilla por Alonso de la Barrera, año de 1580; A3. *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Al ilvstrissimo i ecelentissimo Señor don Antonio de Guzman, Marques de Ayamonte, Governador del estado de Milan, i Capitan General de Italia. Con licencia de los SS. del Consejo Real. [...] En Sevilla por Alonso de la Barrera, Año de 1580 (Montero, 1998b). Los primeros en recoger poemas de las *Anotaciones* en sus ediciones de poesía herreriana son Ramón Fernández (Herrera, 1786) y Adolfo de Castro (Castro, 1854b). El ejemplar R/3697, que corresponde al tercer estado de preliminares, ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, donde puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015361&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²³⁹ Los poemas fragmentarios son “Tu qu’ en el crespo pielago llevada” (poema perdido *Lausino*, octava); los versos 46-48 de la elegía “En tanto que, Malara, el fiero Marte” (también en *P*); los versos 17-32 del poema “Oid atenta el son d’el tierno canto” (también en *P* y *B*); y los versos 97-138 de la elegía “Qu’onor vos pudo dar, bella Enemiga” (también en *P*).

²⁴⁰ En la página 52 de las *Anotaciones*.

²⁴¹ “Entre los verdes arboles, do suena”. Se encuentra en las páginas 52-59. Blecua (Herrera, 1975, p. 258 t. I) sugiere que tanto el soneto anterior como la égloga serían poemas juveniles, a juzgar por las palabras del propio Herrera que las anteceden: “Aunque no fuera justo despues de la pureza i elegancia i hermosura destos elogios, devidos a la nobleza del principe de la poesia Española; que yo pusiera algunas rudezas de la inorancia de mi ingenio; no puedo contenerme tanto, que déxe de ofrecer a la onra de Garcilasso este soneto i egloga, compuestos en los primeros años de la edad floreciente; cuando son menos culpables los descuidos i el error de la noticia destas cosas; I assi espéro que mereceran perdon las muchas faltas destos versos” (Herrera, 1998).

²⁴² Este lo introduce Herrera a propósito del soneto XI de Garcilaso, en la página 129: “A este mesmo intento me acuerdo aver hecho un soneto, que para que tenga vida i no se pierda en silencio i oscuridad, con otros algunos versos míos, que an de ir esparzidos por aqui; me atrevo entrexerillos en estos ecelentissimos de G. L. con el mesmo pensamiento, que aquel gran artifice, que travò su imagen, no siendo lícito poner su nombre en las istorias del escudo de Palas de tal suerte, que era imposible deshazello, sin ofender la hermosura de las figuras” (Herrera, 1998).

²⁴³ En la página 137, a propósito del soneto XII de Garcilaso y de los mitos de Ícaro y Faetón: “Porque puse estas dos fabulas en un soneto, acabarè con el la anotacion deste” (Herrera, 1998).

yo por ventura destinado”²⁴⁴ y siete traducciones de poetas italianos y de la antigüedad clásica en metros diversos²⁴⁵. Por tanto, los poemas completos incluidos en las *Anotaciones* son cuatro sonetos²⁴⁶, la égloga “Salicio” y las siete traducciones. Tres de los poemas aparecen también en *P*²⁴⁷ y dos en *B*²⁴⁸.

3.1.2.2. En obras ajenas

Nos han llegado también poemas herrerianos en obras de otros autores, como Juan de Mal Lara (*La Psyche*, el *Hércules animoso* y la *Descripción de la Galera real*), de Vélez de Guevara (*La cena romana*), Francisco Pacheco (*Libro de retratos*), Juan de la Cueva (sus *Rimas* y la edición impresa de su poesía en 1582), Cristóbal Mosquera de Figueroa (sus *Poesías*), Cristóbal de las Casas (*Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*), Jerónimo de Lomas Cantoral (sus *Obras*), Jerónimo de Carranza (su *Libro de Philosophia de las armas*) y Pedro Fernández de Andrada (*De la naturaleza del cavallo*). Algunas de las poesías de Herrera se encuentran en los preliminares, como en el caso de la mayoría de los poemas del *Hércules animoso*, las obras de Juan de la Cueva, Vélez de Guevara, Cristóbal de las Casas y Pedro Fernández de Andrada. Constituyen, así, otro indicador del trato y amistad de Herrera con otros escritores de la época.

²⁴⁴ En la página 213, a propósito del soneto XXXIV de Garcilaso. Herrera apunta: “Semejante es al soneto de G. L. este mio, y por esta causa lo pongo aqui” (Herrera, 1998).

²⁴⁵ “Desterrado el invierno frio i cano”, en las páginas 178-180, es traducción del poema de Ausonio “Ver erat et blando mordentia frigora sensu”; el soneto “O sobervia i cruel en tu belleza”, en las páginas 182-183, es traducción de la oda de Horacio “O crudelis adhuc, et Veneris muneribus potens”; el poema “Cuando el osado Leandro”, en las páginas 201-202, es traducción del epigrama de Marcial “Cum peteret dulces audax Leander amores”; “Dime te ruego Lidia”, en la página 275, es traducción de la oda de Horacio “Lydia dic, per omneis”; “Aunqu’en el caso yo de tal amigo”, en las páginas 343-347, es traducción de la elegía de Jerónimo Fracastoro a Juan Bautista de la Torre Veronés; “Los sueños que con sombras boladoras”, en las páginas 547-548, es traducción del poema de Petronio “Somnia, quae mentes ludunt volitantibus umbris”; “Iuntos todos; la tierra atropellada”, en las páginas 609-611, es traducción de Ludovico Pascual, como indica el propio Herrera en las *Anotaciones* (Herrera, 1975).

²⁴⁶ “Betis, qu’ eneste tiempo solo i frio”; “Mvsa, esparze purpureas frescas flores”; “Dichoso fue’l ardor, dichoso el buelo”; y “Nací yo por ventura destinado”.

²⁴⁷ “Betis, qu’ eneste tiempo solo i frio”; “Dichoso fue’l ardor, dichoso el buelo” y “Nací yo por ventura destinado”.

²⁴⁸ “Betis, qu’ eneste tiempo solo i frio” y “O sobervia i cruel en tu belleza”.

3.1.2.2.1. Manuscritos

En los poemas mitográficos de Juan de Mal Lara (1524-1571)²⁴⁹, *La Psyche* y el *Hércules animoso*, aparecen poemas del Divino.

En el caso de *La Psyche*, que se nos ha transmitido a través del ms. 3949 de la Biblioteca Nacional de España²⁵⁰, se localizan tres poemas herrerianos: un soneto (“Con pena eterna y con dolor crecido”) y una elegía neolatina entre los preliminares, y una traducción de *La Psyche* de Jerónimo Fracastoro (“Ven, dulce Amor, o ven, dulce Cupido”), este último como colofón o cierre de la obra (Escobar, 2002, p. 162; Herrera, 1985, p. 104). Estos poemas tratan la leyenda de Psique y Cupido²⁵¹.

Los poemas de Herrera en el *Hércules animoso*²⁵² han sido publicados más recientemente, y no aparecen en las ediciones de Blecua (Herrera, 1975) y Cuevas (Herrera, 1985). Fueron sacados a la luz y publicados por José Cebrián (1992) y Francisco J. Escobar (2007). Se conserva el original autógrafo de esta obra de Mal Lara en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa (sig. 50-1-38). José Cebrián publicó tres poemas de

²⁴⁹ Juan de Mal Lara (1524-1571), humanista sevillano, realizó estudios en Salamanca, y, a su regreso a Sevilla, fundó una célebre escuela de gramática y humanidades. Sus enseñanzas de latín y retórica fueron clave para los integrantes de la llamada escuela poética sevillana, siendo discípulos directos de Mal Lara ingenios como Francisco de Medina y Cristóbal Mosquera de Figueroa. Herrera estuvo en estrecho contacto con el círculo de Mal Lara, a quien pudo conocer en la tertulia que se celebraba en la casa de los condes de Gelves –si bien algunos estudiosos piensan que pudo asistir al Estudio del maestro (Pineda Novo, 1967)–. Mal Lara posiblemente actuó como mentor del poeta en el ambiente de la aristocracia local (Montero, 1998a), y el Divino reconoce la influencia que el maestro ejerció en sus obras, dedicándole un soneto (“Mientras, Mallara, a Alcides valeroso”). En *Versos*, aparece una elegía dedicada al maestro (“En tanto que, Malara, el fiero Marte”).

²⁵⁰ *La Psyche de I. de Mal Lara* dirigida A la muy Poderosa señora Doña Joana ynfanta de las Españas y Princesa de Portugal. Blecua apunta que contiene 322 folios, la letra es de la época y los poemas de Herrera fueron ya publicados por José María Asensio en la *Controversia*. Los poemas en español de Herrera se localizan en los folios 4 y 331-332v (Blecua, 1975). Estos poemas fueron también publicados en la recopilación de poesía áurea aparecida en la Editorial América (*Poesías inéditas de Herrera el Divino, Quevedo, Lope de Vega, Argensola (Lupercio), Góngora, Marqués de Ureña y Samaniego, María Gertrudis Hore, Alvaro Cubillo de Aragón, Juan de Matos Fragoso, Cristobal de Castillejo, Luis Gálvez de Montalvo, Zaida, Tirso de Molina, Baltasar del Alcazar*, [s.a.]). *La Psyche* ha sido publicada recientemente por Francisco J. Escobar (Mal Lara, 2015b). Este investigador dedicó su tesis doctoral a estudiar las versiones del mito de Psyche y Cupido, la cual dio lugar a la publicación de una monografía (Escobar, 2002). El manuscrito de *La Psyche* ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, donde puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000059160&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²⁵¹ Para un análisis y comentario de la traducción de Herrera, puede consultarse el estudio de Escobar (2002, pp. 162-166).

²⁵² *Hércules animoso*, dirigido al Príncipe Don Carlos Nuestro Señor, por Joan de Mallara. Ha sido publicado por Francisco J. Escobar (Mal Lara, 2015a).

Herrera en español²⁵³: un soneto y una octava en alabanza del autor de *La Psyche* y del *Hércules*²⁵⁴, y una oda²⁵⁵ en honor del príncipe Carlos, a quien se dirigía la obra. Tanto el soneto como la octava se encuentran entre los paratextos, mientras que la oda se encuentra inserta “a modo de cierre de los preliminares” (Escobar, 2007, p. 6). Según Escobar, habría otros versos de Herrera dentro del propio *Hércules*, una octava²⁵⁶ escrita por el personaje de Ferrabel, del que se dice que es un amigo de Mal Lara, y que no sería otro que el propio Herrera²⁵⁷. Escobar concluye que

Herrera colabora en el *Hércules* no sólo en los paratextos – al igual que en *La Psyche* – sino también en este pasaje, en tanto que interviene en el texto, además, como personaje-actante, en el ávido deseo que tenían tales escritores de vivir la épica entre la realidad y la ficción (Escobar, 2007, p. 23).

También encontramos un poema de Herrera (“Diestra eroica de Carlos, que igual mira”) en la *Descripción de la Galera real del Serm.º Sr. Don Juan de Austria* de Juan de Mal Lara, conservado en el ms. 58-2-39 (olim 84-2-33) de la Biblioteca Capitular de

²⁵³ Publicó, además, un poema latino que se encuentra también en los preliminares, en dísticos elegíacos, y que constituye un encomio de Mal Lara: “Belliger Alcide, patriae decus vrbis et orbis”.

²⁵⁴ “Las ilustres ympresas y vitoria” y “Tus claros hechos, dignos de memoria”.

²⁵⁵ “Después que cortó el Hado”.

²⁵⁶ “En este monumento sepultado”.

²⁵⁷ Escobar llega a esta conclusión teniendo en cuenta, por un lado, la caracterización de Ferrabel como amigo de Mal Lara y, especialmente, el hecho de que este personaje canta la batalla de los Gigantes, que haría referencia a la *Gigantomaquia* de Herrera, de la que se encuentra otra referencia en otro pasaje: “GIGANTES [...]. Quien lo quisiere ver con toda su braueza y decoro lea la batalla de los gigantes, que tiene compuesta Hernando de Herrera, amigo del autor, y que tiene hecho por donde sus obras le den nombre, con razón, entre los poetas de mayor nombre” (Escobar, 2007, p. 22). Como consecuencia, para Escobar, la octava desconocida de Ferrabel-Herrera aparece “a modo de juego poético y de complicidad creativa entre ambos poetas y amigos” (Escobar, 2007, p. 23).

Sevilla²⁵⁸. Blecua ofrece como posible fecha del poema de Herrera 1571 (Herrera, 1975, p. 155 t. I). Este poema no está en los preliminares.

En el *Libro de retratos*²⁵⁹ de Francisco Pacheco se recogen tres poemas²⁶⁰ de Herrera. Las tres composiciones se localizan en los folios 65v y 105r y v, y cuentan con otras versiones en *B*. Se trata de dos sonetos y una elegía. Estos poemas los publica por primera vez Adolfo de Castro (Castro, 1854b).

Por otra parte, en *La cena romana* de Pedro Vélez de Guevara (ca. 1529-1591), que se conserva en el ms. 263 (esp.) de la Biblioteca Nacional de Francia²⁶¹, se localiza una canción de Herrera: “Velleio, si mi canto”. Esta composición consta de nueve liras y fue publicada por Coster en *Revue hispanique* junto con una completa descripción del

²⁵⁸ Existe una impresión íntegra de este realizada por la Sociedad de Bibliógrafos Andaluces en 1876 (*Obras del Mtro. Juan de Mal Lara*, t. I, Sevilla, F. Álvarez y C.^a, 1876). Esta, que reproduce las lecturas de este testimonio, incluye una descripción del mismo como volumen en cuarto de 558 fojas todas útiles, de primorosa caligrafía y del mismo siglo XVI en que fue escrito el libro. Está encuadernado en pergamino grabado y los cortes grabados son en púrpura y oro (Blecua, 1975, pp. 68-69). Existe también una edición de Manuel Bernal a partir del manuscrito sevillano y de la impresión (Mal Lara, 2005). Además, hay otro códice en la Biblioteca del Castillo de Perelada, con signatura R-49481, y descubierto por Francisco Escobar (Escobar, 2010). En el artículo en el que saca este nuevo testimonio a la luz, este investigador defiende que –a diferencia del manuscrito sevillano que está plagado de errores, pues se trataría de una copia coetánea de la obra preparada para su impresión– este nuevo códice constituye un estadio de redacción primigenio que sirvió de base para el otro manuscrito. Cabe destacar que este códice contiene una pieza de Mosquera de Figueroa ajena a la *Descripción* (a saber: *A don Alonso Pérez de Guzmán, el Bueno, Duque de Medina Sydonia. Christóval Mosquera de Figuera*) en la que se integra un soneto de Herrera (“Cesse, que tiempo es ya, el lamento mío”), que también nos ha llegado en un manuscrito de poemas de Mosquera conservado en la Biblioteca de Cataluña, como se indica más abajo. Esta composición presenta un error de atribución en el códice de la Biblioteca del Castillo de Perelada, ya que aparece como de Mosquera a Herrera y no al revés (Escobar, 2010, p. 683).

²⁵⁹ *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. El original se halla en la Biblioteca de Lázaro Galdiano. Existen varias reproducciones, siendo la primera la de José María Asensio, publicada en Sevilla en 1886 (Pacheco, 1886). Esta última ha sido digitalizada y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/libroDeDescripcion.pdf> [Consulta: 25/09/2019].

²⁶⁰ “Vuestro canto i aliento eccelso i pío”, “Aquí donde tú yazes sepultado” y “No se entristece tanto cuando pierde”.

²⁶¹ “Coena Romana compuesta por don Pedro Velez de Guevara Prior y canonihio de la S^{ta} yglesia de Seuilla. En la qual se describe la grandeza de los combites de los Romanos antiguos y el sumptuoso aparato que en ellos vsaron”. Manuscrito en octavo de 65 folios. Pedro Vélez de Guevara fue canónigo doctoral de Sevilla en 1570, aunque su vinculación con la Catedral de la ciudad arrancaría en 1546, cuando desde Salamanca otorga poder para tomar posesión del priorato de las ermitas de la archidiócesis hispalense. Nos ha llegado, además, una epístola de Pedro Vélez de Guevara dirigida a Fernando de Herrera, su único poema castellano conocido hasta hoy, pero que constituye una interesante muestra de la amistad entre ambos escritores y en la que Vélez de Guevara intenta levantar el ánimo de su amigo invitándolo a disfrutar de los días navideños (Montero & Solís de los Santos, 2009).

El manuscrito ha sido digitalizado por la Biblioteca Nacional de Francia en su portal Gallica, y puede consultarse en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10033338k/fl.image> [Consulta: 25/09/2019].

manuscrito (Coster, 1918). La canción, que comienza en el folio 2v y ocupa tanto el recto como el vuelto del folio 3, forma parte de los textos preliminares de carácter laudatorio dedicados a Pedro Vélez de Guevara y su obra, y se encuentra precedida de tres dísticos latinos del canónigo Francisco Pacheco, amigo de Herrera, y unos versos falecios latinos de Arias Montano. El especial interés de esta composición consiste en que se trataría de uno de los últimos poemas escritos por Herrera. A través de referencias a otros autores de la época y sus obras²⁶², Coster llega a la conclusión de que el manuscrito, y por consiguiente, la canción de Herrera pueden fecharse alrededor de 1588 (Coster, 1918, p. 559). Siguiendo a Coster, Blecua lo sitúa entre 1588 y 1591 (Herrera, 1975, p. 174).

En el manuscrito que contiene las poesías de Cristóbal Mosquera de Figueroa (1547-1610), se encuentra el soneto de Herrera “Cesse, que tiempo es ya, el lamento mío”, en el folio 89v²⁶³.

Rosa Navarro Durán ha localizado una nueva versión (primitiva, según el estudio que lleva a cabo la estudiosa) del poema “Desterrado el invierno frío y cano” en el ms. 3.857 del fondo Rodríguez Marín de la Biblioteca del CSIC (Navarro Durán, 1982). El poema se encuentra en el folio 23.

3.1.2.2.2. *Impresos*

En cuanto a los poemas impresos en obras ajenas, la mayoría de las composiciones herrerianas aparecen en los preliminares.

Cristóbal de las Casas publica un *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (Sevilla, 1570)²⁶⁴, en el que encontramos un poema de Herrera: “Bien deue

²⁶² En la dedicatoria, Vélez de Guevara hace referencia a su trato “de dulcissima memoria” con Pedro Chacón (1527-1581), lo que indicaría que este último ya había fallecido cuando fue compuesta *La cena romana*. Tanto Coster como Blecua piensan que *La cena romana* (y también el poema de Herrera que la precede) sería posterior al famoso tratado erudito *De Triclinio romano* de Pedro Chacón, publicado de forma póstuma en 1588. Además, Coster aventura que el destinatario de la dedicatoria, al que se refiere Vélez de Guevara como César, podría ser Cesare Baronio, que publicó un primer tomo de sus *Annales Ecclesiastici* en 1588 (Coster, 1918, pp. 558-559).

²⁶³ La obra poética de Mosquera de Figueroa se nos ha transmitido a través de un manuscrito autógrafa de 117 hojas, con signatura 2.051 y que se conserva en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona (antes de A. Fernández Guerra, Muntaner y A. Sedó). Sus dimensiones son 192 x 135 mm. Fue encuadernado por Brugalla en 1950. Ha sido publicado modernamente (Mosquera de Figueroa, 1955, 2015). Cristóbal Mosquera de Figueroa (1547-1610), escritor y letrado, mantuvo una estrecha amistad con Juan de Mal Lara, Francisco Pacheco o Fernando de Herrera.

²⁶⁴ *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana de Christoval de las Casas En que se contiene la declaracion de Toscano en Castellano, y de Castellano en Toscano. En dos partes con vna*

coronarte Febo Ideo”. Se trata de una composición laudatoria en tercetos en la que elogia al autor. El *Vocabulario* contó con numerosas ediciones en la época, lo que seguramente contribuyó a difundir el poema de Herrera²⁶⁵.

Varios años más tarde, se publica *De la naturaleza del cavallo* de Pedro Fernández de Andrada (Sevilla, 1580)²⁶⁶. En los preliminares de esta obra encontramos una canción herreriana (“Alça del hondo seno”)²⁶⁷.

introduccion para leer, y pronunciar bien entrambas lenguas. Dirigido al Ilvstrissimo señor don Antonio de Guzman, Marques de Ayamonte, señor de las villas de Lepe y la Redondela [...] Con Priuilegio de Castilla y de Aragon. Vendese en Casa de Francisco de Aguilar mercader de libros. En Sevilla. 1570.

En el colofón se indica: “Ympresso en Sevilla en casa de Alonso Escriuano, en la calle de la Sierpe.– 1570” (Blecua, 1975, p. 71). Cristóbal de las Casas es amigo de Herrera y de Mal Lara. Estudió Artes y Cánones en la Universidad de Sevilla de 1547 a 1551, y falleció en 1576.

El impreso consta de 248 folios numerados y 12 sin numerar de preliminares, entre los que se encuentra el poema de Herrera, en los folios A₃r-A₄r. Ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, donde puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000127110&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²⁶⁵ Este poema fue modernamente publicado por primera vez por José María Asensio (Herrera, 1870).

²⁶⁶ *Naturaleza del cavallo: En que estan recopiladas todas sus grandezas: juntamente con el orden que se a de guardar en el hazer de las castas, y criar de los Potros: y como se an de domar, y enseñar buenas costumbres: y el modo de enfrenarlos y castigarlos de sus vicios y siniestros. Compuesto por Pedro Fernandez de Andrada, vezino de Seuilla*. Dirigido a la C.M. del Rey Don Philippe nuestro señor, Segundo deste nombre [...]. En Seuilla en casa de Fernando Diaz. Año de 1580” (Castillejo Benavente, 2019).

El título del libro cambia por *Libro de la gineta de España* en la segunda edición de 1599: *Libro de la gineta de España [...] Compvesto por Pedro Fernandez de Andrada: en el qual se trata el modo de hazer las Castas, y criar los Potros, y como se an de enfrenar, y castigar los Cavallos: y como los Cavalleros moços se an de poner a cavallo guardando el orden antiguo de la Gineta de España. Vltimamente se trata, como se an de pensar, y engordar los cavallos*. Dirigido a la Ciudad de Sevilla, y con Preuilegio impreso, En la Inprenta de Alonso de la Barrera.

Se trata de una edición en cuarto de 152 folios más 20 al principio sin foliar y de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/2.348. El poema de Herrera aparece en ambas ediciones sin cambios significativos. El impreso ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081806&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

Pedro Fernández de Andrada debió de nacer en 1544 y parece que fue amigo de Herrera y tuvo trato con al menos algunos de los integrantes del círculo sevillano. Además, fue el padre de Andrés Fernández de Andrada (c. 1575- c. 1648), poeta y autor de la *Epístola moral a Fabio* (Luján Atienza, 2018; Rodríguez Marín, 1923).

²⁶⁷ Este poema fue recuperado modernamente por primera vez por José María Asensio (Herrera, 1870).

Juan de la Cueva publicó sus *Obras* el mismo año de la publicación de *Algunas obras* (Sevilla, 1582)²⁶⁸. Herrera está presente en los preliminares con el poema “Al Canto desde Cisne, i voz doliente” en el folio 10²⁶⁹.

Y un par de años más tarde, Jerónimo de Carranza publica el *Libro de Hieronimo de Carança, natvral de Sevilla, que trata de la Philosophia de las armas* (San Lúcar, 1582)²⁷⁰. En los preliminares, se encuentra otro poema de Herrera, en este caso escrito en tercetos (“No bastaua ilustrar con viua gloria”)²⁷¹.

Un caso con rasgos propios es el de un soneto de Herrera que se imprime en las *Obras* del vallisoletano Jerónimo de Lomas Cantoral (Madrid, 1578)²⁷², pero no en los

²⁶⁸ *Obras de Ivan de la Cveva* Dirigidas al Illustrissimo Señor Don Ivan Tellez Giron, Marques de Peñafiel [...] Con privilegio. En Sevilla. Por Andrea Pescioni. Año 1582. A costa de Francisco Rodriguez, Mercader de Libros.

Se trata de una edición en cuarto de 135 folios numerados y cuatro sin numerar de tabla, al final. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/13.333 que perteneció a Gayangos. Ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193815&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

Según los estudiosos, Juan de la Cueva (1534-1612) mantuvo una una relación en los márgenes con los integrantes del grupo poético sevillano, entorno con el que poseyó vínculos importantes, pero donde nunca llegó a integrarse plenamente. Para Escobar, Herrera y Cuevas debieron sentir admiración el uno por el otro, pero en la misma medida se habrían visto como rivales o competidores (Escobar, 2009).

²⁶⁹ Esta composición se nos ha transmitido también a través en los preliminares de las *Rimas* de Juan de la Cueva, conservadas en el ms. 56-3-04 y 5 de la Biblioteca Colombina y Capitul de Sevilla, compuesto por dos volúmenes: “Rimas de Juan de la Cueva, primera parte, dirigidas al doctor Claudio de la Cueva, inquisidor apostolico, y visitador de la Santa Inquisicion del reino de Sicilia” (Blecua, 1975, p. 70). El poema de Herrera (“Al Canto deste Cisne, i voz doliente”) se encuentra en los folios 9v a 10 del primer volumen y ha sido publicado modernamente por Asensio (Herrera, 1870).

²⁷⁰ *Libro de Hieronimo de Carança natvral de Sevilla. Que trata de la Philosophia de las armas, de sv destreza. Y de la agression y defension christiana*. Se trata de una edición en cuarto que consta de 280 folios más 33 sin numerar al principio y 13 de tabla. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/909. Para Francisco Escobar, varios integrantes del círculo sevillano y del entorno del Duque de Medina Sidonia –de quien Carranza fue maestro de esgrima– aparecen como personajes de la *Phisophia de las armas*, y así Meliso sería Mal Lara, Eudemio es Mosquera de Figueroa, Polimarcho es Pedro de Peramato, Herrera estaría representado en Philandro, y el propio Carranza se identifica con Charilao (Escobar, 2015). El impreso ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000195093&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²⁷¹ El poema de Herrera se encuentra en los folios ¶2v a 3v. La segunda edición, *Compendio de la Filosofia y destreza de las armas de Geronimo de Carrança*, impresa en Madrid en 1612, prescinde de los preliminares que iban en la primera edición, y, como consecuencia, no contiene el poema de Herrera. El primero en recoger modernamente la composición herreriana fue Asensio (Herrera, 1870).

²⁷² *Las obras de Hieronimo de Lomas Cantoral, en tres libros diuididas*. Al Illustrissimo señor don Iuan de Çuniga, Baçan y Abellaneda, Conde de Miranda Marques de la Bañeza, y señor de las casas de Baçan y Abellaneda [...] Con privilegio. En Madrid, en casa de Pierres Cosin, Año 1578.

Es una edición en octavo de 243 folios más 16 de preliminares sin numerar y 5 al final sin foliar. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/17.864. Esta obra ha sido editada

preliminares. Esta edición tuvo una cierta importancia en la época como fenómeno editorial, ya que anuncia la eclosión de los cancioneros de autor. El poema de Herrera (“Si de la bella y dulce lumbre mia”) se encuentra en el folio 217. Coster lo publicó en nota en su edición de *Algunas obras* (Herrera, 1908). Juan Montero realiza una enmienda a este poema en uno de sus trabajos. Además, estudia cómo este poema forma parte de un intercambio de composiciones entre Herrera y Lomas Cantoral, constituyendo el único caso conocido de intercambio poético del Divino con otro escritor. El poema del Divino constituye una réplica a un poema anterior del vallisoletano (Montero, 1991).

Ya en el siglo XVII, Hipólito de Vergara publica su obra *Del santo rey de España D. Fernando y de la Santísima Virgen de los Reyes* (Osuna, 1629)²⁷³. Entre los preliminares, se imprime la canción de Herrera dedicada a San Fernando, si bien incompleta²⁷⁴.

En el *Arte de la pintura* (Sevilla, 1649), Pacheco cita dos versos²⁷⁵ del poema perdido de Herrera *Lausino*²⁷⁶. Macrí los recoge y los publica en su monografía junto con dos versos inéditos de este poema y que se encuentran en una carta de Juan Antonio de Vera y Zúñiga a Juan de Fonseca²⁷⁷ (Macrí, 1972, p. 66).

modernamente (Lomas Cantoral, 1980). Además, el impreso ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193797&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²⁷³ *Del santo rey de España D. Fernando y de la Santísima Virgen de los Reyes. Libro escrito por Hipólito de Vergara Depositario general que fue, y receptor de penas de Cámara de Sevilla (IHS)*. Impreso con licencia en Osuna. Por Manuel de Payva, a costa del licenciado Gerónimo de Pareja Aranda, 1629.

²⁷⁴ Se trata de la canción “Inclinen a tu nombre, ô luz de España”, impresa tanto en 1582 como en 1619, y de la que solo se recogen los versos 27-39 y 53-65, es decir, las dos estancias que comienzan “Pero en tan altos triunfos y victoriás” y “Tu despues que tu espíritu diuino”. El poema se recoge en el folio 7 recto y verso del impreso, bajo el título “Hernando de Herrera. Poeta seuillano, llamado el diuino, en la cancion que hizo el año de 1579. quando se trasladò el cuerpo santo del glorioso rey, a la capilla nueva donde oy està”.

²⁷⁵ “I el oro que en la frente reluzía / la purpúrea mexilla aun no vestía”.

²⁷⁶ Tenemos noticia del poema perdido de Lausino y Corona de Herrera por los preliminares de *P* y por Pacheco. En los preliminares de *Versos*, Rioja hace referencia a los amores de Lausino y Corona escritos por Herrera, y anuncia que “se estanparan con brevedad” (Herrera, 1975, p. 16 t. II). Además de incluir dos versos de esta composición en el *Arte de la pintura*, de los que Pacheco indica la procedencia al margen (Pacheco, 1866, p. 182), en el *Libro de retratos*, haciendo un repaso de las obras de Herrera, el editor de *Versos* indica que “acabò un Poema Tragico delos amores de Lausino i Corona” (Pacheco, 1881); no se indica número de página, puesto que no está paginado.

²⁷⁷ Los dos versos son: “Hasta este tiempo contra el padre mío / declina el iugo que me impone el cielo”.

Nicolás Marín (1986) localizó también dos versos de Herrera en una carta autógrafa de Lope al Duque de Sessa, su mecenas, conservada en la Biblioteca Real²⁷⁸. Estos versos (“a la tormenta, guerra y noche oscura” y “buen tiempo, dulce paz, alegre día”) formaban parte de un soneto herreriano.

3.1.2.3. Poemas sueltos en cancioneros de poesías varias

Un número considerable de poemas herrerianos se nos ha transmitido en cancioneros que recogen poemas de diversos autores áureos, casi todos manuscritos. Cabe resaltar la importancia de los poemas sueltos transmitidos en cancioneros de poesías varias que, si bien son relativamente pocos dentro del conjunto de la obra poética de Herrera, aportan información de sumo interés. De estos el cancionero más conocido y el que más poemas del Divino contiene es *Flores de varia poesía*, con seis poemas, mientras que otros, identificados más recientemente, han sacado a la luz nuevas versiones y hasta nuevos poemas del poeta sevillano, desconocidos hasta el momento. Por otra parte, el único cancionero impreso que nos transmite alguna composición herreriana tiene el interés de hacernos llegar el único texto poético impreso entre la edición en vida de Herrera y la edición póstuma.

3.1.2.3.1. Manuscritos

Destaca el ms. 2973 de la Biblioteca Nacional de España, *Flores de varia poesía*²⁷⁹, conocido como *F*. Este está incompleto, según Coster, y ha quedado reducido a 400 folios encuadernados en piel de la época (Blecua, 1975, p. 69; Coster, 1918, p. 557). Blecua señala que la letra se ha corroído en muchos sitios, razón por la que fue copiado por el bibliotecario Antonio Paz y Melia a finales del siglo XIX en otro manuscrito conservado también en la Biblioteca Nacional de España, con signatura 7.982 (Blecua, 1975, p. 67). Además de los de Herrera, contiene poemas de Mal Lara,

²⁷⁸ Ms. II-2124, fol. 142r-142v. El contenido de la carta (y, por adición, los versos herrerianos) fue impreso en el primer volumen del epistolario de Lope, impreso por Agustín González de Amezúa (Vega Carpio, 1935).

²⁷⁹ En la portada, el título reza así: “Flores de Baria poesia Recoxida de varios poetas Españoles Dividese en cinco Libros como se declara en la tabla que inmediatamente va aqui scripta Recopilosse en la ciudad de Mexico Anno del nascimiento del NRO Salvador IHucristo de 1573 Annos”. El manuscrito ha sido publicado modernamente por Margarita Peña (2004). Cuenta con digitalización realizada por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, que puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117111&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y otros escritores sevillanos. Contiene seis poemas de Herrera, de los cuales tres²⁸⁰ fueron publicados por Coster como inéditos²⁸¹ en *Revue Hispanique* (Coster, 1918), mientras que los otros tres²⁸² los citó en sus ediciones de *H* (Herrera, 1908) y de *P* (Herrera, 1914b). Se encuentran en los folios 104v, 100, 111v, 112v, 124v y 131v. Blecua fecha los poemas antes de 1577, ya que las *Flores* fueron recopiladas en esa fecha en la ciudad de México (Herrera, 1975, p. 166 t. I). Cebrián ha realizado un estudio y edición de estos poemas, contrastando las variantes de los cuatro que también nos han llegado a través de otras fuentes²⁸³, y ha defendido que todos presentan el estadio redaccional más antiguo de la composición, coincidiendo con Blecua (Cebrián, 2002, p. 240).

Los poemas de Herrera “Formar quiso el artífice dichoso” y “Dulçe y vello despojo de la boca” se han localizado en el ms. 373 (esp.) de la Biblioteca Nacional de Francia²⁸⁴. Ambos se encuentran en el folio 126. Se trata de dos sonetos que fueron publicados por Blecua en la *Revista de Filología Española* (Blecua, 1949). De uno de ellos nos han llegado dos versiones más en *B* y en *P*²⁸⁵. Para Blecua, la primera versión sería la del manuscrito de París, a la que seguiría la de *B*, y *P* representaría el estadio final (Blecua, 1949, pp. 386-387).

Estos mismos poemas han aparecido en el manuscrito B90-V1-08 (olim 23-4-1) de la Biblioteca Bartolomé March²⁸⁶, publicado por Labrador y DiFranco (2011). Se trata de una compilación de poemas de diferentes autores del reinado de Felipe II que cuenta con una copiosa representación de Pedro Padilla, Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre o Francisco de Figueroa, y una menor representación de otros poetas como Baltasar del Alcázar, Juan de Almeida o Francisco de Aldana, entre otros

²⁸⁰ “Destas doradas hebras fue texida” (soneto), “Tan alta magestad, tanta grandeza” (elegía), “El oro cresco al aura desparzido” (soneto).

²⁸¹ Eran inéditos en el momento de la publicación (1918), pero no todos son exclusivos de este manuscrito. “Destas doradas hebras fue texida” aparece también en *B*.

²⁸² “Aura templada y fresca de Occidente”, “Largos sutiles lazos esparzidos” y “Ô suspiros; ô lagrimas hermosas”.

²⁸³ Estos son: “Aura templada y fresca de Occidente”, “Destas doradas hebras fue texida”, “Largos sutiles lazos esparzidos” y “¡Ô suspiros; ô lagrimas hermosas”. El primero se encuentra también en *H* y *P*; el segundo, en *B*; el tercero y el cuarto aparecen también en *B* y *P*.

²⁸⁴ Este manuscrito es un cancionero que incluye poemas de María Girón, Magdalena de Bovadilla, Padilla, Silvestre, Laynez, Diego de Carvajal, Garcilaso y otros. Las dimensiones del manuscrito son 205 x 142 mm. y consta de 328 folios con letra del siglo XVI.

²⁸⁵ “Formar quiso el artífice dichoso” (*B*) - “Provò atento el Artífice dichoso” (*P*).

²⁸⁶ Consta de 414 folios, de los cuales son útiles 411, con la encuadernación original con gotera y cubierta de piel de cabra. Sus dimensiones son 14 x 21 cms.

(Labrador Herraiz & DiFranco, 2011, pp. 13-30). Los poemas de Herrera²⁸⁷, estudiados por Juan Montero (2011), se encuentran en el folio 177. Uno de ellos (“Formar quiso el artífize dichoso”) es la cuarta versión que aparece del poema²⁸⁸.

Por otra parte, una de las varias versiones hoy conocidas de la canción “Al sueño” se encuentra en el ms. 372 (esp.) de la Biblioteca Nacional de Francia²⁸⁹. El poema de Herrera (“Süave sueño, tú, qu’en tardo buelo”) aparece en el folio 103. Además de este, contiene composiciones de Padilla, Burguillos, Silvestre, Castillejo y otros.

Más recientemente, otra versión de esta misma canción ha sido localizada en el ms. 531 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Fue descubierta y publicada por Juan Montero, que señala que el manuscrito en el que se encuentra es un cartapacio de poemas diversos reunidos en torno a 1585 por un estudiante salmantino, Francisco Morán de la Estrella²⁹⁰ (Montero, 1987, p. 120). La canción (“Suabe sueño, que con tardo buelo”) ocupa los folios 165v a 166v²⁹¹. Aunque no se han podido fechar las distintas versiones de este poema, mediante un estudio textual de las variantes, Juan Montero llega a la conclusión de que el de la Biblioteca Real es el testimonio más primitivo, mientras que *P* representaría el estadio final²⁹².

Este mismo investigador ha publicado y estudiado tres poemas de Herrera localizados en un cancionero sevillano de finales del XVI, titulado *Poesias Varias De Diversos Autores em Castelhana* (Montero, 2005). Con signatura F. G. Cod. 3072, y perteneciente a la Biblioteca Nacional de Lisboa, la recopilación pudo ser realizada por un aficionado culto de la capital portuguesa, y, además de poemas del Divino, incluye poemas de escritores sevillanos como Gutierre de Cetina, Baltasar de Alcázar, Juan de

²⁸⁷ “Formar quiso el artífize dichoso” y “Dulçe y bello despojo de la boca”. Para Blecua, las variantes que presenta el segundo “no son extraordinarias precisamente, pero sí suficientes para mejorar el texto de París en algunos versos” (Blecua, 1989, p. 227).

²⁸⁸ Las otras tres versiones son de *B*, *P* y del ms. parisino 373 (Blecua, 1949; Herrera, 1948a, 1975). Para Blecua (1989), las tres versiones manuscritas se aproximan entre sí, y se apartan del texto impreso por Pacheco.

²⁸⁹ Contiene dos cancioneros independientes, de la misma mano, pero numerados en el siglo XIX como uno solo. El manuscrito procede de la biblioteca de Leon Potier (1656-1744). Sus dimensiones son 203 x 150 mm. y consta de 370 folios.

²⁹⁰ Existe una edición moderna de este manuscrito (Morán de la Estrella, 1989).

²⁹¹ La canción, atribuida erróneamente a “Burguillos”, va precedida de otra atribuida por el colector a C.D.H., posiblemente el Conde Haro y Condestable de Castilla (Montero, 1987, p. 120).

²⁹² Por su parte, José Manuel Blecua, en una nota publicada en 1989, declara que la versión de la Biblioteca Real “se aproxima, como es lógico, al del manuscrito B y no al del pintor” (Blecua, 1989, p. 228).

las Cuevas, el licenciado Dueñas, Juan de Iranzo o Juan Sánchez de Burguillos. Los textos de Herrera se encuentran en los folios 48 a 49v y ninguno lleva indicación de autoría. De los tres poemas, dos eran ya conocidos y muestran variantes, y el tercero es un posible soneto herreriano desconocido²⁹³, que se encuentra en el código en medio de los otros dos. De los poemas ya conocidos, uno es otra versión de la canción “Al sueño”²⁹⁴, que se convierte en el poema herreriano con un mayor número de testimonios conocidos²⁹⁵; el otro²⁹⁶, es uno de los 13 poemas comunes a B-H-P, del que, por primera vez, aparece una versión con variantes.

3.1.2.3.2. *Impresos*

La única composición que se nos ha transmitido de forma impresa en cancioneros de poesías varias es una de las versiones del poema “No bastó el daño al fin y estrago fiero”. Esta se encuentra en el folio 185r de la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, impresa por Luis Sánchez, 1605)²⁹⁷, y fue descubierta y publicada por Juan Montero acompañada de un estudio de las tres versiones conocidas del poema y sus variantes (Montero, 2010). Esta versión tiene el interés de que se trata del único poema herreriano impreso con interés textual después de 1582 (fecha en la que se publica *H*) y antes de 1619 (fecha en la que se publica *P*)²⁹⁸. Por otra parte, de las tres versiones conocidas, una de ellas es un autógrafo del propio Herrera, como se verá a continuación.

²⁹³ “En noche obscura, al áspero desierto”.

²⁹⁴ “Suãue Sueño, que con tardo buelo”.

²⁹⁵ Se conocen cinco testimonios de esta composición: este, el de la Biblioteca Real (ms. 531), el de un manuscrito parisino (ms. Español 372), el de *B* y el de *P*.

²⁹⁶ “Por vn camino solo, al mundo abierto”.

²⁹⁷ *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía recopilados por Miguel de Madrigal...* Hay una edición moderna al cuidado de Joaquín de Entrambasaguas (1948), donde el poema herreriano aparece en la página 313 del volumen II. Ha sido digitalizado por la BNE en su sección Biblioteca Digital Hispánica, y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000171096&page=1> [Consulta: 25/09/2019].

²⁹⁸ En 1599 se realiza una segunda edición del libro de Fernández de Andrada, bajo el título de *Libro de la ginetá*, y se reimprime el poema de Herrera en los preliminares. Se trata, sin embargo, de una reimpresión, y el texto no presenta variantes.

Las conclusiones del trabajo de Juan Montero referidas a la cronología textual y a la autenticidad de *P* se detallan en el apartado 3.2.4 de esta Tesis.

3.1.2.4. Un caso singular: dos sonetos autógrafos

Dentro de la transmisión de los poemas sueltos de Herrera, destaca el caso singular de dos sonetos que nos han llegado escritos en la letra del propio Herrera y que fueron publicados por Kossoff²⁹⁹ (1965). Se trata de los sonetos “No bastò al fin aquel estrago fiero”, recién mencionado, y “Despues q. Mitradates rindio al hado”, que aparecen en *P* con variantes, analizadas por Kossoff³⁰⁰. La ortografía que presentan es, de acuerdo con Kossoff, similar a la de *H*, en el sentido de que no se pone punto sobre la ‘i’ y la ‘j’ ni hay apóstrofe en ‘del’, frente a *P* que sí usa los puntos sobre estas vocales y utiliza con frecuencia la forma ‘d’el’. Concluye Kossoff:

the resemblances are so close that Herrera’s identity as the writer of the sonnet MS is virtually undeniable [...]. Further attesting to the autograph nature of the MS is its exact correspondence in spelling, accentuation, capitalization and punctuation with Herrera’s practice in the edition of 1582 (Kossoff, 1965, p. 324).

El profesor americano sugiere que la elevada numeración de los folios podría indicar que estos dos poemas pertenecieran a una recopilación mayor de la poesía de Herrera, cuyos folios restantes se hayan perdido. De ser así, esta tendría un volumen similar a *P*, que tiene 447 páginas, pero incluye el doble de líneas por folio. Esto le hace preguntarse a Kossoff por la relación del manuscrito con *P* y su preparación³⁰¹.

Además, nos ha llegado un poema autógrafo que no es de Herrera, las coplas de Pedro de Vera que comienzan “Abre, abre las orejas” (Kossoff, 1966a). Este autógrafo es un buen ejemplo, para Kossoff, de cómo Herrera editaba un texto.

²⁹⁹ Estos fueron localizados en un manuscrito que fue propiedad de Bartolomé Gallardo y adquirido por Antonio Rodríguez-Moñino, quien permitió que Kossoff los publicara en su artículo. Hoy el manuscrito se localiza en la Real Academia Española con la signatura RM 6709. El manuscrito es un bifolio cuyas hojas se numeran 630 y 631 respectivamente. Ambos solo están escritos por el recto. Antonio Rodríguez-Moñino publicó posteriormente un estudio del manuscrito e índice de los poemas contenidos (Rodríguez-Moñino, 1968b).

³⁰⁰ Entre ellas, este investigador destaca las diferencias ortográficas, la no escritura de los acentos en el manuscrito (lo cual es una práctica habitual de Herrera en sus textos de 1580 y 1582, aunque *P* no la sigue), el error de *P* de Mitradates por Mitridates, un mayor número de adjetivos en *P* y de palabras relacionadas con las emociones, una mayor complicación de orden de la oración y las diferencias de puntuación, tono y métrica, pues *P* cambia los endecasílabos de sáficos a comunes (Kossoff, 1965, pp. 319-321).

³⁰¹ “Is this one of the Herrera’s papers that suffered such a disastrous dispersal and destruction on his death? Did Pacheco see this MS? Did he or someone other than Herrera make the changes noted?” (Kossoff, 1965, p. 321).

3.2. El drama textual herreriano

El problema textual y de autoría que afecta a la obra poética de Fernando de Herrera (1534-1597)³⁰² es uno de los más complejos de la poesía del Siglo de Oro. José Manuel Blecua lo presenta como “uno de los problemas más apasionantes y curiosos que conoce la historia de la transmisión textual española” (Herrera, 1975, p. 11 t. I), mientras que para Cristóbal Cuevas, los textos poéticos herrerianos “figuran entre los más problemáticos de nuestra literatura del Siglo de Oro” (Cuevas, 1985b, p. 87). Las dificultades de transmisión textual de los textos del poeta sevillano, particularmente oscuras dentro de la ya complicada circulación y transmisión que caracteriza a los textos poéticos áureos, han suscitado un intenso y prolongado debate crítico sobre la autenticidad de parte de su obra y la importancia de la poesía herreriana dentro del panorama lírico español del XVI, en el que, si seguimos a Dámaso Alonso y Antonio Vilanova, esta sería fundamental para entender la evolución del lenguaje poético desde Garcilaso a Góngora (Vilanova, 1951)³⁰³. Se presenta a continuación el estado de la cuestión de la polémica conocida como el “drama textual”³⁰⁴, que se ha centrado

³⁰² Debido a las limitaciones de espacio de esta Tesis, no nos detenemos en aspectos biográficos, a no ser que sean de importancia para el drama textual. Por ello, se remite al lector interesado a los textos de Antonio Vilanova (1951, pp. 689-697), Oreste Macrí (1972), Manuel Ángel Vázquez Medel (1983), y al más reciente de Begoña López Bueno (2014, pp. 13-32).

³⁰³ Vilanova considera a Herrera “el verdadero precursor del culto de la erudición poética, del hermetismo y de la oscuridad barroca de don Luis de Góngora”, y añade que “su doble faceta de poeta intimista y cantor sacro y heroico, acusan un progreso técnico de tal envergadura y una anticipación tan manifiesta del espíritu romántico del barroco, que le convierten en un hito crucial de nuestra historia literaria” (Vilanova, 1951, pp. 710, 714). Ya para Valbuena Prat, Herrera representa “un punto medio entre el estilo de Garcilaso y el de Góngora” (Valbuena Prat, 1960, p. 545) y supone “el puente necesario entre la escuela de Garcilaso y el culteranismo” (Valbuena Prat, 1960, p. 552). No obstante, María Teresa Ruestes considera que, más que un eslabón intermedio entre Garcilaso y Góngora, Herrera ocupa “un lugar eminente y una excepcional significación en la poesía de signo cultista de la lírica española del Siglo de Oro” (Ruestes, 1986, p. XXXVI). Y Begoña López Bueno (2000) recalca que este módulo Garcilaso-Herrera-Góngora sería más evidente en el terreno formal, a través de la tendencia al énfasis retórico, la complejidad en la construcción sintáctica y el empleo de cultismos léxicos, “y menos en la significación profunda de su poesía, sentido en el que se vincula más al mundo garcilasiano [...] que a la posterior visión poética del seiscientos, que deja irremediamente atrás el sueño dorado de la redención mediante el Eros” (López Bueno, 2000, p. 33).

³⁰⁴ Oreste Macrí comenzó a utilizar esta expresión para referirse al problema textual herreriano y su polémica, llegando incluso a utilizarla como título del capítulo de su monografía que trata esta cuestión (Macrí, 1972). Esta denominación ha sido aceptada y adoptada por los demás estudiosos. Un resumen de la misma puede encontrarse en el prólogo de Cristóbal Cuevas a su edición de la poesía herreriana (Cuevas, 1985b, pp. 87-99). Aquí se desarrolla más ampliamente.

fundamentalmente en la discusión sobre la autenticidad de *Versos* por su carácter póstumo y por las diferencias y variantes que presenta con *Algunas obras*, así como las oscuras circunstancias que rodean a la edición, que comienzan por sus textos preliminares, en los que intervienen fundamentalmente el editor, Francisco Pacheco, y los prologuistas, Francisco de Rioja y Enrique Duarte.

3.2.1. *Textos preliminares de P*

Versos cuenta con dos aprobaciones: la aprobación eclesiástica por Lucas de Soria Galvarro, fechada a 12 de abril de 1617 en Sevilla, y una aprobación civil por Pedro de Valencia, con fecha de 30 de agosto de 1617 en Madrid. Para Juan Montero, esto indicaría que Pacheco pudo terminar la preparación de *Versos* entre 1615 y 1616 (Montero & Cacho Casal, 2014, p. 494). Por otra parte, el libro recibió la licencia y el privilegio el 27 de septiembre del mismo año, pero no será impreso hasta el otoño de 1619, pues la tasa está fechada en Madrid a 12 de noviembre de 1619. Resulta llamativo que está fijada sin contar los cuadernos de preliminares del libro, por lo que estos fueron añadidos en la última fase de composición tipográfica. En el propio privilegio ya se hace referencia a la peculiar composición del libro y al papel de Pacheco como editor:

Por quanto por parte de vos Francisco Pacheco vezino de la Ciudad de Sevilla, nos fue fecha Relacion que haviades juntado con mucho cuidado las Obras de *Versos* que havia escrito *Fernando de Herrera*. I por ser tan insignes i ornato i lustre de la Nacion i lengua Española, deseabades imprimirlas, i sacarlas a luz, i para ello haviades puesto en orden i con la pureza que su Autor lo havia escrito, muchas de las que haviades recogido i hecho el volumen de que hezistes presentacion, suplicandonos os mandassemos dar licencia para poderlas imprimir [...] (Herrera, 1975, p. 6 t. II).

Este texto plantea algunos interrogantes sobre cómo Pacheco describió su trabajo ante el Consejo de Castilla y, principalmente, sobre cómo fue el proceso de “poner en orden y con la pureza con la que su autor la había escrito” las obras poéticas de Herrera. A continuación, aparece la dedicatoria, redactada por Francisco Pacheco como último responsable del volumen, tratándose de una dedicatoria de enunciación

alógrafa si se sigue la terminología de Gérard Genette (Arrendondo, Civil, & Moner, 2007). El dedicatario es Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares –y futuro Conde-Duque de Olivares–, cuyo escudo aparece calcografiado en la portada de la edición:

El sacar yo a luz los Versos de Fernando de Herrera (cosa agena de mi Profession) en una Ciudad tan rica de buenos ingenios, manifiesta el no merecido desamparo suyo i la mucha aficion mia. ambas cosas quedan bastantemente satisfechas didicandolos a V. Señoria, a quien justamente reconosco esta obligacion, assi por ser V. Señoria hijo de Sevilla, como por la onra que siempre á hecho al Autor; cuya opinion es digna del ingenio i estimacion de tan gran Principe. Suplico a V. Señoria, que con la generosidad de su animo reciba mi voluntad, encaminada solo a que viva la memoria de los Varones que ilustran nuestra Nacion i Patria.

Guarde Nuestro Señor a V. Señoria muchos i felices Años (Herrera, 1975, p. 9 t. II).

Como puede apreciarse, en el texto redactado por Pacheco vuelve a hacerse referencia al papel de este como editor de *Versos* y lo justifica por dos razones. La primera sería su afición a la poesía y a la obra de Herrera, mientras que la segunda consistiría en combatir el inmerecido desamparo que sufría la obra herreriana en ese momento, cuestión a la que se volverá en unas líneas. Por otra parte, a pesar de que el libro está dedicado al Conde de Olivares, no está claro su papel en la financiación de la obra. Este se había venido defendiendo tradicionalmente hasta un artículo relativamente reciente, en el que Juan Montero y Marta Cacho Casal aportan nuevos indicios para pensar que fue el propio Pacheco el que financió la edición (Montero & Cacho Casal, 2014). De ser así, Pacheco no solo sería el recopilador y editor literario de *Versos*, sino también su costeador. Juan Montero y Marta Cacho Casal sugieren, además, que Pacheco escribiría la dedicatoria con la intención de buscar la ayuda del futuro Conde-Duque para conseguir el puesto de pintor del Rey, anhelado por el suegro de Velázquez.

La única información que tenemos sobre el proceso de preparación de *Versos* se encuentra en estos textos preliminares, caracterizados por la ambigüedad. En primer lugar, en el prólogo de Francisco de Rioja se nos habla del olvido que padecían las

obras de Herrera, elogiándose la labor de Pacheco en recoger sus obras perdidas, pero no se nos dan más detalles sobre las causas de esta pérdida y olvido:

I ombre cuya noticia fue tan grande, cuya lecion tanta i tan varia está oi, como vemos, sin nombre i estimacion. Sus Obras se perdieron; i estos versos, de los muchos que hizo, à podido librar, con increíble trabajo i diligencia, Francisco Pacheco, a quien se debe la gloria de que salgan a luz, i de vera España la memoria de los Varones Ilustres que á tenido (Herrera, 1975, p. 16 t. II).

El licenciado Enrique Duarte da algunos detalles más en su prólogo³⁰⁵. Declara que Herrera tenía preparado un volumen de sus obras poéticas para darlo a la imprenta cuando falleció y que estas se han podido recuperar del “naufragio”³⁰⁶ gracias a la diligencia de Pacheco:

I es cierto que su memoria uviera quedado sepultada en perpetuo olvido, si Francisco Pacheco Celebre Pintor de nuestra Ciudad, i afectuoso imitador de sus escritos, no uviera recogido con particular diligencia i cuidado algunos cuadernos i borradores que escaparon d’el naufragio, en que pocos días des- / pues de su muerte perecieron todas sus obras Poeticas; que el tenia corregidas de ultima mano, i encuadernadas para darlas a la Empronta. Dexo en silencio la culpa d’esta perdida, porque soi enemigo de sacar en publico ajenas culpas, i juzgo por merecedor de gran premio, al que con tantas veras à procurado restaurarla, hurtando muchas oras de su mas forçosa y precisa ocupacion; porque no solo copió una i dos vezes de su mano lo que aora nos ofrece, pero cumplió lo que faltaba de otros papeles sueltos, que avian venido a manos de diferentes personas, de quien los uvo; i aunque todo ello sea d’el mesmo Autor es cosa cierta, que lo que el tenia escogido, i perficionado para sacar a luz seria de mayor, i de mas acabada perfeccion (Herrera, 1975, pp. 25-26 t. II).

La edición de *Versos*, por tanto, sería el resultado del intento de restituir el volumen perdido de Herrera tras su muerte a través de diversas fuentes manuscritas, que supuestamente transmitían poemas de Herrera, y usando “cuadernos i borradores” como

³⁰⁵ Enrique Duarte es sacerdote, canonista, poeta y amigo de Herrera. Se licenció en Derecho en 1593 y tuvo de testigo a Juan Sáez de Zumeta (Coster, 1908, p. 64; Herrera, 1985, p. 486).

³⁰⁶ Rioja había abierto su prólogo con otra expresión marina, “correr fortuna”, que se relaciona con “naufragio”, pues hace referencia a sufrir una tormenta en el mar.

base de la edición. Por otra parte, además de elogiarse la labor de Pacheco como la persona que llevó a cabo esta difícil tarea, se hace referencia de forma enigmática a unos culpables de la pérdida de la obra poética de Herrera, pero de los que no se añade ninguna información. Resulta también problemática la afirmación de que Pacheco “cumplió lo que faltaba de otros papeles sueltos”, que puede interpretarse de dos formas: o bien Pacheco completó la colección con poemas de otras fuentes, o bien completó partes de versos (en este caso, habría realizado lo que en *Crítica textual* se denomina una contaminación)³⁰⁷. Esto irremediamente hace al lector preguntarse sobre el grado de intervención en los poemas, a pesar de que el texto de Duarte citado termine insistiendo en la autenticidad (“aunque todo ello sea d’el mesmo Autor”).

Además, las declaraciones de Duarte están rodeadas de alusiones a la polémica de las *Anotaciones*:

[...] i en los escolios que escribió a Garcilasso, que, aunque fueron primicias de su mocedad, están llenos de mucha erudición i doctrina. Que, como cosa hasta entonces no tratada en nuestra lengua, no faltaron algunos que, con más agudeza que verdad, quisieron caluniar el intento con que los escribió [...].

No niego yo la grande ecelencia de los versos de Garcilasso, ni es mi intento escurecer alguna parte de sus devidos loores. Mas no dexaré de culpar a los que piensan que solos aquellos, o sus semejantes, merecen ser estimados, como sino pudiera aver dos cosas de un mesmo género, diversas en el modo, i ambas ecelentes [...] (Herrera, 1975, pp. 23-24 t. II).

Andrea Bianchini, en un artículo titulado “Herrera and Prete Jacopín: The Consequences of the Controversy” (Bianchini, 1978), defiende que lo poco que sabemos sobre los últimos años de Herrera (después de la publicación de *Algunas Obras* en 1582) y la pérdida de su obra poética hasta la edición de Pacheco, junto con las circunstancias oscuras que la rodearon, se deberían a la presión del poder de Juan Fernández de Velasco (Prete Jacopín), Condestable de Castilla, y de sus círculos cercanos. Sugiere que ante el miedo a las represalias, los amigos de Herrera se desentendieron de él y de su obra. Otros críticos, como Francisco Márquez Villanueva

³⁰⁷ Las interpretaciones por las que se decantan los críticos serán vistas más adelante en el repaso histórico.

(2001), han planteado también esta hipótesis y cómo se produciría un aislamiento de Herrera en sus últimos años, en el que se habría fraguado un clima hostil hacia él y su obra. Con esta pretende explicar la pérdida de sus poesías tras su muerte y las enigmáticas referencias de Duarte a los culpables de la pérdida³⁰⁸. Sin embargo, la única información que tenemos son las palabras de Rioja en su prólogo, que habla de “injurias aun de los mas amigos” (Herrera, 1975, p. 12 t. II), poniendo el foco en los amigos del propio Herrera³⁰⁹.

Por otra parte, algunos críticos han resaltado y estudiado cómo estos prólogos podrían estar condicionados en parte por las polémicas gongorinas³¹⁰, pues con la defensa de la oscuridad y del cultismo herreriano pretenderían reivindicar a Herrera como auténtico iniciador de la nueva poesía y la línea cultista que luego seguiría Góngora (Daza Somoano, 2008; Micó, 1997). Para Valentín Núñez, ambas polémicas, la de las *Anotaciones* y la cultista, estarían relacionadas, pues en las ediciones de poetas renacentistas realizadas en el XVII, los editores no dudan en criticar al sevillano, tanto

³⁰⁸ Este crítico señala: “Al final de la década de 1580, iniciada con la muerte de la condesa de Gelves en 1581, apenas si Herrera escribe ya versos, absorto por una nueva dedicación a trabajos históricos y visiblemente eclipsado en el ámbito cultural de la ciudad que lo abandonará en la estacada, sin duda con satisfacción de no pocos. Muere el poeta en la oscuridad [...]” (Márquez Villanueva, 2001, p. 299).

³⁰⁹ A este respecto, en un manuscrito que recoge sonetos de Juan de Arguijo comentados por Francisco de Medina, se halla una referencia despectiva hacia Herrera: “Bendita sea la verdad, que a restituido su figura ala acusada conjuncion, i Dios perdone al Divino que tanto pretendio amenguarla” (Arguijo, s. f., f. 399v). No está numerado y por esta razón no se indica número de página, sino solo la numeración del folio.

³¹⁰ Para José María Micó (1997), uno de los objetivos de los editores sería reivindicar a Herrera, cuya relevancia en la polémica iniciada por las *Soledades* se reducía a ser utilizado por los partidarios de Góngora entre las diferentes autoridades que sacaban a relucir para justificar el estilo gongorino. Frente a este papel utilitario al que se había reducido al Divino, los editores de *P* pretenderían reivindicar su figura y su importancia para la poesía española, presentándolo como primero y principal en la latinización del castellano, en el dominio de los hipérbatos o en la oscuridad deliberada. Esta intención le crea a este estudioso motivos de desconfianza frente a los textos de 1619, sobre todo al compararlos con las *Anotaciones*: “Las *Anotaciones* apenas nos ayudan a entender la estética gongorina, y por eso tenemos que extrañarnos ante el cultismo desproporcionado, los constantes hipérbatos, el arcaísmo inverosímil de ese Fernando de Herrera póstumo y gongorizante de 1619 que es uno de los mayores misterios de la literatura española” (Micó, 1997, p. 278). La relación de los preliminares de *P* con la polémica gongorina ha sido analizada con más detenimiento por Juan Manuel Daza Somoano (2008). Este investigador señala cómo Herrera es utilizado en la polémica no solo por los partidarios de la nueva poesía, sino también por los detractores, bien para atacar los elementos cercanos al cultismo en la poesía herreriana (caso de Quevedo), o bien para ensalzar a Herrera como modelo de poeta renacentista, seguidor de Garcilaso, y en oposición a los excesos del cultismo (caso de Lope de Vega). Frente a este panorama en que Herrera es ninguneado y su poesía utilizada e interpretada para servir a intereses ajenos, los editores de *Versos* reclaman su importancia frente al triunfo de Góngora: “Tanto Duarte como Rioja pusieron el énfasis en los rasgos poéticos herrerianos que más lo acercaban a la poesía gongorina para resaltar que no fue un ‘mero eslabón’ en la secuencia histórico-literaria del cultismo” (Daza Somoano, 2008, p. 165).

por considerarlo eslabón en la evolución cultista (caso de Quevedo al editar a Francisco de la Torre, como se verá a continuación en el punto 3.2.2), como por su osadía al atreverse a comentar y corregir a Garcilaso (caso de Tamayo de Vargas y Faria e Sousa). Por tanto, la polémica que las *Anotaciones* generaron continuaría, aunque de forma soterrada, en el XVII, y enlazada con la consideración de Herrera como poeta y su lugar como primer autor cultista³¹¹ (Núñez Rivera, 2010). Y para Begoña López Bueno, la edición póstuma –que constituiría una maniobra del grupo de escritores sevillanos, al amparo de Gaspar de Guzmán, futuro Conde-Duque, para editar un nuevo Herrera que presentara una alternativa a la poesía de Góngora dentro de la línea cultista– provocó que apareciera una visión dual de su poesía: el Herrera de 1582, más cercano a la poesía renacentista, y el Herrera de 1619, más cercano al barroco y a la línea cultista de Góngora. Como consecuencia, dentro de la polémica gongorina, Herrera podía ser utilizado según interesara tanto como alternativa a Góngora dentro de la poesía cultista, como para antídoto de la nueva poesía, incluso por autores coetáneos (López Bueno, 2012).

En definitiva, *Versos* –incluso el propio título del libro (“emendados i divididos por el en tres libros”)– y sus textos prologales se presentan cargados de interrogantes y enigmas, algunos de los cuales fueron señalados por José Manuel Blecua³¹². Además, hay un prólogo supuestamente herreriano cuya autenticidad ha sido puesta en entredicho por este crítico, entre otros, a pesar de que Duarte declara que proviene de un “pequeño papel (que a caso hallé entre los míos, escrito de letra de Fernando de Herrera) de unos

³¹¹ “Para los editores Herrera quiso usurpar, por envidia y vanagloria, el puesto principal que le pertenecía por entero a Garcilaso. Y eso se consideró una osadía y como tal pasó a los prólogos y notas en calidad de tópico recurrente. La superación poética de Herrera sobre Garcilaso la llevó a la práctica Francisco Pacheco con la enigmática edición de 1619. En ella los textos del sevillano se acercan en muchas características a los modos cultistas. Y ahí estaba el terreno abonado para que la discusión sobre Herrera se centrara, no ya en su labor de comentarista de Garcilaso, sino en su calidad como poeta” (Núñez Rivera, 2010, p. 211).

³¹² Estos se recogen en el punto 3.2.3 de esta Tesis. Principalmente, el maestro Blecua cuestiona por qué no se menciona en estos textos prologales *Algunas Obras* y señala como error la afirmación de Duarte sobre las *Anotaciones* como obra de mocedad (Herrera, 1975, p. 22 t. II), si bien para Macrí esta no es extraña si se tiene en cuenta el contexto histórico de la época. Curiosamente, contrastando con la ausencia de referencias a *H* en *Versos*, Pacheco sí menciona el primer volumen de poemas herrerianos en el *Libro de retratos*: “i un breve tratado de versos, que está contenido en el que yo hize imprimir” (Pacheco, 1886). Esta afirmación de Pacheco, sin embargo, no es totalmente cierta, ya que en *P* faltan la égloga venatoria (“D’aljava i arco tu Diana armada”) y dos sonetos de *H*, el LXV (“Ya el rigor importuno i grave ielo”) y el LXVII (“O breve don d’un agradable engaño”). El soneto LXV está dedicado al canónigo Francisco Pacheco, tío del pintor, por lo que resulta extraño que no fuera incluido en *P*, como ha argumentado Blecua, aunque tampoco hay ni retrato ni elogio del canónigo en el *Libro de retratos*.

Periodos desatados” (Herrera, 1975, p. 26 t. II). Como consecuencia, estos testimonios han hecho desconfiar a algunos críticos, si bien, sin duda, lo que ha causado más sospechas ha sido el poema del propio Pacheco que abre el libro, que reza: “Goza, ô Nacion osada, el don fecundo / que t’ofresco, en la forma verdadera / qu’imaginè, d’el culto i gran Herrera; / i el fruto de su ingenio, alto i profundo” (Herrera, 1975, p. 31 t. II). La interpretación de este “en la forma verdadera / qu’imaginè” ha generado diferentes posturas. Para los defensores de la autoría herreriana, el verbo “imaginè” equivaldría a ‘copié’, siguiendo el uso de la palabra en los tratados de pintura de la época, mientras que los que la niegan lo han interpretado como ‘inventé’³¹³.

En cualquier caso, lo que sí queda claro es el interés de Pacheco por recuperar la obra y la figura de Herrera tanto en el ámbito sevillano en el que habría caído en el olvido, como en el ámbito nacional, proponiendo a Herrera como un escritor “capaz de competir en dignidad literaria con los mejores antiguos y modernos de otras partes de Europa” (Montero & Cacho Casal, 2014, p. 502).

3.2.2. De Quevedo a Coster

Francisco de Quevedo (1580-1645) fue el primero en desconfiar y atacar la edición preparada por Pacheco, en el prólogo de su edición de las poesías de Francisco de la Torre (ca. 1534-ca. 1594), que publicó en Madrid en 1631 (Quevedo, 2003). En ella, en primer lugar, intenta demostrar que Herrera imitó y hasta plagió en su poesía la de Francisco de la Torre:

Fernando de Herrera, doctísimo y elegantísimo escritor, y que como se leerá en estas obras, tuvo por maestro y ejemplo a Francisco de la Torre, imitando su dicción y tomando su frasis y voces tan frecuente que puedo escusar el señalarlas, pues quien los leyere verá que no son semejantes, sino uno (Quevedo, 2003, p. 176).

³¹³ Además, para Juan Montero, este soneto es revelador para el plan de la obra, consistente en “rescatar póstumamente la poesía de Herrera, en su mayor parte inédita, y ofrecerla desde Sevilla a toda la nación española como modelo acabado de perfección, reivindicando así para la patria chica el papel director en cuestiones literarias que el propio Herrera quiso ganarle cuando en 1580 publicó sus *Anotaciones a Garcilaso*” (Montero, 2016, p. 19).

La evidencia de la imitación que defiende Quevedo no le impide, con todo, señalar diversos ejemplos léxicos y estilísticos que para él prueban dicha imitación, después de lo cual pasa a concluir:

Advierto que el divino ingenio de Herrera sacó en su vida las rimas, que se leen en pequeño volumen, limpias de las más destas voces peregrinas que se leen en la impresión que después se hizo por Francisco Pacheco –pintor docto y estudioso y de grande virtud– en mucho mayor volumen. Creo fue el intento darnos de tan grave y erudito maestro hasta lo que él desechó escrupuloso (Quevedo, 2003, p. 181).

Por tanto, finalmente Quevedo concluye que el problema de la edición de *Versos* no es un problema de autoría, pues no pone en cuestión que los poemas incluidos sean del Divino, sino que acusa a Pacheco de publicar en la edición borradores y versiones de poemas descartados por Herrera. En este sentido, se conserva un ejemplar de *Versos* que perteneció a Quevedo, el del Seminario Diocesano de Vitoria perteneciente a la donación de José María Álava. Este cuenta con numerosas y muy interesantes anotaciones del escritor madrileño, que han sido publicadas por Astrana Marín³¹⁴ (Astrana Marín, 1932). Es también de gran interés la interpretación de Peter M. Komanecky (Komanecky, 1975), quien tuvo acceso a una copia de este ejemplar anotado, además de a las propias declaraciones de Quevedo en su edición de Francisco de la Torre³¹⁵. Tras estudiar ambos materiales, Komanecky defiende, frente a la opinión de los detractores de la autoría herreriana, como José Manuel Blecua, que el objetivo de

³¹⁴ Estas notas tratan sobre la supuesta imitación (podría sugerir incluso plagio) que realizaría Herrera de Francisco de la Torre (“De la Torre primero lo aprendió”), otras sobre la intervención de Pacheco en la edición (“Este dejó Herrera, y es de las manchas que le ha sacado a luz el pintor”, “El pintor ha destruido este soneto, que Herrera le imprimió de mejor lima [...]”), y otras en las que se critican vocablos y expresiones extraños u oscuros (“Voz felizmente introducida”, “Oscura locución no alentada”). Resulta llamativo que en ninguna de estas notas elogia a Herrera o los textos de *P*, sino que todas resultan ser críticas o correcciones e incluso ataca la supuesta elegancia del estilo herreriano: “Baja manera de hablar”, “¿Esto es elegancia?” (Astrana Marín, 1932). La editora de la poesía de Francisco de la Torre, María Luisa Cerrón se reafirma en la idea de que Herrera lo plagió (Torre, 1993).

³¹⁵ Para su artículo, Komanecky se sirvió tanto de las notas publicadas por Astrana Marín (que habían sido publicadas defectuosamente según Komanecky) como de una copia en microfilm del ejemplar de José María Álava que le proporcionó el profesor James O. Crosby (Komanecky, 1975, p. 124) (Komanecky, 1975, p. 124).

Quevedo en este texto no es poner en tela de juicio la autoría herreriana, sino criticar la edición de Pacheco por su mayor cercanía al estilo poético de Góngora:

[...] the real point Quevedo was trying to make was not that the poems as they appear in Pacheco's edition were apocryphal [...] but rather that Herrera should not have developed a more 'baroque' style in his later years, and if he did, then he was worthy of the strongest possible censure³¹⁶ (Komanecky, 1975, p. 125).

En cualquier caso, la desconfianza hacia *P* aumentó cuando, a principios del siglo XX, Adolphe Coster realizó la primera edición crítica de *Algunas obras* (Herrera, 1908) y publicó su monografía sobre Fernando de Herrera (Coster, 1908). En el prólogo a su edición, Coster califica *Versos* como “homenaje cariñoso tributado por el afamado pintor Francisco Pacheco a la memoria de su insigne paisano” (Herrera, 1908, p. 11), pero defiende que los poemas publicados en ese volumen no tienen carácter auténtico, pues recogería poemas deteriorados por copistas y correctores, o rechazados por el propio Herrera. Para argumentar esta hipótesis, señala cambios en el texto, la mayoría consistentes en supresiones en los poemas y en sus títulos a las que califica como “a veces extrañas” (Herrera, 1908, p. XII). Otro factor de la edición de 1619 que le causa desconfianza es su ortografía, más similar a la de las *Anotaciones* que a la de *Algunas Obras*³¹⁷. Estas razones le llevan a concluir que Pacheco seguramente no manejó *H*:

[...] todo lo cual hasta deja sospechar que acaso Pacheco no tuvo entre las manos la edición de 1582 harta rara, si, como lo creo, no fue puesta en venta, ya que no lleva la tasa acostumbrada. Resultando pues claro que la edición de 1582 es la única auténtica y tiene además la ventaja de señalar las poesías de las que se gloriaba más el divino vate sevillano no me pareció excusado volver á imprimirla (Herrera, 1908, p. XII)³¹⁸.

³¹⁶ De hecho, la principal preocupación de Quevedo parece ser ensalzar a Francisco de la Torre como modelo a seguir frente a Herrera, al que de algún modo desacredita o, al menos, despoja de originalidad poética, al afirmar tajantemente que se trata de un imitador del primero. Su última motivación parece consistir en ensalzar el paradigma poético castellano, al que él pertenecía, frente al paradigma poético andaluz, que estaría representado en un primer momento por Herrera y, posteriormente, por Góngora.

³¹⁷ La cuestión de la ortografía herreriana se trata más ampliamente en el capítulo 4.2.1 de esta Tesis.

En su monografía, el crítico francés dedica un capítulo a la edición de Pacheco, en el que cuestiona la aparente aceptación de la crítica hacia *P*, plantea que esta edición podría contener borradores primitivos de Herrera y desconfía del trabajo editorial realizado por Pacheco:

On ne saurait donc considérer l'édition de 1619 comme authentique; elle est faite assurément de textes appartenant bien à Herrera, mais défigurés par des copistes, ou rejetés par le poète lui-même; et je crois avec Quevedo que c'est dans les textes de 1582 seuls qu'il faut chercher l'expression définitive de la pensée de notre poète (Coster, 1908, p. 198).

A pesar de estas afirmaciones, unos años más tarde, en 1914, Coster decide publicar *P* y reconoce el interés de los poemas publicados por Pacheco³¹⁹ (Herrera, 1914b). En esta nueva edición, Coster matiza su anterior postura, y, aunque insiste en que su opinión hacia *P* sigue siendo la misma, comienza su prólogo haciendo referencia al *Libro de retratos* de Pacheco (en el que *H* está mencionado), el pintor pasa a ser el “fiel Pacheco” (Herrera, 1914b, p. 5) y enfatiza Coster el afán perfeccionista de Herrera y su tendencia a limar continuamente sus versos³²⁰. El crítico francés se muestra convencido de que “dicha edición [la de Pacheco] no corresponde en nada á la que el autor había preparado” (Herrera, 1914b, p. 11), pero unas líneas más abajo recalca:

La labor de Pacheco tiene gran importancia. No se puede dudar de que casi la totalidad de los poemas que publicó son verdaderamente de Fernando de Herrera [...] y ciertas poesías que conocemos sólo gracias á Pacheco, son de las más hermosas que haya escrito Herrera (Herrera, 1914b, p. 12).

³¹⁸ La suposición de Blecua de que *H* no se puso a la venta está seguramente basada en estas líneas de Coster.

³¹⁹ Resulta llamativo que toda la crítica posterior, al citar a Coster, lo hacen siempre por su edición de 1908, y la de 1914 parece haber quedado en el olvido.

³²⁰ Coster destaca la “paciencia y tenacidad con la que enmendó y retocó sus versos” (Herrera, 1914b, p. 6).

También apunta al interés de las variantes de *P* con respecto a *H*, que aumenta, a su juicio, si tenemos en cuenta el perfeccionismo de Herrera y su tendencia a corregir sus textos.

A pesar de sus declaraciones, da la impresión de que Coster tiene dudas con respecto a la valoración e incluso la autoría de *P*. Por un lado, parece que no quiere contradecir su postura de 1908 y se muestra reticente a aceptar la autoría; pero, por otro, declara que casi la totalidad de los poemas son de Herrera y que las variantes son de interés por la tendencia de Herrera a limar sus textos continuamente, *ergo* sí parece estar planteando la autoría herreriana. Quizás, además del miedo a desdecirse, sus reservas se deben a criterios estéticos, pues dedica parte de su prólogo a separar a Herrera de las “peligrosas teorías [...] acabando en los excesos nefandos del conceptismo y del culteranismo” (Herrera, 1914b, p. 7), y presenta a Herrera como un autor que sabe escribir poesía sin “que saliese fuera de los justos límites” (Herrera, 1914b, p. 7). Parece claro que, para Coster, Herrera es un poeta renacentista, ajeno a lo que él considera excesos del Barroco y eso podría llevarle a sentir más reparos con respecto a *P*, por el mayor componente barroco de los textos de 1619.

3.2.3. 1948-1975

En 1948, la publicación del manuscrito *B* por parte de José Manuel Blecua (Herrera, 1948a) marca un nuevo hito en el desarrollo del “drama textual”, si bien desde Coster hasta esta fecha otros estudiosos habían dado su parecer sobre la cuestión, entre los que destacan Vicente García de Diego, que publica una edición de la poesía de Herrera³²¹ (Herrera, 1914a), y Valbuena Prat (Valbuena Prat, 1960), el primero que

³²¹ En la introducción, este estudioso indica que reproduce en la medida de lo posible los textos de *H*, solo recurriendo a *P* cuando un texto no está en la edición de 1582. Lo justifica porque la edición de Pacheco “no obstante la terminante declaración inserta en su portada de estar enmendada por su autor, no ofrece garantía alguna, y muchas al menos de sus correcciones no son de Herrera” (Herrera, 1914a, p. 23). A continuación, comenta que se ha realizado un examen de variantes en las notas de la edición, cuyo resultado “probará que muchas de las variantes no son de Herrera, que los ‘cuadernos’ los recogió Pacheco de cualquier parte y que, por tanto, perdido el crédito de aquella rotunda afirmación, y no siendo posible reconstruir en otros casos las enmiendas ajenas y las del verdadero autor, hay que apelar decididamente al texto primitivo, aunque con ello renunciemos a las mejoras que indudablemente en algunos versos –no sabemos en cuáles– había introducido la edición de 1619” (Herrera, 1914a, p. 24). En definitiva, García de Diego sigue la línea iniciada por Quevedo-Coster, que prefiere la edición de 1582 a la de 1619, y coincide con Coster en poner en tela de juicio la autoría herreriana y la actuación de Pacheco como editor.

abogó en favor de la edición póstuma³²², según Begoña López Bueno (López Bueno, 2000, p. 38).

Con la publicación del manuscrito *B* en 1948 por José Manuel Blecua (Herrera, 1948b), se descubre que muchos poemas de *P* que no aparecían en *H* sí estaban en este manuscrito y se confirma la tendencia de Herrera a corregir sus escritos³²³, como ya se decía desde antiguo. Así, Rioja –“i volvió a escrevir la misma batalla naval con mas cuidado que antes (diligencia que hizo también en sus Versos)” (Herrera, 1975, p. 13 t. II)-, el propio Pacheco –“Fue Fernando de Herrera mui sugeto a corregir sus escritos, cuando sus amigos a quien los leia le advertían, aunque fuesse reprovando una obra entera; la cual rompía sin duelo” (Pacheco, 1881)³²⁴– y más extensamente Duarte:

I esta fue la causa, de que Fernando de Herrera pareciesse tan difícil, i tardo en aprovar las obras, que via, no porque admirasse las suyas, que de ninguna cosa estaba mas lexos; porque, como a ombre a quien el uso i exercicio de aquellas cosas avia dado una mui entera noticia de los preceitos mas ocultos de l'arte, le

³²² Este crítico plantea el problema textual y cuestiona las opiniones de Coster en contra de la fiabilidad de *P* y la necesidad de limitarse a *H*. Valbuena Prat señala la posibilidad de que los amigos del poeta poseyeran copias de las nuevas redacciones de las composiciones y muestra preferencia por el texto de 1619 frente al de 1582, que considera más poético, todo lo cual le lleva a concluir: “Aunque no pudiéramos asegurar lo que hubiera de auténtico en la reimpresión póstuma, sí afirmaríamos que las variantes superan al primer texto. Como los argumentos de Coster no nos parecen definitivos ni mucho menos, creemos que se utilizó por Pacheco un texto que suponía las correcciones del mismo Herrera hechas al final de su vida, en las que la poesía española había ganado en profundidad y selección formal” (Valbuena Prat, 1960, p. 543).

En cualquier caso, los criterios estéticos de cada crítico o, por lo menos, su visión del lugar que ocupa Herrera dentro de la historia de la poesía española, parecen resultar de cierta importancia en el rechazo o aceptación de la autoría herreriana de los textos de 1619, más cercanos al Barroco. Como se ha visto más arriba, Coster, que considera a Herrera como un poeta renacentista, afirma que *H* es la única edición auténtica, mientras que Valbuena Prat, para quien Herrera se encontraría a caballo entre el periodo renacentista y el barroco, reivindica los textos y variantes de *P*. Años más tarde, Antonio Vilanova, que sigue fundamentalmente a Valbuena Prat y, como se ha visto más arriba, defiende a Herrera como precedente del Barroco, apoya también la autoría herreriana de *P*, que para él, se deduce claramente de los textos preliminares de la edición, de la que no se trasluce “en modo alguno que el texto de Pacheco carezca de toda autoridad y mucho menos que el colector le haya desprovisto de toda garantía retocando arbitrariamente el texto y alterando versos a su antojo”; y concluye: “la superioridad estética de muchas versiones de la edición de Pacheco [...], la altísima calidad lírica de infinidad de composiciones que conocemos exclusivamente a través de su texto y la incontestable autenticidad de todos los poemas que en ella se contienen le otorga una importancia insoslayable en el conjunto de la obra poética herreriana” (Vilanova, 1951, pp. 708, 709).

³²³ Sobre esta, Blecua apunta: “Es lógico que Herrera, tan preocupado por el estilo, corrigiese con harta minuciosidad sus obras poéticas” (Herrera, 1948b, p. 21).

³²⁴ El texto citado se encuentra en la página 76 contando desde la portada, pero el manuscrito no se encuentra numerado.

satisfazian pocas, i sus oidos como capaces de otras mayores desseavan siempre alguna de consumada perfeccion; de que pueden dar testimonio los borradores de sus Versos, que despues de limados muchas vezes, i en espacio de años enteros, apenas le contentavan; i assi desechó muchos, que pudieran ser estimados de los mas entendidos en esta profession (Herrera, 1975, p. 23 t. II).

De este modo, el problema textual y de autoría se ve agravado por la tendencia y obsesión de Herrera por corregir sus textos constantemente, perfeccionismo al que Blecua se refiere como “rigor poético”. En cualquier caso, a partir del hallazgo y publicación de *B*, en la década de los 50 surgieron numerosos estudios sobre la lengua poética y los textos de Herrera, en los que las diferencias que presenta *P* con respecto a *H* dividieron a la crítica en dos grandes grupos, con dos posturas claramente enfrentadas:

Por un lado, el primero se iniciaría con la postura de Adolphe Coster (Coster, 1908; Herrera, 1908), seguido de Vicente García de Diego (Herrera, 1914a), y cuyo principal defensor ha sido el reconocido estudioso José Manuel Blecua (Blecua, 1954, 1958, 1975). Se han adherido otros críticos como A. David Kossoff (Kossoff, 1957a, 1957b, 1965, 1966a, 1966b), Cristóbal Cuevas (Cuevas, 1985b), María Teresa Ruestes (Ruestes, 1986), Victoriano Roncero (Roncero López, 1992) o Begoña López Bueno (López Bueno, 2000), que apuntan a *H* como único texto auténtico. Por tanto, niegan la plena autoría herreriana de *P* y sospechan de una segunda mano, presumiblemente la de Pacheco, el editor, que además de pintor era poeta y gran admirador de Herrera.

Por otro, los hispanistas italianos Salvatore Battaglia (Battaglia, 1954), Oreste Macrí (Macrí, 1955b, 1959, 1972) e Inoria Pepe Sarno (Pepe Sarno, 1981, 1982, 1983, 1984, 1986a, 1986b, 1986c, 1990, 1998) defienden la autoría herreriana de *P*. Para ellos, las variantes serían de Herrera y mostrarían el estadio final de una evolución poético-estilística de signo prebarroco.

En un primer momento, el debate se centró en la cronología de los textos, pues los partidarios de *P* defendían que era posterior a *H* y, por tanto, el texto definitivo, mientras que Blecua y los otros estudiosos se mostraban seguros de que *P* eran manuscritos primitivos de Herrera descartados en *H*.

El debate se inició con el artículo “Una lanza por Pacheco, editor de Fernando de Herrera” de Gallego Morell (Gallego Morell, 1951). Este estudioso abre su artículo

planteando los antecedentes del problema textual, reconoce que los recelos frente a *P* han provocado que los editores modernos prefieran publicar el texto de *H*, pero subraya que, a su juicio, muchas de las mejores composiciones se encontrarían en la edición de 1619, por lo que esta decisión impide conocer completamente al poeta Herrera (Gallego Morell, 1951, p. 133). A continuación, realiza un análisis de la utilización de *largo* y *luengo* en las ediciones de 1582 y 1619 (complementado con la aparición de estos términos en obras prosísticas de Herrera, como el *Tomás Moro*), que le lleva a concluir que “resulta inaceptable la tesis de los borradores primitivos como únicos manejados por Pacheco” (Gallego Morell, 1951, p. 138), pues si bien *luengo* solo aparece en la edición poética de 1619, también se encuentra en tres ocasiones en el *Tomás Moro*, de 1592. Esto indicaría que, lejos de ser una expresión utilizada por Herrera en sus primeros borradores y descartada en 1582, el último Herrera emplearía *luengo*³²⁵.

José Manuel Blecua ya había realizado en el prólogo de *Rimas Inéditas* sus primeras valoraciones sobre los textos de 1619:

[...] la edición no es fiel, según demostró A. Coster [...]. En la edición de 1619 se notan curiosos cambios[...]. Ni siquiera debió de tener a mano la edición del mismo Herrera [...]. El gran Quevedo estuvo muy acertado al juzgar la labor del suegro de Velázquez [...]. El mismo Rioja, que debió de ayudar a Pacheco, viene a confesar que la edición no era completa³²⁶ (Herrera, 1948b, p. 11).

Tres años más tarde del trabajo de Gallego Morell, publica “Los textos poéticos de Fernando de Herrera” (Blecua, 1954). En este trabajo reclama la importancia de *H* como único texto definitivo y defiende que *P*, aunque auténtico, estaría constituido por manuscritos anteriores a *H*. A continuación, intenta demostrarlo con un análisis de variantes entre las dos ediciones, que le lleva a concluir que *H* es la versión definitiva y, en consecuencia, el testimonio más válido. Reconoce, además, que, para poder realizar la edición crítica definitiva de Herrera, es necesario resolver el problema textual.

³²⁵ Pueden encontrarse también tres ejemplos de *luengo* y sus derivados en las *Anotaciones*, como señala Inoria Pepe Sarno (1982), cuya postura se expondrá en el punto 3.2.4 de esta Tesis. Véase también el análisis de corpus y computacional del empleo de *luengo* y sus derivados dentro del capítulo 6.2.2.2.

³²⁶ Blecua se refiere a estas palabras de Rioja: “[...] i estos versos, de los muchos que hizo, à podido librar, con increíble trabajo i diligencia, Francisco Pacheco [...]” (Herrera, 1975, p. 16 t. II).

En el mismo año aparece uno de los artículos decisivos de la polémica, “Per il testo di Fernando de Herrera” de Salvatore Battaglia (Battaglia, 1954). Este trabajo, la única contribución del estudioso italiano al debate sobre los textos herrerianos, supuso un punto de inflexión en la discusión sobre la cronología de estos. Battaglia introduce esta cuestión, pero poniendo énfasis en un punto no considerado anteriormente por la crítica, lo que él llama “la ricerca stilistica” de Herrera (Battaglia, 1954, p. 51). De esta forma el perfeccionismo de Herrera y su obsesión por corregir continuamente sus textos aparecen bajo una nueva luz, la de un poeta en busca de esos versos de “consumada perfección”, en palabras de Duarte³²⁷.

Para Battaglia, las valoraciones de Coster, a las que califica de “prejuiciosas”, han afectado negativamente a las posteriores investigaciones del estilo de Herrera y a la valoración de la edición póstuma³²⁸ (Battaglia, 1954, pp. 54-56). El estudioso italiano señala un hecho crucial, que Pacheco conoció *H*, pues menciona la edición en su *Libro de retratos* (Battaglia, 1954, p. 57) y aboga por la necesidad de tomar en consideración la edición de 1619 para entender la evolución formal y estilística³²⁹ (fruto de la “ricerca stilistica”) de Herrera, a través de la etapa representada por esta edición, así como para poder trazar y reconstruir esta evolución en su totalidad:

Negando attendibilità all’edizione del 1619, lo studioso di Herrera doveva rinunciare a individuare l’evoluzione formale di questo esemplare canzoniere e si proibiva di ricostruire una delle esperienze stilistiche più rare, qual è quella del “divino”; che fu, e volle essere, prima di tutto, maestro di stile. La storia dell’Herrera è tutta compressa in questa lenta, difficoltosa e costante maturazione stilistica (vocabolario, sintassi, versificazione) che proprio la stampa postuma del 1619 ci documenta con così abbondante ricchezza (Battaglia, 1954, pp. 55-56).

³²⁷ En este sentido, puede encontrarse un paralelismo entre Herrera y otro poeta sevillano que escribe tres siglos después, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Aunque no hay constancia de que Bécquer corrigiese sus textos llegando al extremo de Herrera, su “pasión de explorar” –en palabras de Robert Pageard (1995)– en el terreno de lo literario y lo lírico puede compararse a la “ricerca stilistica” de Herrera.

³²⁸ Battaglia arremete también contra Vicente García de Diego en nota a pie de página, quien considera que ha hecho “il danno maggiore all’edizione Pacheco” (Battaglia, 1954, p. 54).

³²⁹ Para Battaglia, esta “evoluzione stilistica [...] non ha avuto altra ambizione che di epurare e trasfigurare il proprio linguaggio” pues Fernando de Herrera “intese creare per sé e per la cultura lirica della sua nazione un linguaggio nuovo, non più provinciale ma europeo, capace di affrancare la poesia spagnola dalla prosastica e arcaica espressione medievale per arrivarla verso gli ariosi orizzonti del Rinascimento” (Battaglia, 1954, p. 74).

Seguidamente, defiende que *P* no recogería manuscritos primitivos, al contrario de lo que venía sosteniendo buena parte de la crítica, especialmente Coster o José Manuel Blecuá, sino que se trataría del estadio final de la evolución estilística de Herrera. Para demostrarlo, presenta un análisis estilístico de variantes de los poemas comunes a *B*, *H* y *P*, que le lleva a la conclusión de que el orden cronológico es $B \rightarrow H \rightarrow P$, pues concuerdan las dos más próximas frente a la otra ($B+H / P$) y no concuerdan los extremos ($B+P / H$). Por otra parte, las composiciones descartadas por Herrera en *H*, pero que pasan de *B* a *P* han sido sometidas, según Battaglia, a una “energica revisione” (Battaglia, 1954, p. 71). También de su análisis estilístico de las variantes, Battaglia concluye que el texto de *P* ha mejorado siempre respecto de *H* y, por tanto, teniendo esto en cuenta junto a todo lo anterior, “[c]ontinuare a preferire, in queste condizioni, il testo di H a svantaggio di P, sembrerebbe effetto di una strana allucinazione” (Battaglia, 1954, p. 81). Cierra Battaglia su artículo insistiendo en la importancia de la edición de 1619 para entender la poesía herreriana y su evolución estilística.

En 1955, Oreste Macrí publica algunos sonetos de Fernando de Herrera traducidos al italiano usando como texto base el de la edición póstuma, de forma que recurre únicamente a *H* o *B* cuando el poema no se encuentra en *P*³³⁰ (Macrí, 1955b). En el mismo año, el profesor florentino publica otro trabajo (Macrí, 1955a) con un resumen de la polémica hasta el momento y un análisis del léxico herreriano y su evolución hacia *P* organizado por campos semánticos³³¹. Con este pretende aportar nuevos argumentos para apoyar la existencia de una evolución de estilo del mismo autor en los textos de Herrera, ya apuntada por Battaglia en el estudio mencionado previamente.

En 1957 ven la luz dos artículos de A. David Kossoff, “Algo más sobre *largo-luengo* en Herrera” (Kossoff, 1957a) y “Algunas variantes de versos de Herrera” (Kossoff, 1957b). En el primero, el profesor americano hace algunas aportaciones con respecto al análisis de *largo* y *luengo* en el trabajo de Gallego Morell. Es cierto, como

³³⁰ Macrí acompaña esta edición de una nota final en la que realiza un repaso de las fuentes herrerianas (principalmente, Garcilaso, los autores de la Antigüedad Clásica, y autores italianos renacentistas) y un recorrido por la vida y etapas de escritura poética de Herrera, así como de sus obras perdidas. Se detiene, además, en la influencia de Herrera en poetas posteriores, los elogios que le dedican otros escritores de la talla de Cervantes o Lope de Vega, y de su importancia tanto para autores barrocos como Góngora, Quevedo o Gracián como para escritores y movimientos artísticos posteriores como Meléndez Valdés, Bécquer o el Modernismo.

³³¹ Este estudio, al igual que otros del profesor Oreste Macrí, se incluyó posteriormente traducido al español en la monografía *Fernando de Herrera* (Macrí, 1972).

indica Gallego Morell, que *luengo* no aparece en 1582, y sí es muy frecuente en 1619, pero Kossoff apunta que *largo* no es exclusivo de *H*, pues cuenta cuatro casos en *P*. Por otra parte, apunta a otro doblete de términos con uso similar, el caso de *esplendor* y *resplendor*³³². Kossoff defiende la tesis de Coster y Blecua, arremete contra las conclusiones de Gallego Morell, que, a su juicio, no prueban nada, y no se posiciona con respecto a la cronología, sin defender ni rechazar la propuesta cronológica de Battaglia.

En el segundo artículo, Kossoff analiza algunas variantes de los textos poéticos de Herrera, principalmente poemas coincidentes entre *H* y *P*, *B* y *P*, para intentar establecer su cronología. Al final del estudio, defiende la relación de *B* y *H* frente a *P*.

Al año siguiente, Blecua vuelve a la carga con su artículo “De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera” (Blecua, 1958). En este trabajo, el reconocido hispanista acepta la cronología propuesta por Battaglia y defendida por Macrí:

La publicación de ese manuscrito [*B*] ha permitido a los profesores Battaglia y Macrí establecer sin ningún género de duda que los textos editados por Pacheco son siempre posteriores a los impresos por el mismo Herrera [...]. No hay duda posible: los textos editados por Pacheco son posteriores a 1582 (Blecua, 1958, pp. 387-388).

A partir de este momento, la crítica ha aceptado casi de forma unánime que la cronología es la propuesta por Battaglia³³³, y Blecua traslada el problema a la autenticidad de *P*: “¿No pudieron [los textos de 1619] ser retocados por Pacheco, que no era mal poeta, ni mucho menos? Este es el problema” (Blecua, 1958, p. 388). En esta línea, el maestro Blecua centra sus argumentos en expresar sus sospechas con respecto a la edición publicada por Pacheco, que él mismo resume al final en los siguientes puntos:

En primer lugar, en 1582 Herrera, poeta consciente y escrupuloso, hace una selección de su poesía y publica lo que cree más limado y perfecto, y no tenemos constancia documental de que el Divino escribiese o retocase poemas después de 1582.

En segundo, si la edición de Pacheco está hecha a base de cuadernos, papeles sueltos y borradores que escaparon del “naufragio” de sus obras poéticas y reunidos con

³³² Véase el análisis de corpus y computacional de estos términos en el capítulo 6.2.2.2.

³³³ A excepción de Ricardo Senabre (1985), cuya postura se analizará unas líneas más abajo.

gran esfuerzo por el pintor, ¿es posible que la división en tres libros sea de Herrera?; *P* no menciona la edición de 1582 y parece no tenerla presente, y el propio Duarte comete un error importante al hablar de la vida de Herrera, calificando las *Anotaciones* como obra de juventud.

En tercero, para Blecua, los textos de *P* muestran una coherencia estilística evidente, aunque los poemas pueden fecharse en diversas fechas, que podría relacionarse con los versos del poema prologal de Pacheco (especialmente con el problemático “en la forma verdadera / qu’imaginè”) y con su énfasis desde la portada del libro en que los versos están enmendados³³⁴.

En cuarto, el presunto prólogo herreriano de *Versos* es “un centón de ‘periodos sueltos’” (Blecua, 1958, p. 405), demasiado diferente, a juicio de Blecua, del resto de prólogos escritos por Herrera; y la edición presenta defectos, señalados por Coster y Kossoff, entre los que destaca la no inclusión del soneto dedicado al canónigo Pacheco, tío del pintor, o la duplicación de poemas.

En quinto, el estudio de las variantes comunes a *B*, *H* y *P* demuestra que los textos de *P* son posteriores a 1582, pero no la autoría de Herrera.

En sexto, las fechas de casi todos los poemas no van más lejos de 1582, y el temple anímico de los textos de *P* es el mismo que en *H*, de forma que no se aprecian los efectos de la muerte de la condesa de Gelves, su amada, en 1580, por lo que Blecua se pregunta si pudo ser Pacheco el autor de las enmiendas.

En séptimo, según Blecua, los textos manuscritos de Herrera descubiertos y publicados después de 1619 se aproximan más a los anteriores a esta fecha que a los de *P*; hay contradicciones estéticas –“el barroquismo que caracteriza a los textos de Pacheco”³³⁵ (Blecua, 1958, p. 391)– y lingüísticas, como, por ejemplo, el uso de

³³⁴ Este énfasis estaría motivado, según Blecua, por el deseo por parte del pintor sevillano de defenderse de las sospechas sobre la autenticidad de la obra que pudieran tener críticos o estudiosos posteriores, como Quevedo.

³³⁵ Aquí Blecua se deja llevar por sus preferencias estéticas, y unas páginas más adelante declara: “Herrera es un poeta típicamente renacentista” (Blecua, 1958, p. 396).

cultismos, arcaísmos³³⁶ o de los pronombres *vos* por *os*, pues Herrera no había usado *vos* como objeto directo antes de 1619, y, en cambio, es muy frecuente en *P*³³⁷.

Por último, en los textos de *P* se suprimen nombres propios –como el nombre de Francisco de Medina, gran amigo de Herrera y prologuista de las *Anotaciones*, en la elegía “La flor de mis primeros años pura”–, algunas estrofas de las canciones y se alteran rimas, todo ello sin razón evidente a juicio de Blecua (Blecua, 1958, pp. 405-406).

Es notable cómo, a lo largo de su artículo, el reconocido hispanista centra su argumentación en sus sospechas sobre la autenticidad de la obra y sobre la existencia de una mano ajena a la de Herrera. Como principal candidato a realizar esta intervención ajena al autor en sus poemas apunta repetidamente a Pacheco (Blecua, 1958, pp. 383, 384, 388, 391, 396, 405, 406, 407), formulando la hipótesis de que el editor realizaría correcciones en los textos de Herrera para adaptarlos al gusto más barroco del momento de publicación³³⁸. Concluye Blecua con esta síntesis sobre el problema de autoría y la presunta intervención de Pacheco:

[...] solo admitiendo la posibilidad de que Pacheco emendase en la “forma verdadera” que imaginó la obra poética de Herrera tienen respuesta las muchas interrogaciones planteadas a lo largo de estas páginas [...]. Su único defecto consistió en que se le fué la mano y restauró a veces con demasiados tintes viejos y nuevos las versiones que le ofrecían los cuadernos, borradores y papeles sueltos remitidos con tanta diligencia (Blecua, 1958, pp. 406-407).

³³⁶ En este sentido, Blecua presenta una lista de veintiocho palabras que solo encuentra en *P* y que a su juicio no encajan en un poeta renacentista como Herrera. La mayoría tienen una frecuencia muy baja en *P*, con la excepción de *arabio* y sus derivados, que alcanzan los cinco casos, y de *cuitoso* y sus derivados, que llegan a los doce. Por otra parte, no todas esas palabras son realmente exclusivas de *Versos*, pues se localiza un caso de *apriosa* en *H*, un caso de *afijada* en los poemas sueltos, un caso de *atronados* en la *Relación de la guerra de Cipre*, un caso de *confortados* en los poemas sueltos, tres casos de *arabia* (dos en los poemas sueltos y uno en la *Relación de la guerra de Cipre*), un caso de *arabio* en los poemas sueltos y un caso de *fenisa* en los poemas sueltos.

³³⁷ Para Blecua, el uso del pronombre *vos* por *os* en *P* contradice la Historia de la lengua española, pues ningún poeta culto desde finales del siglo XV lo emplea. Sin embargo, el reconocido hispanista comete un error, pues asegura que no hay más de tres casos de *os* en *P*, que quedaría sustituido en todos los demás casos por *vos* (Blecua, 1958, p. 399), y la realidad es que pueden contarse 29 casos de *os* en los textos de 1619, hecho del que ya se dio cuenta Macrí (1959, p. 158).

³³⁸ “[...] los textos de Pacheco presentan la mixtura más informe y extraña que conoce la poesía española del siglo XVI, y sólo un editor que en 1619 (en pleno furor culterano) quiere dar un tinte nuevo y viejo a la vez a la poesía, ‘en la forma verdadera que imaginó’, puede atreverse a cambiar sistemáticamente el pronombre *os* en *vos*” (Blecua, 1958, p. 396).

Macrí responde a Blecua al año siguiente, con su artículo “Autenticidad y estructura de la edición póstuma de *Versos* de Herrera” (Macrí, 1959). Al comienzo de este trabajo, el profesor italiano celebra que Blecua haya aceptado la tesis de la cronología textual de Battaglia, si bien han surgido las dudas del maestro barcelonés sobre la autenticidad de los textos de 1619, dudas a las que el erudito florentino se propone responder. Para Macrí, el objetivo fundamental en este problema es el interés de los textos herrerianos para la evolución de la lengua poética en la poesía áurea³³⁹, esto es,

buscar un sentido en la evolución interior de los textos herrerianos, que supere la posición italianista y manierista –aunque depurada– de *Algunas Obras*, y averiguar la existencia de un intermediario entre las generaciones postgarcilasianas y las de Góngora y de Quevedo. [...] ¿puede el texto de Pacheco –si es auténtico– satisfacer a una fijación y conclusión de la corriente de cambios y enmiendas e integraciones que se ha observado en las composiciones de segura autenticidad? (Macrí, 1959, p. 3).

A continuación, Macrí rebate extensamente los puntos cuestionados por Blecua en su último artículo. Sus argumentos pueden resumirse en los siguientes:

En primer lugar, frente a lo limado y perfecto de la edición de 1582 y a la falta documental, Macrí considera que el hecho de publicar en *H* una selección de sus mejores poemas, no excluye que Herrera siguiera escribiendo poesía en los 15 años siguientes hasta su muerte. Además, el eminente hispanista italiano sugiere que la preferencia de Blecua por *H*, y por extensión la postura de Quevedo-Coster-Blecua, se debe a criterios estéticos, pues estos estudiosos poseerían “gusto neorrenacentista y antibarroco” (Macrí, 1959, p. 4). Por otra parte, señala que la propia edición de *Versos* ofrece la constancia documental de que Herrera siguió retocando sus poemas, lo cual también respaldan los preliminares de la edición de 1619 y el *Libro de retratos* de Pacheco.

³³⁹ Macrí se coloca dentro de lo que él llama la tradición crítica valorativa de Valbuena Prat, Battaglia, Gallego Morell y Vilanova, que, en oposición a la de Quevedo, Coster y Blecua, pretende considerar *P* “como meta del drama textual y del finalismo de la obra poética herreriana hacia lo culterano y conceptista” (Macrí, 1959, p. 3).

En segundo lugar, en cuanto a los datos editoriales de *P*, Macrí realiza una interpretación diferente del prólogo de Duarte, y concluye que Pacheco le enseñaría a Duarte los papeles originales y le haría cotejar su labor de editor para convencerlo de que escribiera el prólogo. Para el profesor italiano, la intervención de Pacheco como editor consistió en copiar muy cuidadosamente los poemas de los cuadernos y borradores autógrafos de Herrera y en “cumplir lo que faltaba” en estos, que copiaría de los papeles sueltos³⁴⁰. Por otro lado, en cuanto a la falta de mención de *H* en los textos preliminares de *P*, Macrí responde que *Algunas Obras* sería poco conocida³⁴¹, y en cambio se sabía de Herrera por las *Anotaciones* y el eco de la controversia que estas suscitaron, y por las poesías que circularían manuscritas³⁴². Además, en el caso de Duarte, este estaría más interesado en realzar la importancia y novedad de la edición de *Versos* frente al olvido en que estaba sumido el Divino. El supuesto error que detectaba Blecua cuando Duarte califica a las *Anotaciones* como obra de juventud se explica, para Macrí, porque en esta época no existe la preocupación de exactitud bibliográfica, especialmente para presentar a un poeta que había caído en el olvido.

En tercer lugar, sobre la coherencia estilística de *P*, el profesor de Florencia recuerda que hay un número importante de poemas provenientes de *B* y *H* que no se corrigieron frente a otros que sí resultaron enmendados. Por otra parte, sobre los polémicos versos prologales de Pacheco, se arguye que el sentido del verbo *imaginar* como ‘inventar’ es inverosímil en este momento histórico y contrario al ideario poético renacentista. Se añade que en el pensamiento artístico del pintor Pacheco, el sentido de *imaginar* se funda sobre la imitación de la naturaleza y, para probarlo, se citan pasajes del *Arte de la pintura* con este significado³⁴³. En cuanto a la declaración en el título de la

³⁴⁰ Macrí resalta la importancia de la existencia de estos papeles sueltos, que para él confirma la existencia de una tradición de lectura previa y de personas que poseían y conocían los poemas correctos y nuevos, por lo que podían controlar la obra editorial de *Versos* (Macrí, 1959, p. 7).

³⁴¹ En esto Macrí sigue la opinión de Coster de que esta edición seguramente no fue puesta a la venta (Macrí, 1959, p. 9).

³⁴² Sin embargo, uno de los sonetos en los que se apoya Macrí para hacer esta afirmación (“Esplendores, celajes, riguroso”), atribuido tradicionalmente a Barahona de Soto, no fue escrito por este autor, ni el objeto de la crítica del poema es la poesía de Herrera, como ha demostrado José Lara Garrido (1981).

³⁴³ “[E]l pintor que imita, mira al *original*, y por la obra de arte pasa su *figura* en la *imagen* que hace... la arte del pintor ordenó que se pintasen *imágenes* de las cosas para que en ellas estuviese su *figura* y *semejanza* [...]. Es... la idea un concepto o *imagen* de lo que se ha de obrar, y a cuya *imitación* el artífice hace *otra cosa semejante*, mirando como a *dechado la imagen* que tiene en el entendimiento [...] la *imitación* se junta a la pintura inseparablemente, y *finje* las cosas *como son en realidad*... la *conformidad* y *correspondencia* de unas cosas con otras [...].

edición, de que los textos han sido “emendados i divididos por el”, Macrí defiende que Pacheco encontró las enmiendas y la división en tres libros en los borradores a los que pudo acceder y las copió, tarea para la cual pudo usar como punto de referencia *H* y quizás también los papeles sueltos³⁴⁴.

En cuarto lugar, para Macrí, en la Prefación de Herrera se nota “el mismo motivo y tono de modestia y esquividad y deseo de perfección” (Macrí, 1959, p. 14), si bien aparecen algunos motivos nuevos, pero dignos del autor, como el deseo de gloria. En cuanto a los supuestos defectos de la edición, la falta de poemas en *P* con respecto a *H* es comprensible si se tiene en cuenta el carácter antológico de *H*; con todo, *P* es la colección más amplia³⁴⁵. Los sonetos duplicados representan para Macrí una prueba del modo exacto y escrupuloso con el que Pacheco copió los autógrafos y señala que en *B* también hay parejas de sonetos duplicados³⁴⁶. Frente al caos en la estructura de *Versos* que critica Blecua, el académico florentino cree ver un cierto orden en esta, pues, por ejemplo, *B* se utiliza cada vez menos al pasar del primer al tercer libro de *P*, mientras que sube el número de composiciones de *H*³⁴⁷.

En quinto, tras un análisis de las variantes comunes, Macrí concluye que la estructura de *P* solo puede ser obra de Herrera, ya que la procedencia de los poemas

La formación de las *imágenes*, o ideas, camina por los pasos que diré: cuanto se ofrece a los ojos envía de sí especies a la vista, que forma *imágenes de los objetos presentes*; lo mismo hacen los otros sentidos exteriores, si bien no se vale el pintor más que de lo que entra por los ojos: que como no *imita* sino con líneas y colores, no puede *imitar si no lo visible*. Y aunque Plinio dice que pintó Apeles lo que no se puede pintar, relámpagos y rayos, no se pintaron si no *en la forma que son visibles*; el relámpago con luz escasa, el rayo con fuego y humo. A este modo, cuando el artífice pinta la historia o caso que oyó, es *debaxo de aquella forma que se dexa ver*. Es la pintura historia de los ojos, cuyo objeto, mediante la luz, son líneas y colores y, consiguientemente, *lo que no es visible cae fuera de la esfera desta arte*” (Macrí, 1959, pp. 10-11). Por otra parte, el adjetivo ‘verdadero’ también está relacionado con la imitación artística (especialmente pictórica) en el *Arte de la pintura*: “[E]sta última perfección toca al pintor, y que está la figura necesitada para conseguir la *verdadera imitación* de lo natural [...]. [P]ara conseguir verdaderamente la *verdadera imitación* de todas las obras, principalmente de la naturaleza [...]. Gentilica opinión jugar pudiera / tu *copia verdadera*” (Macrí, 1959, pp. 11-12).

³⁴⁴ Según Macrí, pudo usar estos dos últimos para insertar en su edición los poemas que no han sido corregidos en *P* (Macrí, 1959, p. 13).

³⁴⁵ Coster (Herrera, 1908) y Blecua (1958) señalaron también la falta de la égloga venatoria, la cual Macrí explica basándose en el prólogo de Rioja, porque ese poema formaría parte de un corpus distinto de los *Versos* en metro petrarquista (Macrí, 1959, p. 15). Por otra parte, la no inclusión del poema dedicado al canónigo Pacheco, tío del pintor, puede explicarse, según el profesor italiano, por una polémica anticultista en la que también tomó parte Barahona de Soto con un soneto atribuido (Macrí, 1959, p. 16). Esto último, sin embargo, como ya se ha comentado, ha sido desmentido (Lara Garrido, 1981).

³⁴⁶ Para Macrí, además, sería inverosímil que Pacheco dejara dobles lecciones si fuera él mismo el autor de las variantes (Macrí, 1959, p. 17).

³⁴⁷ Macrí concluye que “la autenticidad y originalidad trasluce a través de toda la estructura de *Versos*” (Macrí, 1959, p. 17).

parece ser un factor a tener en cuenta y tan solo Herrera tendría presente toda su obra poética para seleccionarla, enmendarla y dividirla en libros³⁴⁸.

En sexto, para Macrí, en el libro tercero de *P* se encontrarían las composiciones posteriores a 1582, actuando como “un espejo del borrador de la última obra poética de Herrera”³⁴⁹ (Macrí, 1959, p. 23). Además, lejos de carecer de un cambio de temple anímico, Macrí defiende que en los poemas de *P* se aprecia no ya un cambio, sino una evolución hacia el Barroco, y que este barroquismo estaría ya presente en la parte final de *H*.

En séptimo, según Macrí, *P* no se parece al resto de la poesía de Herrera porque no nos han llegado poemas de ese periodo, ya que los poemas manuscritos publicados serían muy anteriores. Por otra parte, las contradicciones estéticas y lingüísticas que critica Blecua pueden explicarse, para Macrí, por diversas razones³⁵⁰, siendo una de las más importantes la influencia e importancia que ejercería la poesía medieval en el último Herrera³⁵¹. Además, el uso de *vos* por *os* en *P* estaría regido por una serie de razones estilísticas y expresivas, y demostraría “el escrupuloso cuidado con el que

³⁴⁸ Para Macrí, los poemas de *B* que pasaron a *H* fueron corregidos en una medida casi igual a los poemas de *H* que pasaron a *P*, mientras que las composiciones de *B* que pasaron directamente a *P* sufrieron una cantidad doble de enmiendas (Macrí, 1959, p. 21).

³⁴⁹ Añade Macrí que “Aquí finalmente se encuentra la cumbre del espíritu herreriano evolucionando hacia lo pindárico-barroco, hacia la compenetración y fusión de elementos eróticos, heroicos y patrióticos, el sentido bíblico-estoico de la vida y el tema del desengaño universal anunciando el conceptismo quevedesco” (Macrí, 1959, p. 23).

³⁵⁰ Por ejemplo, con respecto a los neologismos y arcaísmos que señala Blecua, Macrí muestra cómo Herrera ya había introducido en obras anteriores términos no empleados anteriormente o desusados por arcaicos, y además defiende su uso en las *Anotaciones* y la respuesta a Prete Jacopin. La tipología de palabras (latinismos, italianismos y arcaísmos) encaja, según Macrí, con los criterios teóricos y prácticos con los que Herrera escogía su léxico. Asimismo, el profesor italiano apunta que las poesías manuscritas enmendadas o nuevas cercanas a la redacción de *P* circularían antes de 1619, pues esto explicaría las referencias a esta en el soneto atribuido a Barahona de Soto o el hecho de que Góngora adopte términos de *P*, imitando a Herrera, antes de la publicación de la edición póstuma, y concluye: “De aquí se explica la continuidad y, antes bien, trasfusión de la poesía herreriana y culterana durante los años 1582-1619. No hubieran bastado ni las *Anotaciones* ni la pequeña y casi clandestina antología de 1582. Pacheco no hizo más sino sellar y fijar con un acto editorial una larga y oscura tradición manuscrita” (Macrí, 1959, p. 165).

³⁵¹ La hipótesis de Macrí es que se produciría un aislamiento de Herrera en los últimos años de su vida que le haría volver la vista hacia los maestros medievales. De hecho, Macrí señala la existencia de una corriente lingüística arcaizante a la que pertenecían Herrera y algunos de sus amigos (Macrí, 1959, pp. 154-155). En este sentido, el profesor Smith ha planteado que los arcaísmos que encontramos en la poesía de Herrera y su conocimiento e imitación de la literatura medieval podrían deberse a su contacto con Argote de Molina, gran conocedor de esta y apasionado por el español y los textos medievales (C. C. Smith, 1956).

Pacheco recogió la obra del maestro, conservando *vos* (aunque pudiera parecer una torpe antigualla en los tiempos de la edición)”³⁵² (Macrí, 1959, p. 160).

Por último, las supresiones de nombres propios y dedicatorias tienen justificación³⁵³, para Macrí, por las particularidades de los poemas, “el carácter selectivo de la colección” (Macrí, 1959, p. 184) y razones personales e íntimas de Herrera³⁵⁴. Por su parte, la eliminación del envío de las canciones respondería a un criterio ya presente en *Algunas Obras* y expuesto en las *Anotaciones*, y las rimas alteradas se explican por el estado de los autógrafos primitivos, que Pacheco respetó.

A pesar de estas explicaciones de Macrí y de sus esfuerzos en perfilar y mostrar la evolución estilística herreriana de *B* a *P*, que culminaron en la publicación de su monografía *Fernando de Herrera* (Macrí, 1972), donde se recogieron todos estos trabajos, su postura no ha convencido a los críticos en contra de la autoría o, por lo menos, reticentes a aceptarla. En 1965, Kossoff publica un nuevo artículo (Kossoff, 1965) en el que presenta dos nuevos poemas autógrafos herrerianos³⁵⁵, que ya se conocían por *P*, y defiende que las variantes apoyan la hipótesis de la intervención de una mano ajena:

This seemingly slight difference in the text, though it does not prove, strongly suggest that someone else, perhaps not so widely-read a humanist as the poet, changed the spelling to the commonly accepted use³⁵⁶ (Kossoff, 1965, p. 319).

³⁵² Macrí realiza un detenido estudio de estas variantes (Macrí, 1959, pp. 158-159), además del uso de *largo* y *luengo*, en el que llega a una conclusión similar (Macrí, 1959, pp. 161-164).

³⁵³ También Macrí resalta que era habitual que los poetas áureos variaran, suprimieran o añadieran dedicatorias y argumenta que con más razón lo haría Herrera con tal espacio de años (Macrí, 1959, p. 176).

³⁵⁴ Para el caso de la mención de Francisco de Medina, según Macrí, no se trata de una dedicatoria, sino de un vocativo accidental respecto a un tema mayor, consistente en la lucha personal entre razón y sentimiento. El vocativo sería suprimido para darle más realce al tema por un lado, y, por otro, Macrí sugiere que podrían haber influido también razones más íntimas, como el aparente abandono de Medina y otros amigos tras la Controversia de las *Anotaciones* (Macrí, 1959, pp. 175-177).

³⁵⁵ Se trata de los poemas “No bastò al fin aquel estrago fiero” y “Despues que Mitradates rindio al hado”, extraídos del manuscrito autógrafo de A. Rodríguez-Moñino, folios 630 y 631 respectivamente, y presentes también en el libro III de *P* como soneto LXXI y soneto XXIX. Blecua los edita siguiendo a Kossoff y los numera en su edición como 81 y 82, respectivamente (Herrera, 1975, p. 241, t. I).

³⁵⁶ En este caso, se refiere concretamente a la aparición de Mitridates en *P* frente a Mitradates en el manuscrito autógrafo.

Y añade más adelante: “Nothing in this newly presented documentary evidence confirms Pacheco’s claim on the title page; rather the evidence of this MS suggest the contrary” (Kossoff, 1965, p. 321). Kossoff se detiene también en aspectos ortográficos de los textos (y señala que la del manuscrito es similar a la de *H*, mientras que *P* presenta con ambas diferencias significativas) y en aspectos métricos, donde apunta que *P* cambiaría los endecasílabos de sáficos a comunes. El profesor de la Brown University caracteriza a *P* como “more concrete [...], denser in details, more intense and exalted in expression, and contains more erudite circumlocutions” (Kossoff, 1965, p. 320).

Un año más tarde, Kossoff publica otro trabajo con un nuevo autógrafo de Fernando de Herrera (Kossoff, 1966a), y concluye que lo interesante de este descubrimiento son las diferencias ortográficas que presenta con respecto a *P*, pues para él representa “otro testimonio más que desautoriza la tan discutida autenticidad de esta edición de Pacheco” (Kossoff, 1966a, p. 284).

Pero, sin lugar a dudas, la mayor aportación del hispanista norteamericano para el drama textual, y el estudio del estilo poético herreriano en general, es el *Vocabulario de la obra poética de Herrera* (Kossoff, 1966b), que publica en el mismo año, y sigue siendo hoy una referencia fundamental para conocer el léxico herreriano y su sentido y significado. En la introducción al mismo, Kossoff plantea el problema de las variantes de los textos poéticos herrerianos y dibuja detenidamente su postura. Según esta, deben considerarse como obras canónicas del poeta los textos publicados por él mismo en vida, es decir, *H*, los poemas incluidos en las *Anotaciones* y la canción por la victoria de Lepanto incluida en la *Relación de la Guerra de Cipre* (1572). A estos deben añadirse en segundo lugar, los poemas sueltos, incluyendo el manuscrito *B*, sobre los que Kossoff expresa dudas con respecto a la cronología. En tercer lugar, pone la edición de 1619, de la que comenta que “sólo difícilmente se puede creer enteramente de mano de Herrera” (Kossoff, 1966b, p. VI). Resume las razones de su desconfianza acerca de la plena autenticidad de *P* en varios puntos: primero, considera que de los preliminares se infiere que la procedencia de los textos que conforman la edición es dudosa; segundo, la ortografía de *P* muestra, a su juicio, la intervención de una mano normalizadora; tercero, considera que la forma correcta de interpretar los polémicos versos de Pacheco (“en la forma verdadera / qu’imaginè”) es con el significado actual y no le convencen los ejemplos de Macrí ni el sentido de ‘copiar’ que el profesor italiano propone; cuarto, señala que hay errores o usos sospechosos en *P*, que, para él, no pueden ser de Herrera;

quinto, detecta cambios de ritmo en los poemas, hecho que, a su juicio, sugiere que otro poeta haya intervenido en la composición de las variantes; sexto, cree que el contexto en el que *Versos* se publica, cuando ya se han difundido las *Soledades* y el *Polifemo*, invita a pensar que Pacheco o Rioja sintieran la necesidad de modernizar a Herrera para adaptarlo al gusto de la época y para que tuviera más aceptación entre el público del momento; séptimo, en *P* se hallan cultismos extraños; y octavo y último, hay una mayor densidad de arcaísmos en *P*. A pesar de todas estas razones, Kossoff concluye:

Con todo, no se puede descartar el texto de Pacheco. Muchas poesías son idénticas, otras muchas muy parecidas, y sabemos que Herrera corregía sus poesías varias veces. Sencillamente, no sabemos hasta qué punto otro u otros han intervenido en la edición póstuma (Kossoff, 1966b, p. VIII).

Por otra parte, Blecua se reafirma en la postura de su último artículo en su edición de la poesía de Herrera (Herrera, 1975). En su introducción (Blecua, 1975), dedicada en una gran parte a la cuestión textual, comienza insistiendo en que los problemas de *P* afectan no solo a la poesía de Fernando de Herrera, sino también a la poesía y a la lengua poética del Siglo de Oro, y hasta a la propia Historia de la lengua española. También hace también referencia a su prolongada discusión con Macrí sobre la autenticidad de *P*: “Mis razones no convencieron al ilustre hispanista; pero las suyas tampoco han hecho rectificar mi posición”, e insiste en que

hace falta mucha fe para aceptar con tanta sencillez que esas enmiendas son del propio Herrera. [...] sí se puede pensar, y demostrar, además, que fue el propio Pacheco quien estructuró [...] esos versos, a no ser que mientan los testimonios de Rioja y Duarte en los prólogos de esta edición (Blecua, 1975, pp. 18, 19, 21).

A continuación, el maestro barcelonés repasa los argumentos de su artículo (1958), los contraargumentos de Macrí (1959) y vuelve a defender su postura. En todo el texto destaca especialmente la insistencia en que sus conclusiones y razones no se deben a criterios estéticos, como le achaca Macrí, sino a datos y problemas existentes en la edición de Pacheco³⁵⁷. Otra idea que aparece repetidamente y donde se reafirma en lo

³⁵⁷ “Estos son datos muy reales, que no dependen de mi gusto particular o de pertenecer a una determinada generación, como dice, equivocándose, mi docto amigo Oreste Macrí [...]. Y no porque la

expuesto en su último artículo es la de considerar que las variantes se deben a la intervención del pintor. Por ello, este estudioso vuelve a insistir en la portada, la afirmación de que los versos están “emendados i divididos por el en tres libros” y la falta de referencias a *H* en los textos preliminares, para lo que la explicación de Macrí no le convence, pues *Algunas obras* contiene un número muy considerable de poemas y de la que él mismo localizó diez ejemplares. Por tanto, para Blecua sigue siendo incomprensible que no se cite esta edición.

Además, este crítico concede que seguramente entre los cuadernos y borradores que menciona Duarte habría autógrafos de Herrera, pero opina que las afirmaciones de aquel (entre las que se detiene especialmente en “al que con tantas veras à procurado restaurarla”) se refieren a restaurar o renovar la obra de Herrera. Además, esto se relaciona con el soneto de Pacheco y el polémico “en la forma verdadera / qu’imaginè”. Blecua repasa el contraargumento de Macrí y considera que el texto del *Arte de la pintura* que cita el profesor italiano no apoya el sentido de ‘copiar’, sino el de ‘inventar’³⁵⁸.

Otra cuestión problemática son los poemas duplicados que, para Blecua, son otra prueba más de la intervención de Pacheco. Para que se pudiera atribuir a Herrera la estructura de *Versos*, el pintor debería haber encontrado un índice escrito por el poeta de lo que había de incluirse en cada libro o sección, por lo que resulta extraño que haya poemas duplicados, un fallo que, según el hispanista, cometen los editores, no los autores. Por eso, frente a Macrí, que considera absurdo que Pacheco incluyera poemas duplicados siendo el pintor el autor de las enmiendas, Blecua piensa que estas duplicaciones solo se explican si se considera que Pacheco corrigió poemas de diferentes cuadernos y borradores y que al reunir y ordenar el material no se dio cuenta de que publicaba algunos poemas dos veces.

También repite sus sospechas sobre el prefacio, por sus diferencias con el de *H*. Insiste en que Duarte ignoraba, junto con Rioja y Pacheco, la edición de 1582, y declara que no puede disculparse

postura de Quevedo, Coster y Blecua (ahora también Kossoff) ‘estribe en un gusto neorenacentista y antibarroco’, como asegura con toda seriedad el profesor Oreste Macrí, sino por graves razones que arrojan unos datos muy serios, y que ni Quevedo ni Coster, ni Kossoff han inventado, ni mucho menos yo” (Blecua, 1975, pp. 17, 31). Sin embargo, en algún momento de su argumentación, vuelve a incidir en que “Herrera es un poeta típicamente renacentista” (Blecua, 1975, p. 44).

³⁵⁸ “[...] lo que Pacheco dice ahí es que ‘el artífice hace otra cosa semejante, mirando como a dechado, la imagen que tiene en el entendimiento’, pero no copiando, sino reelaborando, y esa reelaboración se hace con el pensamiento o la imaginación” (Blecua, 1975, p. 26).

que se amañasen torpemente unos “periodos desatados” y se olvidasen muchos poemas, que debieron circular manuscritos entre “papeles sueltos”, puesto que han llegado hasta hoy y el propio Pacheco copió en su *Libro de retratos* y no publicó en los *Versos* (Blecua, 1975, p. 30).

Otra cuestión que sigue resultando problemática para Blecua es la de la cronología, pues, si se atiende a las dataciones seguras de poemas de las que disponemos y se tiene en cuenta que los textos de *P* son inequívocamente posteriores a 1582, solo se puede llegar a dos conclusiones sobre la actividad poética de Herrera entre 1582 y 1597: que, o bien el Divino escribió poemas que se han perdido, o bien se dedicó a pulir y retocar la obra anterior. Para Blecua, la primera es improbable, ya que solo nos ha llegado un poema que se puede fechar con seguridad después de 1582 y los rasgos estilísticos de los poemas que nos han llegado en recopilaciones posteriores a 1582 (como *M* y *D*) no coinciden con los de *P*. Además, rebate la afirmación de Macrí de que los textos de *P* circularían manuscritos, defendiendo, por un lado, que no se ha podido encontrar una copia de poemas corregidos entre 1582 y 1597 y las que han aparecido son de poemas anteriores a 1582, y argumentando, por otro, que el poema atribuido a Barahona de Soto en el que se basa Macrí parece estar más relacionado con la polémica gongorina, que con Herrera³⁵⁹. Para Blecua, el hecho de que no hayan llegado copias manuscritas de los poemas de *P* es otra razón más que apoya la tesis de que el barroquismo de la edición se deba a correcciones de Pacheco para acercar el estilo de los poemas al gongorino³⁶⁰. Además, Blecua sigue defendiendo que la intervención de una mano ajena se confirma por la uniformidad del “temple de ánimo” a lo largo de todos los poemas, el cual, desde su punto de vista, Macrí confunde con una evolución hacia lo prebarroco y culterano, pero que por el contrario se reafirma por el hecho de

³⁵⁹ En este sentido, José Lara Garrido defiende en uno de sus trabajos que este poema no es en realidad de Barahona de Soto, y que de ningún modo está referido a la poesía de Herrera, sino que estaría relacionado con las sátiras a la “nueva poesía” y el objeto de la crítica podría ser Francisco de Rioja o el propio Góngora (Lara Garrido, 1981).

³⁶⁰ Blecua insiste en que la posibilidad de que Pacheco corrigiera a Herrera no es descabellada, como le parece a Macrí, pues casos similares han ocurrido desde Quevedo hasta Bécquer (Blecua, 1975, p. 35).

que todos los textos corregidos tienen las mismas características internas y externas, sea cual sea su fecha de composición³⁶¹.

Por otra parte, Blecua repite sus sospechas sobre la mezcla de cultismos y arcaísmos, la cual considera muy extraña. Según este estudioso, las declaraciones del propio Herrera en las *Anotaciones* muestran que “Herrera es un poeta típicamente renacentista, capaz de recomendar [...] el uso de voces viejas y nuevas, siempre que se guarde un límite y no se caiga en la afectación” (Blecua, 1975, p. 44). Para Blecua, el listado que provee Macrí de cultismos usados por Herrera en sus obras hasta 1582 no prueba nada porque están diseminados en cientos de páginas, mientras que los de *P* están amontonados a veces en un único poema y en conjunción con arcaísmos. En relación a estos aparece el uso de *os* / *vos*³⁶², en el que, desde el punto de vista de Blecua, *P* es incongruente con la Historia de la lengua española. Tampoco en este asunto le convencen las explicaciones de Macrí y arguye que el análisis del profesor florentino sería válido para un poeta de finales del siglo XV, pero no para el caso de Herrera, quien no había usado esa forma anacrónica de *vos* hasta 1582, y, en definitiva, no demuestra que Herrera sea el autor de las correcciones.

También persisten las sospechas del profesor barcelonés sobre la sustitución de *largo* por *luengo*, que, para él, no puede explicarse solamente basándose en que *luengo* aparece en obras de Herrera, sino que debe tenerse en cuenta dentro del corpus poético en el que ocurre, acompañado de arcaísmos y vulgarismos, y, por tanto, se debería a la intervención de Pacheco, que pretende darle un aire viejo y nuevo a la vez a los textos

³⁶¹ Blecua afirma que “sólo una persona ajena, y no el propio autor, pudo enmendar tantos versos, conservando el temple de ánimo y la temporalidad” (Blecua, 1975, p. 38).

³⁶² Un ejemplo de este uso de *vos* puede apreciarse en el siguiente verso del soneto CXXI del libro I de *P*: “tanto vos ónro umilde i vos adoro”. Un análisis rápido de los casos de *os* frente a *vos* como complemento directo en *P*, pone de manifiesto que, efectivamente, *vos* es mucho más frecuente, pues constituye más de un 64 % de los casos de ambos, mientras que los casos de *os* representan aproximadamente un 36 %. Muchos de los casos de *vos* como complemento directo pertenecen a poemas exclusivos de *P*, pero también se introduce en poemas corregidos procedentes de *B* y de *H*. Lo más llamativo es que en tres poemas de *Versos*, curiosamente los tres del libro tercero, aparecen ambas formas, separadas a veces por pocos versos: en la elegía V, poema exclusivo de *P*, aparece *vos* en el verso 29 como complemento directo (“que possessor vos hizo en lédo estado”), mientras que en los versos 27 (“cuando por ella *os* vistes mas perdido”) y 30 (“d'el bien, qu'en esperança *os* ofendía”) se usa *os*; en la canción IV, poema corregido proveniente de *H*, se usa *vos* en el verso 67 (“que si bien *vos* inflama”), pero *os* en el 72 (“la que consigo *os* alçarà enel Cielo”); por último, en la elegía IX, se utiliza *os* en el verso 108 (“i el oro, qu'os enlaza en nudo estrecho”) y *vos* en el 156. Aunque se trata de una cuestión compleja, que necesita de un estudio más profundo, esto último nos lleva a plantear la hipótesis de que Herrera las interpretara como dos formas diferentes e intercambiables del mismo pronombre, que elegiría en función de razones que necesitan de un mayor estudio.

de Herrera. La explicación de Macrí de que Herrera responde con este fenómeno a una corriente arcaizante tampoco le convence, pues dice que esta no se halla documentada en la poesía del siglo XVI. Blecua argumenta también que la mezcla de arcaísmos y cultismos no se da en los poemas publicados por el propio Herrera ni en los manuscritos que nos han llegado³⁶³, y concluye respondiendo a Macrí:

Yo no digo que Pacheco ridiculice a Herrera [...]. Lo que pretendo es demostrar que un poeta muy consciente y muy preocupado por su quehacer poético, buen lector de poesía y buen conocedor del español, fuese o no ‘periférico’, no podía cambiar un verso publicado por él mismo “tanto por vos padesco, tanto os quiero”, en “tanto peno por vos, tanto vos quiero”, porque era ya retroceder puramente a los siglos XIV y XV y violentar la lengua normal del Renacimiento hasta un grado intolerable (Blecua, 1975, p. 55).

Para terminar, Blecua destaca las omisiones inexplicables que se producen en algunos poemas, como la supresión de nombres propios o incluso estrofas³⁶⁴, además de rimas estropeadas por las correcciones de *P*. Y concluye: “Estos son los datos que se desprenden de los textos de Pacheco, y que un editor objetivo debe tener en cuenta a la hora de plantearse hasta la forma de presentar la obra poética completa de Herrera” (Blecua, 1975, p. 60). Reconoce la labor de Macrí en estudiar el paso de unas variantes a otras en su monografía, pero insiste en que no prueban nada pues “si se parte de la

³⁶³ Sin embargo, es importante tener en cuenta que las palabras de las listas de Macrí con términos exclusivos de *P* como variantes (catorce) o palabras nuevas (ventiocho, pero no las mismas de Blecua) y que Blecua reproduce para ejemplificar sus argumentos tienen una frecuencia bajísima en los textos de 1619, y solo *eterio* y *deslazar* alcanzan a tener cinco casos cada una en los poemas de *Versos*. Además, algunas de estas palabras sí aparecen en el resto de la obra herreriana, pues se localiza un caso de *crespado* en los poemas sueltos, uno de *avenir* (*aviene*) en el *Tomás Moro*, uno de *Titanio* en *H* (*Titania*) y tres de *deslazar*, uno en *H* (*deslazada*) y dos en los poemas sueltos (*deslazado* y *deslazar*). Es innegable que estas listas de palabras (tanto la de Blecua como las de Macrí) requieren de un estudio más detallado, enmarcándolas en lo que hoy vamos sabiendo sobre el estado de la poesía española en las últimas décadas del XVI. Por nuestra parte, realizamos un análisis del léxico de *P* que tiene un uso estadísticamente más significativo dentro del conjunto de la obra poética herreriana y utilizando las metodologías de estudios de corpus (apartado 6.2.2.2).

³⁶⁴ Blecua resalta la desaparición en *P* del nombre de Francisco Medina, amigo de Herrera y prologuista de las *Anotaciones*, de la elegía “La flor de mis primeros años pura”, y la desaparición de una estrofa de la canción IV. En cuanto a las explicaciones que ofrece Macrí, Blecua considera que otros poemas juveniles y convencionales que pasaron a *P* no sufren omisiones tan personales, y, que el hecho de que en *P* abunden las dedicatorias frente a *H* no es significativo, pues estas dedicatorias estaban ya presentes en *B*.

autenticidad o no, los resultados para la historia de la lengua de Herrera y de la poesía de los siglos XVI y XVII son distintos” (Blecua, 1975, p. 60).

3.2.4. 1975-hoy

Posteriormente a la edición de José Manuel Blecua³⁶⁵ (Herrera, 1975), las dos líneas a favor y en contra de la autoría herreriana han tenido cabida. Por un lado, en los años 80 y 90, se entrevé la posibilidad de avanzar en esta cuestión utilizando la metodología de Battaglia, esto es, el análisis crítico de las variantes entre los diferentes testimonios y textos sueltos y, en ocasiones, desconocidos del Divino³⁶⁶. En este sentido, destacan las contribuciones al debate de la profesora italiana Inoria Pepe Sarno (1981, 1982, 1983, 1986a, 1986b, 1990, 1998), quien pretende demostrar con sus estudios la autoría herreriana de las variantes de *P*. Por otro, los editores modernos, principalmente Cristóbal Cuevas (Herrera, 1985), María Teresa Ruestes (Herrera, 1986), Victoriano Roncero (Herrera, 1992) y Begoña López Bueno (Herrera, 2014), se han alineado junto con Blecua, y muchos han decidido excluir *P* de sus ediciones críticas por la problemática que presenta³⁶⁷. Y, al margen de todo esto, Ricardo Senabre ha defendido la autenticidad de las variantes de *P*, basándose en que serían anteriores a las versiones de los textos de 1582 y rechazando la tesis cronológica de Battaglia (Senabre, 1985, 1989, 1999). Sin embargo, su postura no ha tenido aceptación entre la crítica ni ha tenido mayor repercusión³⁶⁸.

³⁶⁵ En una publicación posterior, Blecua (1989) se sirve de la aparición de dos nuevas versiones de los poemas “Formar quiso el artífice dichoso” y “Dulçe y vello despojo de la boca” en el manuscrito de la Biblioteca Bartolomé March y de una nueva versión de la Canción al Sueño en el manuscrito del Palacio Real para rechazar la plena autoría herreriana de *P*, pues, según él, todas las versiones manuscritas se aproximan entre sí, y se apartan de los textos de *P*.

³⁶⁶ En los últimos años, han salido a la luz algunos nuevos poemas o testimonios herrerianos, entre los que cabe destacar los publicados por José Cebrián (1992), Juan Montero (1987, 2005, 2010, 2011) y Francisco J. Escobar (2007).

³⁶⁷ Otro editor de la poesía herreriana, Manuel Ángel Vázquez Medel (1983) considera que los textos de *Algunas obras* son los únicos que ofrecen todas las garantías de autenticidad, pero dado que solo conocemos muchas composiciones por *P* y otras fuentes, acude a la edición póstuma cuando no existe versión del poema en *H*.

³⁶⁸ El estudioso Ricardo Senabre es el único que no ha aceptado la tesis de la cronología de Salvatore Battaglia. En un primer trabajo sobre el drama textual (Senabre, 1985), Senabre introduce como tercera hipótesis una idea que ya había sido introducida por Coster y Blecua, y finalmente descartada, como se ha visto más arriba, la de que los textos de *P* correspondieran a borradores y versiones primitivas de algunos de los poemas de *H*. Para este estudioso, por tanto, el problema no es de autenticidad, pues las variantes serían herrerianas, sino de cronología, y defiende esta hipótesis mediante el análisis de algunas de las variantes de poemas comunes a *H* y *P*: “A la vista de todo esto, parece dudoso que las variantes de

Cristóbal Cuevas se une también a la postura de Blecua (Cuevas, 1985b). Tras realizar un resumen de la cuestión textual, si bien piensa que la preferencia de Blecua por *H* obedece a motivos estéticos, se muestra a favor de los argumentos del grupo Coster-Blecua, que, a su juicio, son difíciles de refutar. En esta línea, Cuevas cree muy probable que los editores intervinieran en los textos, que serían de muy diversa procedencia y mostrarían diferentes estadios de redacción, pero muestran en la edición

P se deban a correcciones últimas del poeta, porque es obvio que estropean el texto de *H* [...]. No parece necesario suponer que otra mano haya alterado el texto. Lo que hay es una redacción primitiva, representada por *P*, retocada y pulida para incluirla en la edición de 1582. Pacheco publicó en muchos casos borradores o versiones no depuradas” (Senabre, 1985, pp. 183-184).

Para Senabre, *H* posee una mayor economía expresiva y precisión, mientras que *P* es una versión primitiva de la que se han eliminado imperfecciones e incongruencias. Por tanto, este hispanista no discute la autoría o autenticidad de *P*, pero toma *H* como texto definitivo. En sus siguientes trabajos (Senabre, 1989, 1999), el profesor salmantino insiste sobre la necesidad de tomar también en consideración el carácter experimental de la lírica herreriana en relación con las teorías poéticas renacentistas. Para Senabre, Herrera es “un autor para quien lo poético del texto reside en la *elocutio*, en la novedad de los rasgos formales y lingüísticos, y por ello descubriremos en la obra de Herrera un continuo afán de experimentación” (Senabre, 1999, p. 37). Este estudioso dedica una parte importante de sus trabajos a las innovaciones métricas que realiza Herrera como poeta experimental, que funcionan especialmente en el plano de lo fónico y la sonoridad, pues “la poesía, para Herrera, no depende del metro, sino de la sonoridad” (Senabre, 1999, p. 40). En este sentido, vuelve a incidir sobre la superioridad estética de *H* frente a *P*, que, a su juicio, demuestra que *P* está formado por borradores primitivos desechados por Herrera en la edición de 1582, y concluye: “Si consideramos que los textos de *P* son borradores o redacciones anteriores a las de *H*, la conclusión se impone: no es Herrera el poeta renacentista que, poco a poco, va introduciendo en su obra rasgos que prefiguran la estética barroca [...]. Sería difícil hallar un poeta más profundamente impregnado del espíritu renacentista” (Senabre, 1999, p. 46).

Es decir, si bien acepta la autenticidad de *P*, al considerarlos borradores primitivos y calificar *H* como versión definitiva, Senabre le otorga a Herrera el mismo papel dentro de la evolución de la poesía áurea que Coster y Blecua, el de un poeta típicamente renacentista.

A pesar de todo, la postura de Senabre no ha convencido al resto de la crítica, que ha admitido la tesis de Battaglia, y a día de hoy, el profesor salmantino es el único que sigue defendiendo que *P* está constituido por borradores y versiones primitivas. Sin ir más lejos, Bienvenido Morros (1985) critica la subjetividad de la posición de Senabre por basarse únicamente en la supuesta superioridad estética de *H* frente a *P*, y defiende que de un detenido examen de las variantes (así como de las concordancias con los modelos italianos de Herrera) se desprende inequívocamente que el orden es *H-P*. Sí se muestra de acuerdo Bienvenido Morros con Ricardo Senabre en la superioridad estética de *H* frente a *P*, disintiendo con Inoria Pepe Sarno. El interés de este artículo reside, asimismo, en poner el foco de atención sobre la influencia de la poesía italiana en Herrera, sus modelos italianos y cómo estos podrían arrojar nueva luz en la polémica. En este sentido, resalta la importancia que tuvieron en la España del XVI las *Fiori* y las *Rime scelte* de los poetas italianos y cómo en pasajes de *H* se aprecia la huella directa de Pietro Bembo, de cuya poesía Herrera ya muestra conocimiento en las *Anotaciones*. Para Bienvenido Morros, es evidente cómo las variantes de *P* persiguen esconder o matizar la influencia de estos poetas disfrazándola “con otros ligámenes lingüísticos petrarquescos un tanto extraños ahí” (Morros, 1985, p. 150), de forma que la fuente no sea tan fácilmente reconocible. *H* estaría, de este modo, más cercana a sus modelos que *P*. La primera se atiene más a los tópicos de los poetas petrarquistas, mientras que *P* quiso transformarlos.

una sorprendente coherencia, que delata, para él, la existencia de una mano organizadora. Por tanto, concluye que

aunque la poesía de P sea herreriana en lo esencial –y pasando por alto el hecho de que contenga poemas desechados por el Divino–, ha sido manipulada, en mayor o menor grado, en cuanto a selección de poemas, ortografía y, seguramente, rasgos estilísticos. [...] la intervención de una mano regularizadora es evidente. La de una mano actualizadora –que explicaría el hecho de que muchos poemas de 1619 *sapiunt Gongoram*– es posible. Hasta qué grado sucede esto, no lo sabemos. Hay que afrontar, sin embargo, el hecho de que por mucho que al crítico sensible le cueste admitirlo, hoy por hoy no podemos utilizar sin resquemores el texto de P para un estudio puramente formal [...] de la poesía de Fernando de Herrera (Cuevas, 1985b, p. 99).

A pesar de sus dudas con respecto a P, este crítico publica los poemas de 1619 en su *Poesía castellana original completa* (Herrera, 1985).

En cambio, María Teresa Ruestes solo publica en su edición de *Poesía de Herrera* los poemas sueltos y *Algunas obras* (Herrera, 1986). En su introducción, dedica un apartado a la cuestión de las variantes, en el que parte de la tendencia de Herrera a corregir sus textos poéticos para plantear a continuación los problemas que presentan la edición póstuma y sus textos: “Los poemas que se incorporan a P. plantean numerosas dificultades, puesto que en esta edición se dan variaciones sumamente raras e inexplicables” (Ruestes, 1986, p. XLIV). Señala que, al contrario de lo que declara Pacheco³⁶⁹, en P faltan poemas de H, y subraya muchos de los problemas ya indicados por Blecua³⁷⁰. Para esta estudiosa, además, las enmiendas de P suponen un cambio de

En conclusión, las fuentes italianas serían fundamentales para descubrir “en qué términos llegó a producirse en la obra poética del sevillano el uso de las *Fiori* y *Rime scelte* de los italianos [...], cómo su poesía se hizo las más de las veces al arrimo de la boga que tuvieron aquí las antologías de los petrarquistas, y [...] para hacer hincapié en que la dependencia tan estrecha de algunos versos de H para con otros de Bembo, los Tasso o Varchi difícilmente harían pensar en un estema –según propone Ricardo Senabre– $P \rightarrow H$: si el filólogo suele regirse por cierto criterio (absolutamente infalible) de verosimilitud, sin duda, es mucho más razonable concluir [...] que P descende de H” (Morros, 1985, p. 153).

³⁶⁹ Pacheco se refiere a H en su *Libro de retratos* de la siguiente forma: “un breve tratado de versos, que está contenido en el que yo hize imprimir” (Pacheco, 1886).

³⁷⁰ Como la supresión de nombres propios y estrofas, la duplicación de poemas, el mayor componente barroco de las enmiendas de P tanto en el plano morfológico, como en el sintáctico, además de a nivel estilístico y la contradicción que cree ver entre estas variantes y los preceptos del propio Herrera en las *Anotaciones*.

visión en el ámbito de la matización y del simbolismo. Todas estas razones alientan sus sospechas sobre la autenticidad integral de *P*. Por ello, se basa en la edición de Blecua y decide publicar únicamente algunos poemas de *P* a modo de apéndice

para que el lector pueda comparar las notables divergencias lexicales, sintácticas y estilísticas entre un poema procedente de los textos manuscritos o publicados por el propio poeta y la versión que nos ofrece la colección de 1619 (Ruestes, 1986, p. LXIII).

Victoriano Roncero excluye definitivamente a *P* de sus *Poesías*, publicando únicamente *H* y “poemas varios” (Herrera, 1992). En el apartado dedicado al drama textual dentro de su introducción, parte de la pérdida de los papeles de Herrera y de cómo Pacheco tuvo que servirse de manuscritos y papeles sueltos de amigos del poeta para pasar seguidamente a las divergencias que muestran las variantes de *P* con respecto a *H* y a plantear la sospecha sobre el grado de intervención de Pacheco en los poemas. Consecuentemente, repasa profusamente los reparos a la autenticidad de la obra que muestran Quevedo, Coster y Blecua, deteniéndose especialmente en los argumentos de este último, que considera definitivos e “incontestables”. Y concluye: “Estas convincentes razones han llevado a la mayor parte de los críticos a aceptar la manipulación del texto por una mano distinta a la de nuestro poeta” (Roncero López, 1992, p. 84).

En su muy cuidada edición de poesía de Herrera, Begoña López Bueno decide publicar únicamente *Algunas obras* (Herrera, 2014). En su estudio preliminar, a propósito de la tendencia de Herrera a corregir sus textos se detiene brevemente en el drama textual, cuyas bases expone, y opina que se trata de un problema por el momento “irresoluble”, pero de “muy graves consecuencias para el estudio riguroso de la poesía de Herrera en su totalidad” (López Bueno, 2014, pp. 23-24). La posición de esta estudiosa con respecto a la autenticidad de la edición póstuma aparece más extensamente en otro de sus trabajos (López Bueno, 2000), en el que coincide con la opinión anteriormente expuesta de Cristóbal Cuevas. Tras repasar la polémica y las razones de los diferentes críticos, sostiene que los argumentos de los que consideran *H* como único texto auténtico son de tal peso que

el estudioso que se acerca a la obra poética de Herrera, debe hacerlo con una buena dosis de cautela, no dejándose llevar por preferencias estéticas, sino por criterios de orden filológico y textual. Con arreglo a ellos, *Algunas obras* tiene la certeza de ofrecerse con total aprobación y supervisión del autor. Por contra, la autenticidad de *Versos* es argumentable (López Bueno, 2000, p. 38).

Por otra parte, paralelamente a la publicación de estas ediciones, la profesora Inoria Pepe Sarno publica una serie de estudios en los que intenta demostrar la autoría herreriana de *P* y su evolución hacia una estética barroca a través de un detenido análisis de las variantes. En 1981, realiza un primer análisis filológico de las variantes del poema “Aora que cubrió de blanco velo”, común a *B* y *P*³⁷¹ (Pepe Sarno, 1981), del que concluye: “niente lascia supporre l’intervento di una mano estranea” (Pepe Sarno, 1981, p. 123).

Seguidamente, la estudiosa italiana publica una serie de artículos, titulados “Se non Herrera, chi?” (Pepe Sarno, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986c), en los que analiza las variantes de los poemas comunes a *H* y *P* (inspirada por el análisis de Battaglia de los poemas comunes a *B*, *H* y *P*)³⁷² y cuyo cometido es expuesto en la introducción de este modo: “mi propongo di esaminare sistematicamente tutte quelle composizioni che passano da H a P e che comunque presentano varianti, qualunque sia il loro numero” (Pepe Sarno, 1982, p. 36). Su análisis le lleva a clasificar las variantes herrerianas en dos grupos: variantes *in praesentia* (que funcionan en el eje sintagmático y afectan a la forma de expresión)³⁷³ y variantes *in absentia* (que se mueven en el ámbito paradigmático e influyen en el contenido).

³⁷¹ Para Inoria Pepe Sarno, del análisis filológico de las variantes de este poema se deduce claramente que la versión de *P* es posterior a la de *B*, y se apoya en las *Anotaciones* y en la teoría poética de Herrera para mostrar la evolución en la escritura herreriana que se produce de una versión a la otra: “Il sonetto di P rappresenta certamente, dal punto di vista formale e strutturale, una fase successiva rispetto a B. È un sistema che tende all’exasperazione dei contrasti di matrice petrarchesca, che si giova di una più profonda riflessione sulle possibilità della lingua, di una più spiccata sensibilità per il ritmo del verso, di un più sapiente dosaggio degli elementi fonici. Insomma, si tratta di un sistema elaboratissimo nel quale si rispecchia non soltanto l’ideale herreriano della composizione del sonetto, già presente nelle *Anotaciones*, ma anche quell’assiduo lavoro di revisione e di lima che sembra caratterizzare tutta l’attività poetica di Herrera, specialmente nell’ultimo decennio precedente la morte” (Pepe Sarno, 1981, p. 122).

³⁷² En otros trabajos esta estudiosa también señala como referentes en este sentido dentro del campo de los estudios de variantes los trabajos de Contini sobre Petrarca, de Segre sobre Machado y de Macrí sobre el mismo Herrera (Pepe Sarno, 1986a, p. 411).

³⁷³ La profesora italiana señala que estas serían más evidentes y, en la mayoría de los casos, tendrían efectos más limitados sobre el resto de la composición.

Dentro de las variantes *in praesentia*, señala las modificaciones tendentes a eliminar fonemas iguales en contacto o muy cercanos (que tendría que ver con el rechazo de la cacofonía tal y como aparece expresado en las *Anotaciones*, y que se resuelve habitualmente con el desplazamiento o la eliminación de uno o más fonemas), la cuestión de *os / vos*³⁷⁴ y el aumento de aliteraciones en *P*³⁷⁵.

En el grupo de variantes *in absentia* (si bien reconoce la imposibilidad de trazar una línea separadora clara entre las variantes de tipo sintagmático y las de carácter asociativo o paradigmático), incluye las modificaciones que, aunque motivadas por situaciones sintagmáticas, entran en el ámbito de lo paradigmático por la elección que se realiza entre lexemas, como la sustitución de un término para evitar la cercanía de grupos fónicos similares o iguales, o que se reemplace un sintagma por la presencia cercana del mismo o bien de un políptoton; dentro de este grupo introduce también el caso de *largo / luengo*³⁷⁶, la eliminación de elementos plenonásticos o superfluos de la tendencia rítmica o lógica de la frase poética³⁷⁷, una serie de recursos relacionados con

³⁷⁴ De su análisis de las variantes, la profesora Pepe Sarno concluye que la mayoría de los casos de sustitución de *os* por *vos* tienen como objetivo eliminar el contacto de la vocal inicial de *os* con una *o* precedente, mientras que en otros se pretendería alejar fonemas iguales (*-os os*), o eliminar el contacto *-i os*. Para la estudiosa italiana, este fenómeno subraya la atención que Herrera presta siempre al componente sonoro de su poesía y recuerda cómo en las *Anotaciones* el Divino dedica gran espacio a resaltar las características fónicas y sonoras de la poesía de Garcilaso. Sobre esta cuestión, concluye la estudiosa: “Se poi si considera che l’uso di *vos* [...] ha una lunga tradizione nella letteratura spagnola, non può sorprendere che Herrera, profondo conoscitore della poesia contemporanea e medievale, vi faccia ricorso quando esigenze formali lo impongano, nella assoluta libertà che egli rivendica più volte al poeta” (Pepe Sarno, 1986c, p. 48).

³⁷⁵ Para Inoria Pepe Sarno, “Il tessuto sonoro che in *P* si affina e si decanta e si arricchisce di nuovi effetti melodici, si propone come frutto, logico e psicologico [...], di acute intuizioni, ma anche di una ricerca approfondita delle potenziali capacità della lingua nel suo aspetto più palese, quello del significante, in grado di creare, prima ancora di articolarsi in sistema di significati, effetti e contenuti già di per sé significativi” (Pepe Sarno, 1986c, p. 49).

³⁷⁶ Para esta cuestión, Inoria Pepe Sarno argumenta que solo las tres ocurrencias de *luengo* que pueden encontrarse en las *Anotaciones* ya avalan suficientemente su utilización en el léxico herreriano, recurre a Macrí para caracterizar *luengo* como un término “de forma y sentido más latinos e italianos donde se precisaba expresar la ‘dimensión de espacio y tiempo (exterior o interior)’” (Macrí, 1972, p. 212), y concluye, en la misma línea que el profesor de la Universidad de Florencia, que en *P largo* convive con *luengo*, *grande*, *ancho* y otros sinónimos por necesidades expresivas.

³⁷⁷ Estas supresiones vendrían acompañadas de adquisiciones de más envergadura, en primer lugar, a nivel métrico, en el sentido de que las intervenciones evitan rimas demasiado fáciles o repetidas, o bien inciden sobre el ritmo del verso como los cambios de endecasílabo *a minore* a endecasílabo *a maggiore* – esta reducción de los endecasílabos *a minore* y aumento de los *a maggiore* en *P* fue ya señalado por Macrí con datos concretos (Macrí, 1972, p. 363)–. Estos, según la estudiosa, contribuyen a adecuar el verso a la solemnidad de la materia tratada. Estas se relacionan también con intervenciones a nivel morfosintáctico y semántico, principalmente la aparición de encabalgamientos e hipérbatos: “È questo, comunque un gioco di rimandi, richiami, opposizioni che, dal livello fonico e morfosintattico e metrico, pervadono il livello semantico e viceversa; è un gioco che era presente in *H*, ma *P* lo rende più complicato e

la mayor participación emotiva del yo narrante en el discurso poético³⁷⁸, y el uso de arcaísmos, cultismos y neologismos³⁷⁹, que constituyen una absoluta novedad de *P*.

El análisis de todas estas variantes y especialmente la relación que la estudiosa encuentra de estos procedimientos con la teoría poética de Herrera³⁸⁰ le hacen concluir que el Divino es el autor de las enmiendas y sugiere que quizás algunas de las modificaciones hayan surgido de lecturas públicas de los poemas a amigos en tertulias literarias. Para la hispanista italiana, no cabe duda, las variantes son de mano de Herrera, y se caracterizan por la intensificación de tendencias presentes en *H* produciéndose una progresiva intelectualización de rasgos estilísticos a todos los niveles:

[...] la lunga consuetudine acquisita con la sua poesia, l'analisi minuziosa che ho condotto, gli stretti rapporti interni che ho individuato, la sostanziale conferma che proviene dalle *Anotaciones* mi tolgono ogni dubbio circa la paternità herreriana delle modifiche apportate al testo di H [...]. Sì, Herrera è, secondo me, l'autore delle varianti di P. Perché altri avrebbe dovuto sostituirsi allo stesso poeta, se tutti i procedimenti messi in atto in P sono rintracciabili, sia pure in misura più cauta, in H e trovano giustificazione teorica nelle *Anotaciones*? [...] Insomma, mentre H, in parte, aderisce ancora ai canoni della poesia rinascimentale, P segna un ulteriore avanzamento verso una posizione marcatamente manierista e prebarocca. L'accentuato uso dell'aliterazione, il gioco di richiami fonici e opposizione semantiche, il frequente ricorso alle endiadi in una sovrabbondanza di

complesso” (Pepe Sarno, 1986c, pp. 52-53).

³⁷⁸ Para Inoria Pepe Sarno, *P* concede una mayor intimidad al discurso amoroso alrededor de Luz, confiere más vida a la imagen de la mujer, que *H* había creado bella y distante, acentúa el dramatismo de la situación y los estados de ánimo y otorga al paisaje sentimientos del yo narrante. Esto se consigue mediante la utilización de adjetivos con gran poder evocativo o que amplían el espectro de colores y de los atributos de la belleza de la mujer o permiten connotaciones de mayor alcance semántico, y señala, además, la gran importancia de esta categoría morfosintáctica en la poesía herreriana, ya evidente en las *Anotaciones*. Otro recurso relevante con este fin sería la gradación, a través del uso de adjetivos y sustantivos, que profundiza en las situaciones poéticas ya presentes en *H*.

³⁷⁹ Los arcaísmos, como los cultismos y neologismos, responderían, para la hispanista italiana, a exigencias de diverso carácter impuestas por el texto en ocasiones, en el sentido de la defensa del propio Herrera en las *Anotaciones* de absoluta libertad en la elección del vocabulario para representar los pensamientos y sentimientos. Además, también en las *Anotaciones*, Herrera sugiere que “tienen gracia semejante a la novedad, demás de la dinidad que les da l'antigüedad mesma. Porque hacen más venerable y admirable la oración [...]” (Herrera, 2001, p. 586).

³⁸⁰ “Che necessità abbiamo di invocare interventi estranei quando lo stesso Herrera sembra indicarci la via per arrivare a comprendere i meccanismi, più o meno palesi, attraverso i quali modifica la propria opera?” (Pepe Sarno, 1986c, p. 57).

connotazioni, l'incremento della presenza dell'io poético e della sugestione del colore o del sentimento, mi sembra portino ad affermare questa progressiva manifestazione manierista della poesia herreriana (Pepe Sarno, 1986c, pp. 57-59).

Esta misma postura ha sido defendida por la profesora italiana tanto en el trabajo presentado en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Pepe Sarno, 1986a), cuyo objeto de análisis son dos sonetos comunes a *H* y *P* que participan del símil entre la amada y la Aurora³⁸¹; como en el resto de sus trabajos, en los que analiza una canción herreriana presente en *H* y *P*³⁸² (Pepe Sarno, 1986b), una serie de sonetos épicos-históricos³⁸³ (Pepe Sarno, 1990), y el soneto “Oh soberbia y cruel en tu belleza”³⁸⁴ (Pepe Sarno, 1998); llegando a la misma conclusión: “estoy convencida de que Herrera, y sólo él, pudo trastornar su propia obra y, contemporáneamente, volver a ajustarla en una trayectoria poética rigurosa hacia la perfección formal” (Pepe Sarno, 1986a, p. 418).

Además de los estudios de la profesora italiana, destacan también los de Juan Montero, en los que la metodología utilizada es el análisis filológico de las variantes a través de la crítica textual (Montero, 1987, 2005, 2010, 2011). En un primer artículo de

³⁸¹ Los sonetos “Cual rociada Aurora en blanco velo” y “D’el fresco seno ya la blanca Aurora”. Tras el análisis de las variantes, la autora concluye que “una operación de rigor lógico del discurso poético preside a todas estas modificaciones. Con *P* estamos en un sistema que somete a revisión todo el caudal lingüístico, fónico, rítmico, semántico y figural de *H*, para ajustarlo a ese ideal de perfección del soneto que está expresado en las Anotaciones” (Pepe Sarno, 1986a, p. 418).

³⁸² La canción “Cuando con resonante”, en la que se centra especialmente en el personaje de don Juan de Austria. En este trabajo vuelve a distinguir las variantes en los dos grupos de ‘in praesentia’ (plano sintagmático) e ‘in absentia’ (plano paradigmático). Dentro del último grupo, es significativo cómo gracias a las variantes el personaje de don Juan, “che già in *H* presentava caratteristiche positive, viene modificato in *P*, attraverso una sorta di affabulazione, mediante l’eliminazione di tutte quelle connotazione che, direttamente o indirettamente, potevano appena opacizzarne la gloria” (Pepe Sarno, 1986b, p. 72). La profesora italiana termina este trabajo insistiendo de nuevo en cómo las *Anotaciones* explican muchos de los cambios producidos en el paso a *P*.

³⁸³ Los sonetos “Temiendo tu valor, tu ardiente espada” y “Esta desnuda playa, esta llanura”. El primero es común a *B*, *H* y *P*, y el segundo común a *H* y *P*. En este trabajo, sin embargo, la estudiosa no pretende llegar a conclusiones sobre el drama textual, sino “sottolineare come nel panorama della letteratura cinquecentesca [...], Fernando de Herrera abbia coltivato una poesia nella quale, sia pure non organicamente, la storia di Spagna e i suoi protagonisti sono tramandati ‘a la eternidad de la memoria’” (Pepe Sarno, 1990, p. 319).

³⁸⁴ Este aparece tanto en *B* como en las *Anotaciones*. Se trata de un poema sobre la pérdida de la belleza con el paso del tiempo y el arrepentimiento de la mujer, dentro de la tradición del tópico del *carpe diem* y *collige virgo rosas*. Para Inoria Pepe Sarno, en la versión de las *Anotaciones*, posterior a la de *B*, el mensaje horaciano se diluye en favor de la premonición de la llegada de la muerte, preludivo del Barroco (Pepe Sarno, 1998, p. 402).

1987 (Montero, 1987), este estudioso saca a la luz una nueva versión de la canción “Al sueño” y analiza las variantes con las otras tres versiones conocidas hasta el momento. Este análisis filológico le lleva a dos conclusiones fundamentales: en primer lugar, que la versión descubierta (*R*) es la primitiva; y, en segundo, que el hecho de que las variantes de *P* estén conectadas de algún modo con las demás versiones juega a favor de la autenticidad herreriana del texto de 1619, si bien no hay datos para fecharlo de forma rigurosa³⁸⁵.

Unos años más tarde, este investigador publica un nuevo estudio (Montero, 2005) en el que analiza dos nuevas versiones de poemas de Herrera y un posible nuevo soneto herreriano³⁸⁶, entre los que se encuentra una nueva versión (si bien incompleta) de la canción “Al sueño”, reuniendo cinco testimonios del poema³⁸⁷, y otra versión del soneto “Por un camino solo, al Sol abierto”, que destaca por un ser uno de los poemas comunes a *B-H-P*, de los cuales no se había encontrado hasta el momento una cuarta versión. Pese a que el análisis de las variantes de este último texto no arroja ningún dato definitivo para la autoría, se resalta cómo los versos más reelaborados en el paso de *B H*

³⁸⁵ Las cuatro versiones de la canción “Al sueño” manejadas en el artículo son la nueva versión, de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (*R*), la de la Bibliothèque de France (*Pa*), la de *B* y la de *P*. El análisis filológico de las variantes muestra que *R* está claramente emparentada con *Pa* y *B*, así como que la cadena cronológica sería *R-Pa-B-P*. Juan Montero señala cómo un factor de importancia en las correcciones en el paso a *P* es la necesidad de hacer más inteligible la alusión mitológica de la identidad de Pasitea, y subraya cómo se produce un proceso coherente de revisión textual desde *R* hasta *P* tanto en el plano métrico, como en el semántico, con la corrección de los versos donde el tema poético aparecía de forma más abstracta y la creación de una gradación temporal en la versión de *P*. Se resalta, además, cómo las variantes de *P* se encuentran encadenadas, lo que muestra inequívocamente que la revisión del poema ha sido acometida globalmente. Se añade también a favor de la autoría herreriana el hecho de que algunas de las variantes de *P* acerquen más el poema a las declaraciones sobre el sueño incluidas en las *Anotaciones*. Tras tomar todos estos datos en consideración, el profesor Juan Montero concluye que “la canción ‘Al sueño’ nos muestra que entre los poemas editados con variantes por Pacheco figuran efectivamente versiones últimas, ejecutadas en algún momento por el propio Herrera” (Montero, 1987, p. 132).

³⁸⁶ Este se encuentra entre los otros dos poemas, que son inequívocamente herrerianos, pues se trata de versiones de otros poemas conocidos, por lo que Juan Montero considera que debe considerarse que los tres pertenecen al mismo autor, en cuyo caso se trataría de otro de los escasos poemas de Herrera que se han transmitido al margen de las tres grandes colecciones del Divino, lo cual refleja para este estudioso el celoso control que Herrera ejercería sobre la transmisión manuscrita de sus textos poéticos.

³⁸⁷ La nueva versión (*L*) hace de la canción “Al sueño” el poema herreriano del que más redacciones se conservan en la actualidad, con un total de cinco. El análisis de las variantes muestra que *L* está claramente emparentado con *R* y *Pa*, por lo que aportaría otro estadio de la redacción primitiva del poema, que sería luego revisada por Herrera en 1578 para la colección de *B* (Montero, 2005, pp. 608-609).

a *P* coinciden con los más revisados en el paso de *L* a *B H*, lo que sugiere que fueron realizados por la misma persona³⁸⁸ (Montero, 2005, p. 611).

Una nueva versión del poema “No bastò al fin aquel estrago fiero”, descubierta en la *Segunda parte del Romancero General* (Valladolid, 1605), es el objeto de estudio del siguiente trabajo de Juan Montero (Montero, 2010). Este hallazgo supone una importante novedad, pues es el único texto herreriano con interés textual impreso entre 1582 y 1619 (es decir, entre la fecha de publicación de la edición autógrafa, *H*, y la polémica edición póstuma, *P*) que se conoce en la actualidad. Con este se cuentan, además, tres testimonios de este poema que gira en torno a la figura de Dido. Para su análisis textual, establece como hecho sólido, como otros críticos, la tesis cronológica de Battaglia. Montero concluye del análisis de las variantes que, por un lado, se confirma la autenticidad de la versión de *P*, avalada por el *usus scribendi* herreriano y la lógica en el proceso de correcciones, mientras que, por otro, *P* no representaría la redacción final, papel que le corresponde al autógrafo sacado a luz por Kossoff³⁸⁹, y apunta: “O sea, que al editar ese poema como lo hizo, Pacheco estaba usando una fuente herreriana, pero que no representaba la voluntad final del autor” (Montero, 2010, p. 262).

En otro trabajo este estudioso analiza las variantes de los sonetos herrerianos “Formar quiso el artífize dichoso” y “Dulçe y bello despojo de la boca” (Montero,

³⁸⁸ El análisis de las variantes muestra que *L* se trata de una versión primitiva, estableciéndose la cadena textual *L-B-H-P*, lo cual lleva a varias conclusiones de interés relacionadas no solo con la cronología de los textos y el proceso de corrección realizado en estos por Herrera, sino también con la difusión de los mismos: “Herrera no quedó muy satisfecho del resultado alcanzado en *L*, como demuestra la intensa revisión que sufrió el poema en su paso a *B H*. [...] *L* representa un estadio textual muy primerizo, y que tiene su origen en una temprana y [...] muy restringida difusión de los poemas herrerianos en fechas que deben de ser bastante anteriores a 1578, año en el que se recopiló la colección *B*” (Montero, 2005, p. 611).

³⁸⁹ Esta composición, que puede agruparse dentro de la numerosa tradición de textos donde la reina fenicia está en el centro temático, se encuentra en la sección de poesía italianizante *Flor de diversa poesía*, y se conservan tres versiones de la misma: esta que saca a la luz el artículo (recogida por Madrigal en el *Romancero General*, a la que Juan Montero llama *M*), la de *P* y el autógrafo publicado por Kossoff (Kossoff, 1965) –a la que Juan Montero se refiere como *A*–. Si bien no es posible fijar la datación de las variantes, el análisis de estas le lleva a concluir que la cadena cronológica es *M-P-A*.

2011), que le sirven para establecer la línea cronológica de las diferentes versiones³⁹⁰, aunque no pueden llegarse a conclusiones sobre *P*³⁹¹.

3.2.5. *Conclusión provisional*

Como ha podido comprobarse de la lectura de este capítulo, la cuestión del drama textual que afecta a los textos poéticos herrerianos, y especialmente, a la polémica edición póstuma, representa un problema arduamente complicado que ha dividido la opinión de la crítica durante siglos y para el que no se cuenta hoy con una solución definitiva.

No obstante, es cierto que ha habido avances de importancia, entre los que destaca el trabajo de Salvatore Battaglia, tras el cual ha sido aceptado por casi la totalidad de la crítica que la cronología textual es $B \rightarrow H \rightarrow P$ (Battaglia, 1954), trasladándose el debate, tras la aceptación de Blecua (1958), definitivamente a la autenticidad de la edición póstuma. Por su parte, Macrí ha reunido una gran cantidad de materiales en su monografía con el intento infructuoso de convencer a Blecua y al resto de la crítica, pero que constituyen una fuente de gran interés para el estudio de la lengua poética herreriana (Macrí, 1972).

Y más recientemente, los estudios lingüísticos y a través de la filología y la crítica textual de los variantes, así como la aparición de testimonios y poemas desconocidos, han aportado datos de sumo interés y permitido avanzar en la cronología y autoría de composiciones concretas. Es especialmente significativo el hallazgo del soneto de Herrera impreso en el *Segundo Romancero general*, único texto poético del Divino impreso entre 1582 y 1619 que nos ha llegado, y que ha permitido saber que *P* no siempre publica el estadio final de los textos de Herrera (Montero, 2010).

A pesar de todo esto, el problema sigue y los editores modernos de la poesía de Herrera, como se ha visto, han seguido y siguen hoy las pautas de Blecua, tomando como modelo su edición de la poesía herreriana (Herrera, 1975), y en muchas ocasiones

³⁹⁰ Mediante el cotejo de las nuevas versiones con las ya conocidas llega a la conclusión de que, pese a que ambas constituyen redacciones primitivas, el texto de la nueva versión es más fiable que el parisino, pues este último contiene una serie de descuidos e innovaciones quizás debidas a una transmisión memorística del texto (Montero, 2011, p. 78).

³⁹¹ Además de los artículos citados, este estudioso dedica otro trabajo al poema herreriano “Si de la bella y dulce Lumbre mía”, el cual pone en contexto, explica y le realiza una enmienda (Montero, 1991). En otro estudio, realiza una enmienda a una de las canciones herrerianas (Montero, 2007a).

sin considerar los textos de 1619 por los problemas de autenticidad que plantea la edición (Roncero López, 1992; Ruestes, 1986). Parece claro que no se pueden alcanzar conclusiones definitivas con la metodología utilizada hasta ahora y los propios estudiosos reconocen la necesidad de utilizar un enfoque más amplio que permita trabajar con un corpus mayor de la poesía de Herrera.

4. Digitalización de la obra poética de Herrera y Pacheco

4.1. Digitalización de textos literarios hispánicos³⁹²

Como indica Xavier Agenjo al comienzo de su artículo sobre bibliotecas virtuales publicado en *Ínsula*, “[l]a digitalización ha pasado de ser un procedimiento de preservación [...] de los fondos bibliográficos a convertirse en una herramienta magnífica para los investigadores” (Agenjo, 2015, p. 13). En la misma línea, Sagrario López Poza y Ángeles Saavedra señalan cómo al comenzar el siglo XXI,

las bibliotecas digitalizaron masivamente libros antiguos con fines de preservación y a la vez para difundir el patrimonio en Internet (a veces en colaboración con Google) y se produjo un gran impulso cuando la Unión Europea estimuló -y dio importantes subvenciones para ello- la digitalización del patrimonio bibliográfico (López Poza & Saavedra Places, 2014, p. 290).

Entre algunos de estos recursos que ofrecen grandes cantidades de materiales digitalizados en España destacan la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico³⁹³, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica³⁹⁴ o la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional³⁹⁵. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados, las digitalizaciones de materiales textuales que ofrecen estas colecciones están pensadas (y preparadas) para la preservación de los documentos y para la consulta por parte de los investigadores sin tener que desplazarse a la biblioteca o archivo donde se encuentra el documento físicamente, pero no para que esos textos puedan ser reutilizados o procesados en una investigación posterior. Esto es así hasta tal punto que, incluso en los casos en los que se ofrece un OCR del documento, este es tan sucio que resulta menos costoso en términos de tiempo transcribir el documento que limpiar y corregir los numerosos errores del texto resultante del reconocimiento de caracteres. Este trabajo

³⁹² En este subcapítulo se realiza un repaso o síntesis de la situación actual en la digitalización de textos literarios hispánicos, sin un propósito exhaustivo, y prestando una atención especial a aquellos recursos y proyectos relacionados con la literatura española áurea.

³⁹³ Web: <http://bvpb.mcu.es/es/inicio/inicio.do> [Consulta: 25/09/2019].

³⁹⁴ Web: <http://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do> [Consulta: 25/09/2019].

³⁹⁵ Web: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> [Consulta: 25/09/2019].

proceso lo explica José Calvo en su artículo sobre la digitalización de textos de la Edad de Plata:

Encontrar imágenes o PDFs de cada página de un libro digitalizado queda muy lejos de poder aplicar a este contenido técnicas de análisis textual: el investigador debe recolectar y ordenar las diferentes partes (si no lo estaban), aplicar algún programa de reconocimiento de caracteres (si no se ha hecho o si el resultado es deplorable), asegurarse de que el resultado es aceptable, limpiarlo de paratextos innecesarios para el análisis y finalmente convertirlo en texto plano o (si el análisis lo necesita) en XML-TEI. Este es el trabajo que el investigador tiene por delante si comienza su trabajo con digitalizaciones provenientes de la BNE, Internet Archive o Google Books [...] (Calvo Tello, 2017b, p. 78).

Como consecuencia, a pesar de los esfuerzos realizados por entidades públicas y privadas, la situación de la digitalización de textos hispánicos es a día de hoy insuficiente, y resulta sorprendentemente inferior a la existente con textos en otras lenguas europeas. De la gran abundancia de textos digitalizados en formatos adecuados (XML-TEI, texto plano Unicode UTF-8, o, en detrimento de los anteriores, PDF) y accesibles en inglés dan cuenta numerosas iniciativas –sirvan como ejemplos el Proyecto Gutenberg³⁹⁶ o el Proyecto Perseo³⁹⁷– y repositorios que incluso ofrecen ingentes cantidades de textos etiquetados en XML-TEI, como Oxford Text Archive³⁹⁸. Otras lenguas como el alemán cuentan también con repositorios de textos XML-TEI de gran envergadura, como TextGrid³⁹⁹.

Por otra parte, la importancia de la creación de corpus de textos ha sido reivindicada recientemente por Elisabeth Burr en el congreso de la EADH en 2018 dentro de su conferencia plenaria “Why Digital Humanities, and How?”. En esta denunció cómo la elaboración de corpus digitales ha sido y sigue siendo infravalorada, a pesar de su papel clave para la investigación en Humanidades Digitales.

³⁹⁶ Web del Proyecto Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/> [Consulta: 25/09/2019].

³⁹⁷ Web del Proyecto Perseo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/> [Consulta: 25/09/2019].

Otras iniciativas que ofrecen gran cantidad de textos digitalizados y en acceso abierto (Sorli Rojo & Merlo Vega, 2000) son Bartleby (<https://www.bartleby.com/index.html> [Consulta: 25/09/2019]), Athena (<http://athena.unige.ch/athena/> [Consulta: 25/09/2019]) o Bibliomania (<http://www.bibliomania.com/> [Consulta: 25/09/2019]).

³⁹⁸ Web del repositorio: <https://ota.ox.ac.uk/> [Consulta: 25/09/2019].

³⁹⁹ Web del repositorio: <https://textgrid.de/en/> [Consulta: 25/09/2019].

Efectivamente, para poder llevar a cabo este tipo de investigación, disponer de textos digitalizados de buena calidad resulta fundamental, no solo porque contribuye a su preservación y porque resulte más cómodo y ágil consultarlos a través de la World Wide Web que desplazarse adonde se encuentra el libro físico, sino porque determinadas ramas de las Humanidades Digitales, las llamadas enfoques cuantitativos⁴⁰⁰ y entre las que se encuentra la Estilometría, necesitan grandes cantidades de textos. Como explica José Calvo, “la digitalización es una manera de conseguir *big data* con la que aplicar metodologías de *distant reading*” (Calvo Tello, 2017a, p. 77). Además, este investigador resaltó en su charla “Edición digital para estudios literarios cuantitativos. Ejemplos y necesidades” –pronunciada durante las jornadas *La edición digital de textos: estado actual y perspectivas*, celebradas en la Biblioteca Nacional de España en diciembre de 2017– cómo las tecnologías punteras que se están desarrollando en la actualidad, como el *Deep Learning*, cada vez demandan más textos (Calvo Tello, 2017a). Este investigador también considera que la falta de textos digitales en español está teniendo un gran impacto en la investigación, ya que, por un lado, muchos de estos proyectos punteros terminan por trabajar con textos en inglés o en alemán porque no disponen de suficientes textos en nuestra lengua, y, por otro lado, la escasez de textos está suponiendo un lastre para la investigación en Humanidades Digitales en el ámbito hispánico. Ciertamente (como se ha señalado en el capítulo 2.3.3 de esta Tesis), esta escasez de textos es una de las causas de que actualmente contemos con menos estudios que aplican la Estilometría a textos hispánicos que a otras tradiciones literarias, y nuestros trabajos resultan, por lo general, de menos envergadura que los de nuestros colegas ingleses y alemanes, que aplican estas técnicas sobre cientos e incluso miles de textos.

En cuanto a los recursos que ofrecen colecciones de textos digitalizados en español, el caso más conocido y de mayor importancia es la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes⁴⁰¹ (Bia & Pedreño, 2001). Considerada la mayor colección en Internet de textos en español, se trata de un referente básico para el acceso digital a la cultura española. Sin embargo, adolece de dos problemas de importancia: el primero es que, a pesar de tener una gran cantidad de textos etiquetados en XML-TEI, estos no se encuentran accesibles a los investigadores, que han de contentarse con el HTML que se

⁴⁰⁰ Para una explicación más detallada de los enfoques cuantitativos en Humanidades Digitales, véase el capítulo 2.1 de esta Tesis.

⁴⁰¹ Web: <http://www.cervantesvirtual.com/> [Consulta: 25/09/2019].

ofrece en la web, y que, al dividir el texto, dificulta su descarga. El segundo es que, en el proceso de construcción de esta biblioteca, se privilegió la cantidad sobre la calidad y algunos de los textos que ofrece no son rigurosos o de confianza. Esto último lo ha demostrado José Manuel Fradejas con su estudio sobre un texto de cetrería digitalizado por la Cervantes, que resulta ser inequívocamente de una fuente distinta a la que cita la Biblioteca (Fradejas Rueda, 2016c). A pesar de estos problemas, la escasez de textos obliga a menudo al investigador a recurrir a esta biblioteca virtual.

Otros proyectos que ofrecen textos codificados en (X)HTML son Wikisource⁴⁰² o ePubLibre. El primero es un repositorio multilingüe emparentado con Wikipedia, que almacena textos en diferentes lenguas, entre ellas el español. El segundo es descrito por José Calvo como un “proyecto de publicación de libros electrónicos que hasta la fecha ha publicado unos 26.000 eBooks, principalmente en español” (Calvo Tello, 2017a, p. 80). También apunta que “[l]a información sobre personas e instituciones responsables es escasa en su página web, probablemente debido a los posibles problemas legales por infracción de propiedad intelectual” (Calvo Tello, 2017a, pp. 80-81).

Este investigador distingue otro grupo, compuesto por proyectos que han codificado y publicado textos literarios de un género, época o autor concreto, o en una cantidad reducida (Calvo Tello, 2017a, p. 78), entre los que incluye Teatro español del Siglo de Oro⁴⁰³ (Simón Palmer, 1997b), An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts⁴⁰⁴ (Severin, 2007), la colección Clásicos Hispánicos⁴⁰⁵ (Jauralde Pou, 2012), la Biblioteca Digital Artelope⁴⁰⁶ (Oleza Simó, 2013), IMPACT-es Diachronic Corpus⁴⁰⁷ (Sánchez-Martínez, 2013), Moralische Wochenschriften⁴⁰⁸ (Semlak, 2014), el corpus ADSO o Corpus of Spanish-Golden Age Sonnets⁴⁰⁹ (Navarro-Colorado et al., 2016) y los corpus de novelas del XIX-XX de CLiGS Textbox⁴¹⁰ (Schöch, Henny-Krahmer, & Calvo Tello, 2014). Puede añadirse la obra de Góngora

⁴⁰² Web de Wikisource: <https://es.wikisource.org/wiki/Portada> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁰³ Web de Teatro español del Siglo de Oro: <http://teso.chadwyck.com/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁰⁴ Web: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁰⁵ Web: <http://www.clasicoshispanicos.com/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁰⁶ Web de Artelope: <https://artelope.uv.es/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁰⁷ Web de IMPACT-es Diachronic Corpus: <https://www.digitisation.eu/tools-resources/language-resources/impact-es/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁰⁸ Web de Moralische Wochenschriften: <http://gams.uni-graz.at/archive/objects/container:mws-es/methods/sdef:Context/get?locale=de&mode=&context=es>. [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁰⁹ Web: <https://github.com/bncolorado/CorpusSonetosSiglodeOro> [Consulta: 25/09/2019].

⁴¹⁰ Web: <https://github.com/cligs/textbox> [Consulta: 25/09/2019].

publicada por el proyecto Todo Góngora⁴¹¹ (Micó, 2015) y por el grupo Polemos del OBVIL⁴¹² (Blanco, 2017).

Sin embargo, no todos estos proyectos ofrecen los textos de forma abierta y gratuita. Tanto Teatro español del Siglo de Oro como Clásicos Hispánicos exigen una suscripción o comprar los libros electrónicos. El investigador interesado en el teatro del Siglo de Oro puede, en cambio, acceder de forma gratuita a los textos del Canon 60⁴¹³ (Oleza Simó, 2014).

Por otra parte, dentro de los que ofrecen el acceso gratuito a los textos, destaca IMPACT-es Diachronic Corpus (Sánchez-Martínez, 2013), un conjunto de corpus producido conjuntamente por la Universidad de Alicante y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Incluye un corpus de obras de diversos autores preparado por la Universidad de Alicante y etiquetados parcialmente en XML-TEI⁴¹⁴, y un corpus de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y la Universidad de Alicante con textos en XML-TEI y etiquetados parcialmente morfosintácticamente⁴¹⁵.

Tanto *Moralische Wochenschriften* (Semlak, 2014) como el corpus de CLiGS Textbox (Schöch et al., 2014) son corpus multilingües, que ofrecen textos de un mismo género y época, pero en diferentes idiomas. El primero es un proyecto de la Universidad

⁴¹¹ Web: <https://www.upf.edu/todogongora/> [Consulta: 25/09/2019].

⁴¹² Web: <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/> [Consulta: 25/09/2019]. También publicado en Github: <https://github.com/gongoradigital> [Consulta: 25/09/2019].

⁴¹³ Web: https://tc12.uv.es/?page_id=3626 [Consulta: 25/09/2019].

⁴¹⁴ Este incluye autores como Garcilaso, Boscán, Calderón, Quevedo, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Santa Teresa o Sor Juana, y obras como el *Guzmán de Alfarache*, el *Lazarillo*, el *Polifemo*, el *Quijote*, el *Libro de la invencion liberal y arte del juego del Axedrez* de Ruy López de Sigura, las *Observaciones astronomicas y phisicas hechas de orden de S.M. en los Reynos del Peru* de Jorge Juan y el diccionario de la RAE de 1726.

⁴¹⁵ Este incluye el *Oráculo manual y arte de la prudencia* de Baltasar Gracián, *La lozana andaluza*, *La Celestina*, *Las mocedades del Cid*, la obra completa de Juan Boscán, el *Laberinto de Fortuna*, el *Dialogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva, *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, numerosas obras de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (*La industria y la suerte*, *Mudarse por mejorarse*, *Todo es ventura*, *Los empeños de un engaño*, *La cueva de Salamanca...*), poesías de Francisco de la Torre, el *Dialogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo, varias obras de Juan Cortés de Tolosa (*La comadre*, *El nacimiento de la verdad*, *El desgraciado*, *Novela de un miserable llamado Gonzalo*), la *Tragedia de la honra de Dido restaurada* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, las *Obras morales y de devoción* de Cristóbal de Castillejo, numerosas obras de Cervantes (*Persiles y Sigismunda*, *Viaje del Parnaso*, la *Galatea*, el *Quijote*, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, la *Comedia famosa del gallardo español*, la *Comedia famosa de los baños de Argel*, la *Comedia famosa intitulada el rufian Dichoso*, las *Novelas exemplares...*), varias obras de Diego Sánchez de Badajoz (la *Farsa racional del libre alvedrío*, la *Farsa de Abraham* y la *Farsa de la muerte*), un buen puñado de églogas de Juan del Encina (*Égloga representada en la noche postrera de Carnal*, *Égloga de Mingo*, *Gil y Pascuala*, *Égloga de las grandes lluvias*, *Égloga de Plácida* y *Victoriano*, *Égloga de Cristino y Febea*) o la *Comedia del Príncipe Ynocente* de Lope de Vega, entre otros.

de Graz (Austria) que recoge textos en inglés, alemán, francés, español, italiano y portugués del género periodístico de los ‘Spectateurs’ en (X)HTML y XML-TEI. El segundo recoge textos narrativos franceses, italianos, españoles e hispanoamericanos del XIX-XX, que se ofrecen en el repositorio de GitHub⁴¹⁶ de este grupo de investigación tanto en texto plano como codificados en XML-TEI.

Por último, el corpus ADSO o Corpus of Spanish-Golden Age Sonnets (Navarro-Colorado et al., 2016) está conformado por una colección en XML-TEI de sonetos áureos de más de 50 autores desde los comienzos del XVI, con Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, hasta finales del XVII, con Sor Juana Inés de la Cruz, abarcando todo el periodo de la poesía del Siglo de Oro. Este corpus está también publicado en la plataforma GitHub.

Además de estos recursos, algunas bibliotecas virtuales, como la ya mencionada PHEBO, ofrecen textos disponibles en abierto, pero en formato PDF⁴¹⁷.

A la vista del estado actual de la digitalización de textos literarios hispánicos, coincido con José Calvo (2017a, pp. 78, 91) en que la comunidad investigadora en Humanidades Digitales hispánicas se beneficiaría enormemente de la existencia de un repositorio generalista que dé acceso a textos literarios en formatos adecuados, es decir, texto plano Unicode UTF-8 e, idealmente, XML-TEI. Hasta entonces, como insiste el hispanista digital de Würzburg, los investigadores que trabajemos con textos literarios hispánicos tendremos más dificultades para aplicar metodologías digitales cuantitativas como la Estilometría frente a nuestros compañeros especialistas en literaturas en otras lenguas europeas muy extendidas.

4.2. Digitalización del corpus poético herreriano

Comparado con la situación general de la digitalización de textos de literatura hispánica, el estado de la digitalización de la obra poética de Herrera no resulta más halagüeño. A pesar de la relevancia del cantor de Luz dentro de la Historia de la Literatura española como uno de los poetas más importantes del Siglo de Oro, cabeza de

⁴¹⁶ GitHub (<https://github.com/>) es un repositorio que se ha hecho muy popular entre los investigadores y grupos de investigación en Humanidades Digitales para compartir corpus, códigos y diversos materiales, si bien desde su reciente compra por Microsoft han surgido dudas dentro de la comunidad sobre si seguir utilizándolo.

⁴¹⁷ Para una lista exhaustiva, José Calvo ha realizado un completo catálogo de colecciones digitales y corpus de textos en español (Calvo Tello, 2016a).

la escuela poética sevillana, y e incluso el papel que parte de la crítica le ha atribuido como puente en la evolución del lenguaje poético desde el Renacimiento al Barroco, resulta muy difícil encontrar digitalizaciones de los textos de su poesía.

En el caso de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, aunque existe un portal dedicado a la figura de este escritor, la digitalización de su poesía consiste en enlaces que remiten a ediciones escaneadas como imagen, lo cual resulta útil para la consulta sin tener que desplazarse a ver el texto físico, pero impide que puedan realizarse búsquedas, concordancias o cualquier tipo de procesamiento posterior con el texto. Como consecuencia, hasta hace poco⁴¹⁸, la Cervantes Virtual solo ofrecía el texto de sonetos de Herrera como parte de la Biblioteca del Soneto, editados por Ramón García González⁴¹⁹. De aquí pasó a formar parte también del corpus ADSO, que reúne estos textos. Sin embargo, tanto en el corpus ADSO como en la BVMC los poemas han sido extraídos casi al completo de la obra poética que presenta problemas de autoría, es decir, *P* –aunque hay algún poema con el texto de *H*⁴²⁰– y todos aparecen atribuidos a Herrera, sin prestar atención a los problemas que constituyen el drama textual⁴²¹.

Por otra parte, Herrera no está entre los autores incluidos en IMPACT-es Diachronic corpus, y su ausencia resulta sorprendente frente a la abundancia de escritores áureos. Es decir, frente a otros grandes poetas de importancia de este periodo, Herrera se estaba quedando atrás en la innovación de las Humanidades Digitales.

En definitiva, esta ausencia de textos del conjunto de la obra poética herreriana respetuosos con las diferentes fuentes y en un formato adecuado hizo necesario comenzar por digitalizar su obra poética con el objeto de disponer de un corpus preparado para la posterior aplicación de las técnicas de Humanidades Digitales en esta Tesis doctoral.

⁴¹⁸ Recientemente, ha aparecido en el portal de Fernando de Herrera de Cervantes Virtual una versión en HTML de los poemas de *H*, cuya fuente, según la Biblioteca Virtual, es la edición de Cristóbal Cuevas (Herrera, 1985).

⁴¹⁹ Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--14/html/?_ga=2.30462396.2091672662.1558812270-1996536981.1558812270 [Consulta: 25/09/2019].

⁴²⁰ El poema “Aura suave y mansa de Occidente” aparece con el texto de *H*, en el que el primer verso es “Aura mansa y templada de Occidente” [153]. Me parece posible que los sonetos estén tomados (y modernizados) del volumen II de la edición de Blecua (Herrera, 1975), pues aparecen con el texto de *P* y mismo orden que en 1619, y, en el caso del poema anterior, Blecua remite a *H* y al primer volumen donde ya lo ha publicado indicando las variantes de *P* a pie de página. El recopilador, sin embargo, no tiene estas en cuenta y copia el texto de *H* tal cual.

⁴²¹ Para una detallada exposición de este, véase el capítulo 3.2 de esta Tesis.

4.2.1. *El sistema gráfico de la escritura herreriana*⁴²²

Una cuestión de los textos herrerianos que ha debido tenerse en cuenta para la digitalización de estos es el peculiar sistema gráfico de la escritura herreriana. Este es descrito por Blecua (1975, pp. 60-63) en su edición y ha sido extensamente estudiado por Macrí en su monografía (Macrí, 1972, pp. 432-471).

La nueva ortografía herreriana se elaboraría entre 1572 (año de la *Relación de la Guerra de Chipre*) y 1580, cuando la adopta en las *Anotaciones*. Se trata de una ortografía que se caracteriza, de acuerdo con Macrí, “por el acuerdo entre grafía fonética, como imagen de la pronunciación culta sevillana, y grafía etimológica en los límites consentidos por el sistema sincrónico tomado como válido y viviente en el uso” (Macrí, 1972, pp. 435-436). El último propósito de Herrera consistiría en “seleccionar y construir una lengua nacional [...] adecuada al prestigio universal del Reino y del Imperio español” (Macrí, 1972, p. 433).

Los rasgos ortográficos herrerianos se encuentran extensamente descritos por Macrí (1972, pp. 444-471). Algunos de los más llamativos y distintivos – y especialmente relevantes a la hora de acometer la digitalización de su poesía – son los siguientes:

En primer lugar, las letras *i* y *j* aparecen tanto en las *Anotaciones* como en *H* sin el punto. Tenemos constancia, en este sentido, de que Herrera obligó al impresor a fundir tipos nuevos para que estas letras pudieran estamparse de este modo. La razón de este rasgo que, a primera vista, puede parecer extraño, es que el punto diacrítico lo utilizará para indicar la dialefa. Sin embargo, se trata de un rasgo ortográfico muy difícil de mantener en cualquier traslación a texto electrónico, y los editores de Herrera, por lo general, han optado por no hacerlo. Blecua lo justifica también “porque una tradición de siglos ha creado un hábito” (Blecua, 1948, p. 62). Por contraposición, en el impreso de 1619, ambas letras sí que aparecen con el punto, según Macrí, “por comodidad tipográfica” (Macrí, 1972, p. 444), además de por cambios a la hora de indicar cuestiones métricas, como la diéresis.

Otro de los más importantes y, sin duda alguna, único de Herrera, es la utilización de los puntos diacríticos para marcar la dialefa. Así se lleva a cabo en *H*, en

⁴²² El objetivo de este apartado no es realizar una descripción exhaustiva del sistema gráfico herreriano, que el lector interesado puede encontrar en la monografía de Macrí (1972), sino resaltar algunos de los aspectos más significativos de cara a la digitalización de su obra.

la que se coloca un punto sobre cada una de las dos vocales⁴²³. En la imprenta tuvieron que fundirse tipos nuevos con estas letras a petición de Herrera. Por contra, la diéresis se indica con dos puntos sobre la vocal fuerte⁴²⁴ (véase la tabla 1). En *P*, sin embargo, la norma ortográfica cambiaría, ya que se encuentran ejemplos de diéresis marcada por un único punto encima de la vocal⁴²⁵.

| Dialefa | Diéresis |
|---------|----------|
| à | ä |
| è | ë |
| i | ï |
| ò | ö |
| u | ü |

Tabla 1. Norma ortográfica en *H* referente a la dialefa y a la diéresis. Como puede observarse, para la dialefa se utiliza un único punto diacrítico encima de la vocal, mientras que para la diéresis se utilizan dos puntos. La *ï* no aparece en *H*, sino en *P*, en el que hay un caso, “Brïaréo”.

Por otra parte, Herrera emplea tres tipos de acentos: el agudo (´), el grave (`) y el circunflejo (^). Según Macrí, estos se colocan principalmente con carácter distintivo semántico (por ejemplo, con el fin de distinguir la *ô* interjección de la *o* conjunción) y, en algunos casos, etimológico. El circunflejo se usa, además, para indicar la contracción de dos vocales (*vêr*, *fê*).

⁴²³ Algunos de los casos y ejemplos que pueden encontrarse en *H* son los siguientes: contacto *a-a* (soneto XIV, v. 4, “à àbrir comiença esta honda vena”); contacto *a-o* (soneto XV, v. 13, “i con là ònra de saber, penando”); contacto *e-a* (soneto XXVI, v. 6, “mê àlço a pena, i a mi antigua guerra”); contacto *e-o* (elegía VII, v. 150, “quanto aparta dê ôtras i destierra”); contacto *e-u* (égloga venatoria, v. 71, “por entrê ùna i otra espessa rama”); contacto *i-a* (elegía I, v. 28, “Digo, Luz de mi àlma, pura estrella”); contacto *i-e* (elegía I, v. 70, “Assi le digo, i viendo el Oriënte”); contacto *i-o* (soneto LXII, v. 12, “Alli òs háblo, alli uspiro i muero”); contacto *o-a* (elegía III, v. 35, “vencer tu amor, però àl fin no puedo”); contacto *o-e* (elegía VI, v. 34, “Grande trabajô ès, aunque no es vano”); contacto *u-a* (elegía III, v. 4, “I tú àlça de la mida hondura”); contacto *u-i* (soneto V, v. 8, “las furias de tú impetu refrena”).

Macrí apunta que en los siguientes casos no se coloca el signo diacrítico sobre una de las dos vocales: “sobre la A (*A èste*, *A ùn*); cuando una de las dos vocales tiene otro signo (*no à*; *que ài*); si se interpone un signo de pausa (*Sol puro*; *Aura. Luna*; *Luzes d’oro*); si *-o* se halla ante *ue-*, *ie-* (*rico uerto*, *vuestro ierro*)” (Macrí, 1972, p. 448).

⁴²⁴ Algunos de los casos y ejemplos que pueden encontrarse en *H* son los siguientes: contacto *ia* (soneto XVII, v. 13, “firme a mi mal, qu’el variär del cielo”); contacto *ie* (canción I, v. 11, “i do el limite roxo d’Oriënte,”); contacto *io* (elegía I, v. 9, “del ansiöso afan en los despojos”); contacto *iu* (canción V, v. 27, “Pero en tantos triünfos i victorias”); contacto *ua* (soneto X, v. 5, “Aura suäve, blanda i amorosa”); contacto *uo* (égloga venatoria, v. 7, “persigue impetuösa”).

⁴²⁵ Se realiza un análisis de esta cuestión con herramientas computacionales en el apartado 6.2.3 de esta Tesis.

También distingue entre *c*, *ç* y *z* (*crece*, *vençer*, *esfuerza*, *belleza*); entre *s* sorda y *s* sonora (*osar*, *assi*); y entre *x*, *g* y *j* (*exemplo*, *aljava*, *viage*). Y utiliza *I* para la fricativa prepalatal sonora (caso de *Ioven* o *Iupiter*).

4.2.2. Proceso de digitalización, revisión y corrección del corpus original

4.2.2.1. Creación del corpus en formato DOC

Para la digitalización de la obra poética de Herrera, se eligió la clásica edición de José Manuel Blecua de la poesía herreriana (Herrera, 1975), ya que, además de constituir una obra clásica y de referencia, altamente respetuosa con la ortografía y el texto herrerianos, es la que incluye más textos poéticos del Divino⁴²⁶. Se tomó la decisión de mantener la ortografía herreriana como otro indicador de especial interés de la autoría y para realizar estudios sobre las variaciones en esta⁴²⁷, y de crear un corpus paralelo con la ortografía modernizada para los análisis que así lo requirieran⁴²⁸.

La edición elegida está constituida por dos tomos. El primer tomo incluye los poemas sueltos desde la página 81 hasta la 283, y los poemas completos de *H* desde la página 295 a la 429. El segundo tomo incluye los poemas de *P* desde la página 33 a la 387. Las variantes de poemas comunes a varios testimonios son indicadas por Blecua a pie de página. Cuando estas son muy numerosas y constituyen prácticamente una nueva reescritura del poema, Blecua copia el poema completo a pie de página. Como resultado, muchas de las versiones de *P* de poemas presentes en *H* se encuentran en el primer tomo a pie de página. Las variantes de *B* y las versiones de poemas también se encuentran con frecuencia a pie de página en los dos tomos.

En primer lugar, ambos tomos fueron escaneados en PDF y, posteriormente, se les aplicó un OCR mediante el programa Adobe Acrobat Pro Version X. El resultado fue guardado como dos ficheros DOC, uno correspondiente al primer tomo y otro al segundo. Con el objetivo de aislar los diferentes corpus de la obra herreriana, se separó el primer tomo en dos archivos DOC diferentes, reuniendo uno de ellos las páginas de poemas sueltos y en el otro las páginas de *Algunas Obras (H)*. El segundo tomo de la

⁴²⁶ Aunque esta edición no contiene la totalidad de la poesía herreriana que conocemos hoy (pues han aparecido nuevos textos de Herrera después de su publicación), contiene los textos que han sido utilizados hasta ahora en el estudio del drama textual.

⁴²⁷ Véase el capítulo 6.2.3 de esta Tesis.

⁴²⁸ La creación de este se describe en el capítulo 4.2.3 de esta Tesis.

edición de Blecua digitalizado en un tercer archivo incluía las páginas correspondientes a *Versos*, conocido como *P* (véase el esquema de digitalización en la figura 3).

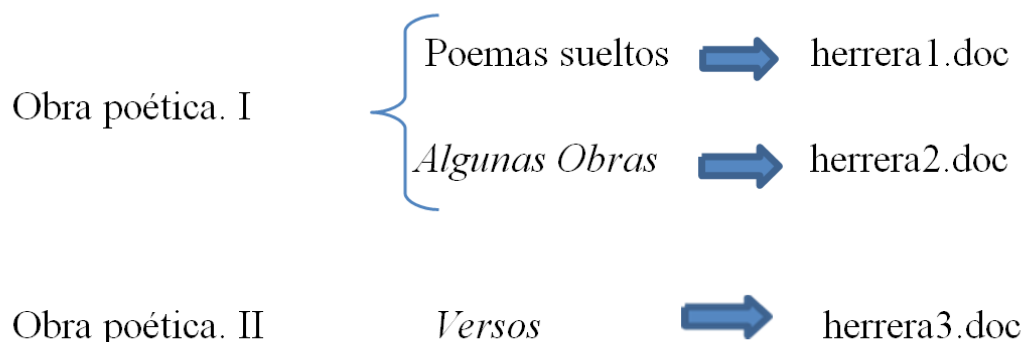


Figura 3. Esquema de la digitalización de la obra poética herreriana.

El siguiente paso fue una revisión detallada y completa de los tres corpus, mediante la cual se fueron corrigiendo los numerosos errores del OCR. Además de algunos errores habituales de estos software, como la confusión de determinadas vocales y consonantes, estos tuvieron que ver especialmente con las dificultades para reconocer e incluir en el texto las particularidades ortográficas de la poesía de Herrera. Los signos que el OCR no reconoció y, al no encontrar una forma de automatizarlos, tuvieron que ser introducidos a mano uno a uno fueron la cedilla (ç), la tilde grave (´), el acento circunflejo (^) y los puntos diacríticos encima de las vocales que Herrera utiliza para indicar la dialefa (*á, é, ó, ù*). Estos últimos fueron introducidos mediante la opción en Microsoft Word 2010, Insertar > Símbolo > Más símbolos > fuente “texto normal”, subconjunto combinación de marcas diacríticas > “Combining dot above”.

Sera, si esparze mi luziente Estrella
 su esplendor i su fuen:a'l fria suelo,
 30 mas dichosa la tierra i siempre bella;

p.270

Mas hermoso el purpúreo, abierto cielo,
 pero yo mas mesquino i desdichado,
ientregado a perpetuo desconsuelo.

Que corayon tendn n mi mal, cuitado?
 35 que dureza avra en mi, si yo no muero
 de terrible dolor atravessado?

Tú Animo, presago lastimero
 de m'infelice suerte.l cuerpo al punto
 desnuda d'el sutil vigor ligero.

40 Que, como en el amor le fuiste junto,
 justo es, qu'en tal estrecho no t'alexes
d'aquel divino i celestial trassunto.

I, antes qu'el peso inutil veloz dexes,

Serà, si esparze mi luziente Estrella
 su esplendor i su fuerça'l frio suelo,
 30 mas dichosa la tierra i siempre bella;

p.270

Mas hermoso el purpúreo, abierto cielo,
 pero yo mas mesquino i desdichado,
i entregado a perpetuo desconsuelo.

Que coraçon tendrè n mi mal, cuitado?
 35 que dureza avrà en mi, si yo no muero
 de terrible dolor atravessado?

Tú Ànimo, presago lastimero
 de m'infelice suerte.l cuerpo al punto
 desnuda d'el sutil vigor ligero.

40 Que, como en el amor le fuiste junto,
 justo es, qu'en tal estrecho no t'alexes
d'aquel divino i celestial trassunto.

I, antes qu'el peso inutil veloz dexes,

Imágenes 8 y 9. Capturas de pantalla en Word durante la revisión del OCR. Muestra de *Versos* antes y después de corregir los errores del OCR.

Al terminar esta fase, se habían revisado y corregido cerca de 150.000 palabras en más de 700 páginas (ver tabla 2). El documento resultante en formato DOC y PDF puede consultarse en el Anexo I de esta Tesis.

| | Palabras (<i>tokens</i>) | Páginas |
|-----------------------------|----------------------------|---------|
| Poemas sueltos (t. I) | 42.396 | 204 |
| <i>Algunas obras</i> (t. I) | 32.251 | 145 |
| <i>Versos</i> (t. II) | 75.106 | 355 |

Tabla 2. Corpus inicial en formato DOC. Se trata de una digitalización del libro de Blecua y de los poemas tal y como aparecen en este y con la misma disposición. Como puede observarse, *P* es el texto más extenso, seguido del corpus de poemas sueltos, mientras que el más pequeño es el de *H*.

4.2.2.2. Creación del corpus en formato de texto plano

Sin embargo, para que el texto pudiera ser procesado correctamente resultaba fundamental que el corpus final se encontrara en formato de texto plano Unicode UTF-8. El texto plano es el único que puede ser procesado correctamente por los software de explotación de corpus, y Unicode UTF-8 es la codificación de caracteres más completa que existe en la actualidad, por lo que es la única que ofrece garantías de que nuestros textos no van a sufrir problemas de codificación⁴²⁹. En el caso de Herrera, su utilización era doblemente necesaria para poder incluir todos los rasgos gráficos de su escritura, que no existen en otras codificaciones.

Por esta razón, tras la primera revisión y corrección en Word de todos los textos en formato DOC, cada archivo fue convertido en texto plano (TXT), con el objetivo de que pudiera ser procesado posteriormente por el software. La conversión a texto plano se realizó desde Microsoft Word, mediante la opción Archivo > Guardar como > seleccionando en tipo “Texto sin formato” > Guardar. En el cuadro de diálogo resultante, “Conversión de archivo”, se selecciona “Otra codificación” y, dentro de la lista, Unicode (UTF-8).

Una vez obtenidos los tres archivos en texto plano UTF-8, se procedió a una segunda revisión del texto, en la que hubieron de ser eliminadas las notas y los encabezados y pies de página, mediante el uso de macros en Ultra Edit, y se introdujeron las pausas versales y estróficas, ya que la mayoría se habían perdido en el

⁴²⁹ Para los textos en español, debemos ser especialmente cuidadosos con la codificación, ya que algunos formatos de codificación textual ampliamente usados no incluyen nuestras tildes ni nuestra ñ, pues están pensados para el inglés, en el que estos caracteres no existen.

paso del texto DOC a TXT. En esta segunda revisión, los errores que escaparon a la primera revisión fueron corregidos tanto en el corpus resultante en texto plano como en los archivos DOC. Los títulos de los poemas se colocaron entre signos angulares (<, >) con el objetivo de que quedaran marcados frente al resto del texto y pudiera recuperarse esa información u obviarse (e incluso eliminarse, si era necesario) de forma automática en los análisis computacionales.

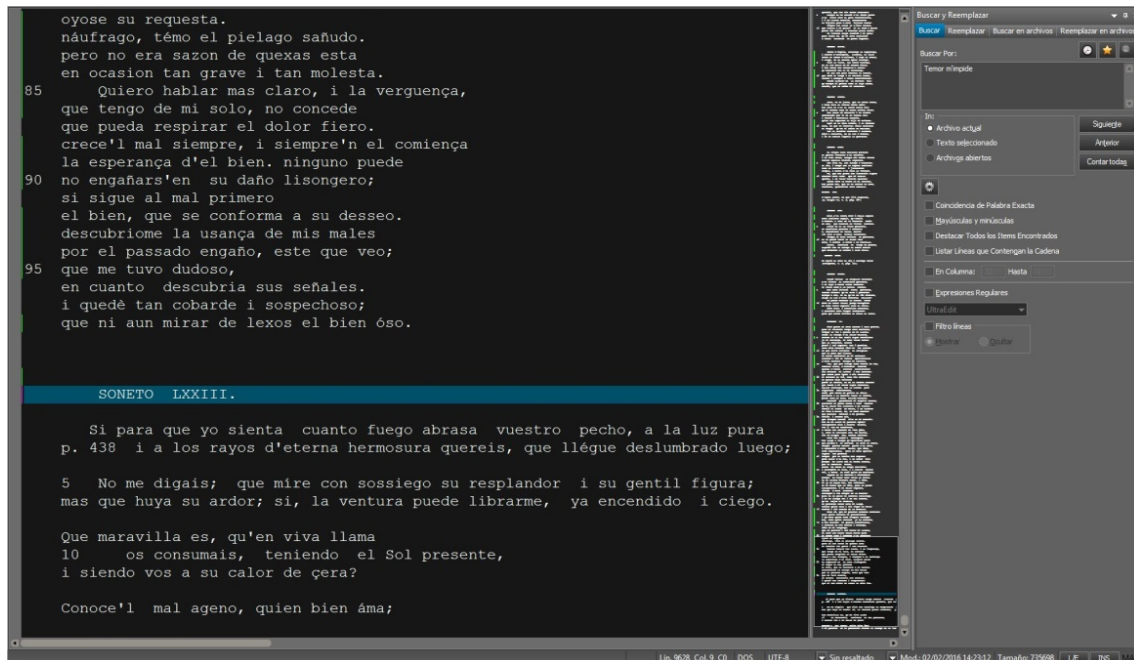


Imagen 10. Captura de pantalla de Ultra-Edit. Proceso de revisión y corrección del corpus en texto plano.

En el caso de *Versos*, mientras se realizaba la segunda revisión, se incluyeron los poemas coincidentes con *Algunas Obras*, que Blecua señala, pero no vuelve a introducir en el volumen correspondiente a *Versos*, así como las versiones diferentes de poemas de *Algunas Obras* que Blecua introdujo en el primer volumen y no vuelve a introducir en el segundo. En el caso de los poemas totalmente coincidentes se copiaron y pegaron desde *Algunas Obras*. En cuanto a los poemas que presentan diferencias, los que constituyen diferentes versiones son incluidos por Blecua en nota en el primer volumen, por lo que se copiaron y pegaron. En cambio, para las composiciones que cuentan con pocos cambios, Blecua indica estas modificaciones en nota a los poemas de *Algunas Obras*, por lo que, tras copiar cada poema de *Algunas Obras*, se introdujeron las variantes de *Versos* una a una. Lo mismo se hizo con los poemas de *B* o sus variantes cuando aparecen en nota a pie de página en los dos tomos. Al concluir la revisión,

además, se retiraron a otro archivo en texto plano los once poemas incluidos en *P* que no son de Herrera, para evitar que contaminaran el análisis posterior⁴³⁰.

Para terminar, se crearon todavía dos corpus más: uno que incluye únicamente los poemas de *B*, y otro que contiene exclusivamente los poemas de *P* que no se encuentran en otros testimonios (*P2*).

El corpus resultante (cuyos datos se ofrecen en la tabla 3) puede consultarse en el Anexo II de esta Tesis.

| | Palabras (<i>tokens</i>) |
|----------------|----------------------------|
| Poemas sueltos | 55.211 |
| B | 33.326 |
| H | 18.630 |
| P | 72.216 |
| P2 | 35.476 |

Tabla 3. Corpus resultante en texto plano Unicode UTF-8 con la ortografía original. Cómputo de palabras tokens⁴³¹ realizado en Litcon⁴³², con la opción Wordlist. No se incluyen en el cómputo títulos de poemas ni números de verso.

4.2.3. Creación del corpus paralelo modernizado

4.2.3.1. Planteamiento

El corpus con los rasgos ortográficos originales, si bien es el más respetuoso con la escritura original herreriana, planteaba, sin embargo, algunas dificultades para el análisis computacional posterior. Especialmente, para el análisis contrastivo entre el texto de las distintas ediciones, ya que las palabras que aparecían escritas de forma distinta eran percibidas por el software como palabras diferentes. Por otra parte,

⁴³⁰ “290. Soneto. Del Dotor B. de Cervantes”, “318. Soneto. Del Dotor Diego Martín”, “360. Soneto. De d. Alvaro de Portugal C.d.G.”, “416. Soneto. De Baltasar de Escobar”, “432. D’el M. Francisco de Medina”, “452. De Filipe de Ribera”, “459. De Don Fernando Enriquez de Ribera Marquez de Tarifa”, “439. Soneto. De Iuan Antonio del Alcaçar”, “269. Soneto. De Alonso Ramirez de Arellano”, “197. Soneto de Francisco de Pacheco”, “172. (Nota) Soneto. De Luis Barahona de Soto”.

⁴³¹ En Lingüística de corpus y computacional se distingue entre palabras *tokens* (*word tokens*) y palabras tipo (*word type*). Las palabras *tokens* se refieren al número total de palabras de un texto, mientras que las palabras tipo, al número de palabras concretas que aparecen (Baker, McEnery, & Hardie, 2006). Por ejemplo, en la estrofa “Osè, i temi; mas pudo la osadia / tanto, que desprecie el temor cobarde. / subi a do el fuego mas m’enciende i arde. / quanto mas la esperança se desvia”, el número de palabras *tokens* es 29, pero hay 24 palabras tipo, pues *mas*, *i*, *el* o *la* aparecen varias veces.

⁴³² Litcon y sus funcionalidades se describen en el capítulo 5.2.

entorpecía el proceso de etiquetado morfológico-sintáctico del texto, así como el posterior procesamiento de este en el software R y la aplicación de técnicas estilométricas. Por ello, finalmente, se decidió crear un corpus paralelo modernizado para los análisis en los que el corpus con la ortografía original fuera problemático⁴³³.

4.2.3.2. Normas de modernización

La ortografía y acentuación se ha adaptado a las normas del español actual impuestas por la Real Academia de la lengua.

No se ha modernizado la puntuación ni se han introducido los signos de interrogación y exclamación faltantes⁴³⁴.

Además, no se modernizan aquellas palabras en las que hacerlo afectaría a la rima, al número de sílabas o a otros fenómenos métricos, como la sinalefa. Este es el caso, por ejemplo, de *Alemaña*, *aqueste* (y derivados), *aquese* (y derivados), *cogello*, *desparece*, *espirtu*, *Malara* o *regarades*⁴³⁵.

4.2.3.3. Proceso de modernización

Durante el proceso de modernización, me apoyé fundamentalmente en dos herramientas: la opción “buscar y reemplazar” de UltraEdit y el corrector ortográfico de Word.

Algunos pasos pudieron automatizarse, como la eliminación de los puntos diacríticos encima de las vocales o de los acentos graves por sus correspondientes agudos. Otros procesos de sustitución hubieron de realizarse revisando caso por caso, como la sustitución de la grafía *x* por *j*, pues no podía automatizarse al existir palabras como *Ixióñ*, donde no debía hacerse esta sustitución. Una vez que se completaron todas las sustituciones o eliminaciones que se podían realizar de forma automática o semi-automática, el texto fue copiado en un documento Word (DOC) donde se realizó la revisión y modernización final.

⁴³³ Agradezco a todos los congresistas e investigadores que me plantearon en eventos de Corpus y Humanidades Digitales diferentes alternativas para solucionar este problema, y en especial a Alejandro Bias, quien en el congreso de la AIUCD 2016 dio el impulso definitivo a la idea de crear un corpus paralelo modernizado.

⁴³⁴ En cualquier caso, en los análisis computacionales que se presentan en esta Tesis no se tienen en cuenta ni la puntuación ni los signos de exclamación e interrogación, sino únicamente las palabras.

⁴³⁵ Sí modernizo *crueza*, por hallarse modernizada esta palabra en el corpus ADSO con el que se van a realizar algunos de los análisis, por *crudeza*, y para asegurar la fiabilidad de estos. En el corpus ADSO he modernizado la acentuación de *solo* por el mismo motivo.

4.2.3.4. Comparación del texto final con la ortografía de ADSO

Además, para asegurar que el corpus digitalizado de Herrera y el corpus ADSO (Navarro-Colorado et al., 2016), que se utiliza en algunos de los análisis de esta Tesis⁴³⁶, siguieran las mismas normas ortográficas en la modernización y estas estuvieran lo más estandarizadas posible, se han utilizado herramientas para contrastar ambos corpus – Palabras clave y Contraste en Litcon, y la herramienta *oppose* con *Zeta de stylo*– y se ha comprobado que se siguen las mismas normas ortográficas.

4.2.3.5. Texto final

El texto resultante de la modernización puede consultarse en el Anexo III de esta Tesis. Los datos sobre este se ofrecen en la tabla 4.

| | Palabras (<i>tokens</i>) |
|----------------|----------------------------|
| Poemas sueltos | 55259 |
| B | 33367 |
| H | 18680 |
| P | 71834 |
| P2 | 35250 |

Tabla 4. Corpus paralelo modernizado de Herrera y *Versos*. Cómputo de palabras realizado en Litcon, con la opción Wordlist. No se incluyen en el cómputo títulos de poemas ni números de verso. Como puede apreciarse, el número de palabras ha sufrido cambios en el proceso de modernización, aumentando en todos los corpus a excepción de *P* y *P2*, en los que ha disminuido. El aumento de palabras en los poemas sueltos, *B* y *H* se explica por el paso de expresiones como “Enel silencio” a “En el silencio”. En cambio, la disminución de palabras en *P* y *P2*, se debe a la conversión de expresiones como “d’el” en “del”.

4.2.3.6. Copias paralelas del texto final adaptadas a FreeLing y *stylo*

Los títulos de poemas y los números de verso, incluidos en el texto final modernizado, podían introducir distorsiones a la hora de realizar el etiquetado morfosintáctico automático y los análisis estilométricos, por lo que se creó otra copia paralela del texto modernizado en la que ambos fueron eliminados de forma automática por medio de expresiones regulares (en inglés, *regular expressions* o ‘RegEx’)⁴³⁷. De

⁴³⁶ Principalmente en el capítulo 7.

⁴³⁷ Las expresiones regulares son patrones que permiten hacer búsquedas y sustituciones en los textos detectando secuencias de caracteres que cumplan una condición dada. Esta puede ser que contenga caracteres numéricos, que la cadena se inicie de una forma determinada, etc. (Fradejas Rueda, 2016a, p. 7). No todos los programas permiten la utilización de RegEx, pero sí la gran mayoría de los editores como Notepad++ (Windows), UltraEdit (Windows), Geany (multiplataforma), Sublime Text (multiplataforma) o

este modo, para eliminar los títulos de los poemas, primero se reemplazaron los signos angulares que los marcaban por flechas, y después se utilizó la siguiente RegEx en la opción de buscar:

→.+→

Esta localizó todos los títulos, y los reemplazó por un espacio vacío.

Para eliminar los números de verso, se utilizó la siguiente expresión regular en el motor de búsqueda:

^[0-9]+

De esta forma, quedaron localizados todos los números que se encontraban al principio de línea, posición que ocupaban los números de versos. La opción de reemplazar se dejó en blanco, sustituyendo por el vacío.

De este modo, el texto resultante es únicamente el de los poemas, que quedan separados por, al menos, una línea en blanco donde anteriormente estaba el título. Esta primera copia puede utilizarse en *stylo*.

Además, resultó necesario crear una segunda copia del texto modernizado en la que se realizaron pequeñas adaptaciones en el texto para facilitar el trabajo a la herramienta de Procesamiento de Lenguaje Natural (PLN) y etiquetado morfosintáctico automático que se iba a aplicar sobre este, el software FreeLing⁴³⁸ (Padró, 2011). En esta se mantienen los títulos de poemas, pero se eliminan los números de verso. Las modificaciones necesarias para FreeLing consistieron en la separación de formas como *dese* en *de ese*, la sustitución de formas como *aqueste* por *este*, la modernización de algunas palabras que se habían mantenido como *agora* por *ahora* o *mesmo* por *mismo*, e incluso *do* por *donde*, la separación de formas como *hácelas* en *hace las* o *quedome* en *quedó me* y la sustitución de formas como *hacello* por *hacer lo*.

4.3. Digitalización del corpus de poemas de Pacheco

Como se ha podido deducir de la lectura del capítulo 3.2 de esta Tesis, Pacheco es el principal sospechoso para los estudiosos que desconfían de la autoría herreriana de las variantes y los nuevos poemas de *P*. Por este motivo resultaba de gran interés contar con textos de Pacheco para los análisis de esta Tesis. A día de hoy no se ha publicado

TextWrangler (Mac).

⁴³⁸ El proceso de etiquetado morfosintáctico del corpus se detalla en el capítulo 6.3.2 de esta Tesis. El corpus definitivo etiquetado morfosintácticamente puede consultarse en el Anexo IV.

ninguna edición de su poesía⁴³⁹, ni contamos con textos disponibles en la web en un formato adecuado, por lo que se decidió acometer la digitalización de sus composiciones.

Los poemas de Pacheco nos han sido transmitidos a través de obras y fuentes diversas, principalmente el *Arte de la pintura* (Pacheco, 1866), el *Libro de retratos* (Pacheco, 1886), la *Biblioteca de Autores Españoles* (Castro, 1854a) o los poemas recogidos por Asensio (1886).

El profesor Juan Montero me cedió generosamente los textos que tenía recogidos y preparados, que sirvieron de base sobre la cual se añadieron los demás poemas⁴⁴⁰.

El *Arte de la pintura* es un tratado pictórico escrito por el propio Pacheco, a lo largo del cual incluye composiciones poéticas propias para ilustrar determinados temas. Se encuentra digitalizado en Google Books⁴⁴¹, por lo que fue descargado, convertido a texto plano utilizando la herramienta Text Editor de Google Drive y a continuación fueron extraídos los poemas uno a uno⁴⁴². Se contrastó el texto resultante de los poemas con el que presentaba el archivo original y se corrigieron los errores de reconocimiento de caracteres.

Por otra parte, el *Libro de retratos* recoge semblanzas de los ingenios de la época. Pacheco realiza un retrato de cada una de estas figuras, que va seguido de unas líneas en las que se presenta a cada personaje a través de detalles biográficos y mediante la aportación de información sobre su obra y la relevancia de esta. Frecuentemente también incluye poemas dedicados al ingenio, que, en ocasiones, son poemas del propio Pacheco. Aunque el *Libro de retratos* se encuentra digitalizado en varias plataformas

⁴³⁹ Sí existe una edición en preparación, que está realizando el profesor Juan Montero.

⁴⁴⁰ Se trataba de los poemas “Vuela, oh joven valiente, en la ventura”, “Goza, oh nación osada, el don fecundo”, “Razón es ya que el mármol duro, helado”, “La virgen del color patrio teñida”, “Pudieron numerarse las señales”, “Osé dar vida al nuevo vuelo”, “En medio del silencio y sombra oscura”, “La muda poesía y la elocuente”, “Cual fresca rosa en Jericó plantada” y “En tanto se llegó el dichoso instante” y “Pensé (y mi pensamiento no fue vano)” (epístola de Pacheco a Pablo de Céspedes).

⁴⁴¹ https://books.google.de/books/about/Arte_de_la_pintura.html?id=IitPAAAYAAJ&redir_esc=y [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁴² Los poemas recogidos fueron los siguientes: “No es piedra esta Señora”, “La noche, que en acción dulce, al reposo”, “Dormir y aun ser de piedra es mejor suerte”, “Las cosas percebidas”, “Perseo era el uno; y quise saber cómo”, “Tú que al modelo de tu sacra idea”, “Y aquel que juntamente esculpe y pinta”, “Cuán frágil eres, hermosura humana”, “De un humilde animal vengo”, “Sacó un conejo pintado”, “Pintó un gallo un mal pintor”, “No sé si por humana industria hecha”.

como Internet Archive⁴⁴³, la Biblioteca Virtual de Andalucía⁴⁴⁴ o en Fama por la Biblioteca de la Universidad de Sevilla⁴⁴⁵, la única que ofrecía texto OCR del documento era Internet Archive, y este resultó ser excesivamente sucio para poder ser utilizado. Como consecuencia, los poemas se transcribieron de la copia de la Biblioteca Virtual de Andalucía, que no ofrece OCR⁴⁴⁶.

En cuanto a los poemas publicados en la *Biblioteca de Autores Españoles*, se descargó el volumen que incluye las poesías de Pacheco desde Internet Archive⁴⁴⁷ en su versión EPUB. Se copió el texto de los poemas tras comprobar y corregir los errores del OCR⁴⁴⁸.

Por último, José María Asensio publicó en 1886 el libro *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias. Introducción e historia del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*. En esta obra, aparecen publicados varios poemas de Pacheco. El libro se encuentra digitalizado en la Biblioteca Virtual de Andalucía con OCR⁴⁴⁹, por lo que fue descargado y se extrajeron los poemas, tras comprobar y corregir los errores del OCR⁴⁵⁰.

En el corpus resultante con todos los poemas de Pacheco reunidos, se apreciaban importantes variaciones en la ortografía de las composiciones según la fuente de la que habían sido recogidas⁴⁵¹. Esta razón, junto a la necesidad de que todos los textos de diferentes autores se rigieran por la misma ortografía para los análisis contrastivos, llevó

⁴⁴³ <https://archive.org/details/BRes140079> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁴⁴ <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1040827> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁴⁵ <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/libroDeDescripcion.pdf> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁴⁶ Los poemas extraídos fueron los siguientes: “Arrime Orfeo el músico instrumento”, “Aunque a tu gran valor noble pintura”, “Cecen de oy más del griego i del troyano”, “Cuanto con docta mano en la pintura”, “Este dissegno es natural retrato”, “Feliçe Mesa, en quien a puesto el cielo” y “Fuerte batallador, padre de Ciençia”.

⁴⁴⁷ <https://archive.org/details/bibliotecadeauto32madruoft/page/n8> [Consulta: 25/09/2019]. También se encuentra digitalizado en la Cervantes Virtual, pero solo como imagen (se trata, en realidad, de un escaneo), por lo que se prefirió utilizar la de Internet Archive.

⁴⁴⁸ De aquí proceden los poemas “Habiendo llevado el cielo”, “Era en la sazón dichosa” y “Mas, oh cuán desusado [sic] del camino”.

⁴⁴⁹ <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017777> [Consulta: 25/09/2019].

⁴⁵⁰ Fueron extraídos los siguientes poemas: “Cuando teme perder el grave esposo”, “De católicos reyes engendrada”, “Este es, príncipe ecelso, la figura”, “En las frías aguas arrojado”, “La muda poesía y la elocuente”, “En tanto que al océano espumoso”, “Céspedes peregrino, mi atrevida”, “No es maravilla, o docto Valderrama”, “Aunque a tu gran valor noble pintura”, “Un cortesano Esaiás”, “Si de imitaros la gloria”, “Parece en varón tan digno”, “Ya el gran varón que solía”, “Alonso Díaz, no llega”, “Prudente acuerdo es dejar”, “A la fama i memoria”, “Las armas y el varón ilustre canto” y “De varios pensamientos fatigado”.

a modernizar la ortografía de los textos siguiendo las mismas normas que con el corpus de Herrera, ya descritas en el apartado 4.2.3.2. Se realizó también con este corpus la comparación con el corpus ADSO, tal y como se ha descrito en el apartado 4.2.3.4, y se crearon copias paralelas adaptadas a FreeLing y *stylo*, tal y como se ha descrito en el apartado 4.2.3.6.

En la tabla 5, pueden consultarse los datos del corpus modernizado definitivo, que incluye también el corpus de textos de Pacheco.

| Corpus | Palabras (<i>tokens</i>) |
|----------------|----------------------------|
| Poemas sueltos | 55259 |
| B | 33367 |
| H | 18680 |
| P | 71834 |
| P2 | 35250 |
| Pacheco | 6056 |

Tabla 5. Corpus paralelo modernizado de Herrera, *Versos* y Pacheco. Cómputo de palabras realizado en Litcon, con la opción Wordlist. En el cómputo de palabras, no se incluyen títulos de poemas ni números de verso.

⁴⁵¹ Estas diferencias resultaban especialmente significativas entre los textos transmitidos por fuentes del siglo XVII –como el *Arte de la pintura* o el *Libro de retratos*– y los textos transmitidos por fuentes del XIX, como los poemas recogidos por Asensio o los incluidos en la *Biblioteca de Autores Españoles*.

5. Creación de Litcon. Literary Concordances

Una vez que se dispone del corpus de textos a analizar –y estos ya han sido preparados y limpiados– el siguiente paso es encontrar la herramienta adecuada. El software, la programación y las herramientas informáticas tienen, claro está, un papel de primera importancia en la investigación en Humanidades Digitales. Por ello, en primer lugar, se realizó un estudio de las herramientas y software de análisis y explotación textual disponibles (que se expone en el punto 5.1). Sin embargo, ninguna de estas herramientas contaba con todas las opciones de análisis precisas para realizar esta investigación, por lo que se tomó la decisión de crear un nuevo software, Litcon, cuyas características se detallan en el punto 5.2.

5.1. Herramientas y software de análisis textual: estado de la cuestión

A la hora de acometer un análisis textual, existen una serie de herramientas o software utilizadas con frecuencia dentro de las Humanidades Digitales, que proceden de diferentes comunidades de investigación, principalmente de la Lingüística de corpus, de comunidades de Humanidades Digitales, de la tradición francesa de la Textometría y de los análisis estilométricos o de atribución de autoría.

5.1.1. Herramientas procedentes de la Lingüística de corpus

Algunas de las herramientas actuales de análisis textual provienen de los análisis de corpus, principalmente de la Lingüística de corpus, donde son frecuentemente utilizadas. McEnery y Hardie (2012) hacen un repaso histórico de estas herramientas y las clasifican por generaciones⁴⁵². Los programas utilizados actualmente son los considerados de tercera generación⁴⁵³. Estos se distinguen de los de la primera y la segunda generación en que soportan corpus de gran tamaño, cubren una gran cantidad de herramientas en un solo programa, incluyen procedimientos de análisis en los que

⁴⁵² Otro estado de la cuestión de estas herramientas y análisis crítico desde el punto de vista de un programador que las conoce por dentro puede encontrarse en el artículo de Laurence Anthony (2013).

⁴⁵³ Existen también los llamados programas de corpus de cuarta generación, cuyo uso está en aumento, y que se distinguen de los de la tercera en que los textos analizados son descargados por el propio programa de la Web (Anthony, 2013; McEnery & Hardie, 2012). Ejemplos de estos software son CQWeb, SketchEngine o Wmatrix.

intervienen medidas y procedimientos estadísticos, y soportan sistemas de codificación amplios como Unicode. Este es el caso de WordSmith tools (Scott, 2016) o Antconc (Anthony, 2019). Ambos incluyen una serie de herramientas de análisis frecuentemente utilizadas en los estudios de corpus. De este modo, además de las concordancias⁴⁵⁴ con las que cuentan programas anteriores, incluyen listas de frecuencias de palabras (*wordlists* o *frequency lists*)⁴⁵⁵, colocaciones (*collocations*)⁴⁵⁶ y palabras clave (*keywords*)⁴⁵⁷.

5.1.2. Herramientas procedentes de las comunidades de Humanidades Digitales

⁴⁵⁴ Las concordancias son, sin duda, el procedimiento fundacional de los estudios de corpus, desarrollado por primera vez con métodos informáticos por el padre Roberto Busa, pero ya realizado anteriormente a mano (McEnery & Hardie, 2012, p. 37). Se trata de una herramienta que recoge una lista con todas las ocurrencias en el texto de la palabra buscada, mostrando, además, el contexto en el que aparece cada ocurrencia (es decir, se muestran algunas de las palabras que la anteceden y algunas de las palabras que la siguen en cada aparición). En el *Glossary of Corpus Linguistics*, se define *concordancia* (*concordance*) de la siguiente forma: “Also referred to as key word in context (KWIC), a concordance is a list of all the occurrences of a particular search term in a corpus, presented within the context in which they occur –usually a few words to the left and right of the search term. A search term is often a single word although many concordance programs allow users to search on multiwords phrases, words containing wildcards, tags or combinations of words and tags” (Baker et al., 2006, pp. 42-43).

⁴⁵⁵ Estas consisten en una lista de todas las palabras de un texto (o textos) junto con el valor de frecuencia de aparición de cada palabra: “A list of all the words that appear in a text or corpus, often useful for dictionary creation. Word lists often give the frequencies of each word (or token) in the corpus. Words are most usually ordered alphabetically, or in terms of frequency, either with a raw frequency count and / or the percentage that the word contributes towards the whole texts. [...] Word lists are needed when calculating key words” (Baker et al., 2006, p. 169).

⁴⁵⁶ Por otra parte, para McEnery y Hardie, las colocaciones constituyen la abstracción estadística de las concordancias (McEnery & Hardie, 2012, p. 41), ya que en las colocaciones se recuperan las palabras que tienden con más probabilidad a aparecer juntas en ciertos contextos. En el *Glossary of Corpus Linguistics*, se define *collocation* de la siguiente forma: “phenomenon surrounding the fact that certain words are more likely to occur in combination with other words in certain contexts. A collocate is therefore a word which occurs within the neighbourhood of another word” (Baker et al., 2006, pp. 36-37). Para una discusión teórica del concepto de *colocación* en español, pueden consultarse los trabajos de Margarita Alonso (1994) y, especialmente, Gloria Corpas (2001).

⁴⁵⁷ Para McEnery y Hardie, las palabras clave constituyen la abstracción estadística de las listas de frecuencias de palabras (McEnery & Hardie, 2012, p. 41). En este caso, se trata de generar una lista con las palabras estadísticamente más significativas. En el *Glossary of Corpus Linguistics*, se define *keyword* de la siguiente forma: “A word which appears in a text or corpus statistically significantly more frequently than would be expected by chance when compared to a corpus which is larger or of equal size. Usually log-likelihood or chi-squared tests are used to compare two word lists in order to derive keywords” (Baker et al., 2006, p. 97). Para una explicación más detallada de este procedimiento, véase el capítulo 6.2.2.2.

Por otra parte, otras herramientas de análisis textual, como Voyant Tools (Sinclair, Rockwell, & Voyant Tools Team, 2012) o Corpus Explorer (Rüdiger, 2018a) han surgido dentro de las comunidades de Humanidades Digitales.

Voyant Tools es una herramienta de explotación de corpus desarrollada por un equipo liderado por Stéfan Sinclair (McGill University) y Geoffrey Rockwell (University of Alberta). Permite subir un corpus y cuenta con una interfaz de fácil uso que ofrece diferentes opciones de visualización, como nubes de palabras, datos principales del corpus –número de palabras (*word tokens*), número de palabras concretas (*word types*) o el índice de densidad léxica–, palabras más frecuentes (y picos llamativos en la frecuencia de estas palabras), concordancias, o redes de palabras, entre otros (véase la imagen 11). Voyant Tools es especialmente útil si queremos realizar un primer vistazo rápido de cómo se ve nuestro corpus a distancia, o como punto de partida sobre el que luego realicemos análisis más complejos⁴⁵⁸.

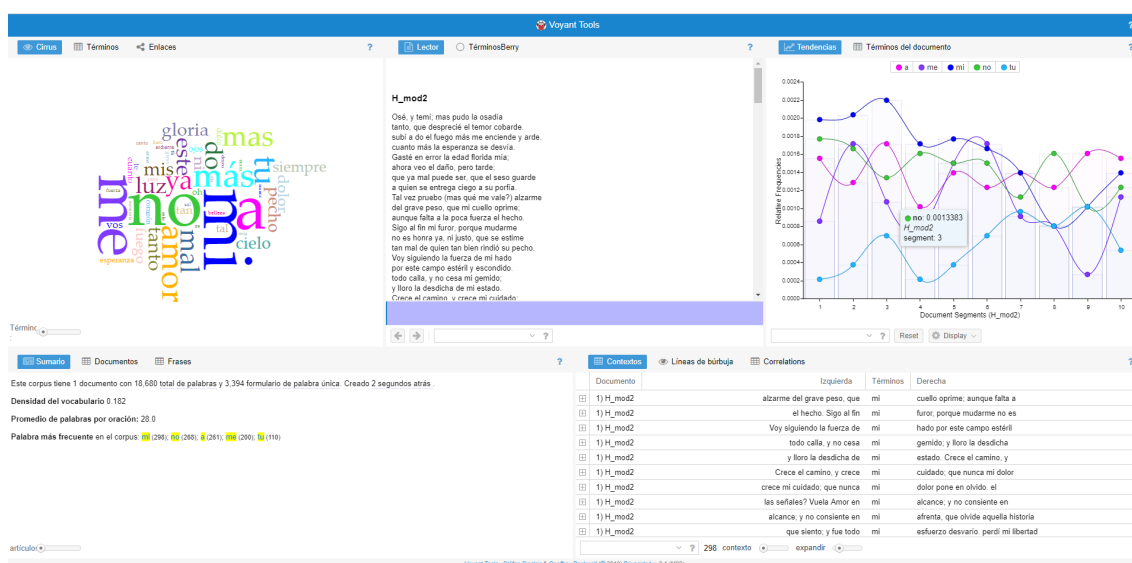


Imagen 11. Captura del análisis de Voyant Tools de *Algunas obras* de Herrera en su versión modernizada sin títulos de poema y sin números de verso.

Corpus Explorer ha nacido dentro del seno de la comunidad alemana de Humanidades Digitales, creado por Jan Oliver Rüdiger (Universidad de Siegen), y fue presentado en el congreso DHd de 2018 (Rüdiger, 2018b). Su autor lo describe como el resultado de crear una herramienta para estudios que aúnen por un lado, Hermenéutica y

⁴⁵⁸ *The Programming Historian* ha publicado un tutorial en español sobre cómo realizar análisis textuales con Voyant Tools, preparado por Silvia Gutiérrez (2019).

Lingüística de corpus, y por otro, estudios lingüísticos y literarios. Cuenta con las habituales opciones de las herramientas de corpus, de forma que permite subir un corpus y hacer concordancias. Además, permite anotar y filtrar por categoría morfológica, entre otros. Quizás el principal inconveniente de este software es que tanto el programa como la documentación solo se encuentran disponibles actualmente en alemán, por lo que aun no es muy conocido ni usado fuera de Alemania, aunque allí esté teniendo un éxito considerable entre los romanistas.

5.1.3. Herramientas procedentes de la Textometría francesa

TXM (Heiden, 2018) ha sido desarrollado dentro del proyecto francés de Textometría –Textométrie– con sede en la Universidad de Lyon (Heiden, 2010; Heiden, Magué, & Pincemin, 2010). Esta línea de investigación tiene sus comienzos en la Francia de los años 70 y puede definirse de la siguiente forma:

La textométrie met donc un large éventail de calculs linguistiquement significatifs et mathématiquement fondés au service de l'analyse méthodique et renouvelée de collections de textes: associations syntagmatiques et paradigmatiques, contrastes et caractérisations, évolutions. Outillant une démarche équilibrée alternant calcul de vues synthétiques globales et consultation ciblée des contextes d'emploi, elle révèle les nouvelles possibilités de lecture offertes par les corpus numériques (Pincemin & Heiden, s. f.).

La difusión de esta metodología en Francia ha provocado que TXM esté establecido en este país como uno de los programas de explotación textual más usados. Frente a otros programas de análisis textual, ofrece la ventaja de que permite trabajar con texto marcado y etiquetado en XML-TEI. Tiene el inconveniente de que para el etiquetado morfosintáctico solo es compatible con Tree-Tagger (Schmid, 1994), a pesar de que existen en la actualidad herramientas más fiables y con las que se obtienen mejores resultados.

5.1.4. Herramientas para Estilometría y atribución de autoría

Todos los programas expuestos hasta el momento ponen una serie de herramientas al alcance del investigador sin necesidad de conocimientos previos de programación, pero tienen el inconveniente de que el usuario debe contentarse con las opciones disponibles y no podrá realizar otro tipo de análisis. Otros software relevantes de análisis textual, pero ya más enfocados a la Estilometría y atribución de autoría, gratuitos y que exigen conocimientos mínimos de programación, son el paquete *stylo* en R (Eder et al., 2016) y PyDelta en Python (Jannidis, 2014). Otro software de atribución de autoría que no exige conocimientos de programación es el JGAAP en Java (Juola, 2005), que a diferencia de los dos anteriores es un software comercial. En esta Tesis se utilizará el paquete *stylo* para realizar los análisis estilométricos presentados en el capítulo 7.

5.1.5. Conclusión provisional

Como puede apreciarse, ninguna de las herramientas disponibles ha sido creada con el objetivo específico de trabajar con textos poéticos, y, en consecuencia, no tienen en cuenta cuestiones de máxima importancia en este tipo de textos como pueden ser los cortes de verso, los títulos de los poemas o el número de verso. Por otra parte, para el desarrollo de la investigación planteada en esta Tesis, resultaba necesario contar con herramientas de contraste textual que no ofrecían los programas informáticos ya existentes. Como consecuencia, se decidió crear un software especialmente pensado para trabajar con poesía y que contara, además, con las herramientas necesarias para los análisis de corpus de esta Tesis.

5.2. Litcon. Literary Concordances

5.2.1. Presentación y motivación

Litcon. Literary Concordances se encuentra actualmente en su versión 1.5. Ha sido programado en Java con la ayuda de un informático, y, en consecuencia, es un software multiplataforma, que funciona en Windows (véase la imagen 12), Mac (véase

la imagen 13) y Linux, con el único requerimiento de que Java esté instalado y actualizado⁴⁵⁹. Contiene distintas opciones de análisis textuales. Para su diseño, se ha tenido en mente especialmente el análisis de textos poéticos y, más concretamente, de la poesía de Herrera, pero se ha procurado que pueda ser de utilidad para cualquier investigador en estudios literarios.



Imagen 12. Inicio de Litcon con la pantalla de créditos en Windows.

Como puede apreciarse en las imágenes 12 y 13, Litcon cuenta con un entorno fácil de utilizar, en el que las diferentes herramientas se muestran como pestañas en la parte superior de la ventana, mientras que en la esquina derecha se ofrece la opción de cambiar la lengua del programa entre español e inglés (véase la imagen 13). El resto de la ventana muestra los contenidos de la sección en uso. Se encuentran disponibles las siguientes: 1) Visor fichero; 2) Concordancia; 3) Listado; 4) *Wordlist* (o lista de palabras); 5) Contraste; 6) Palabras clave; 7) Etiquetado; 8) Etiquetado II; 9) POS; 10) POS II; 11) POS III; 12) Corpus. En cada una de ellas aparecen una serie de pasos u opciones, obligatorias u opcionales, que para mayor claridad, se encuentran numeradas en todas las pestañas, menos Visor Fichero, que no lo necesita al ser más sencilla.

⁴⁵⁹ Este puede descargarse desde su web: <https://www.java.com/es/download/> [Consulta: 25/09/2019].

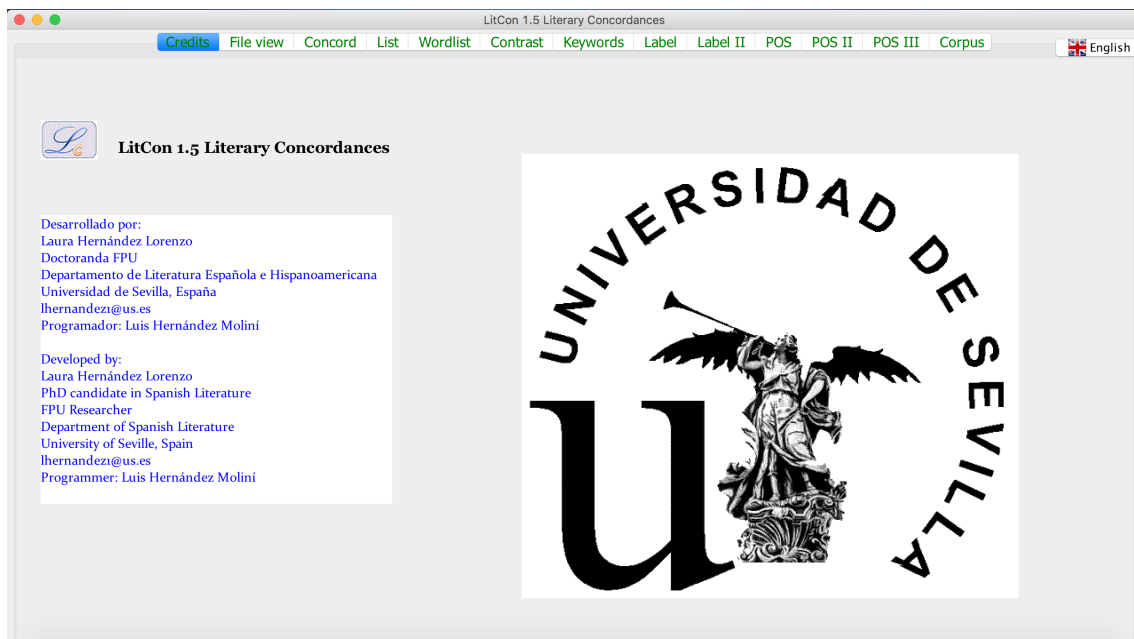


Imagen 13. Inicio de Litcon con la pantalla de créditos en Mac e inglés como idioma.

5.2.2. Herramientas y funcionalidades

5.2.2.1. Visor

La primera pestaña, Visor fichero, es una herramienta de visualización, que permite subir un fichero de texto y visualizarlo (véanse las imágenes 14 y 15). Cuenta con un buscador con el que se pueden localizar palabras concretas y una opción para ocultar las etiquetas morfosintácticas, que deben ir precedidas de un guion bajo (véanse las imágenes 15 y 16). En la esquina inferior derecha se indica el formato de codificación que posee el texto y si el fichero tiene o no BOM⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Un BOM (*Byte Order Mark*) es una marca que se encuentra en ocasiones al inicio de un fichero de texto (frecuentemente con textos en Unicode) y recoge información sobre la codificación concreta del texto, por lo que resulta muy útil a la hora de detectar el formato.

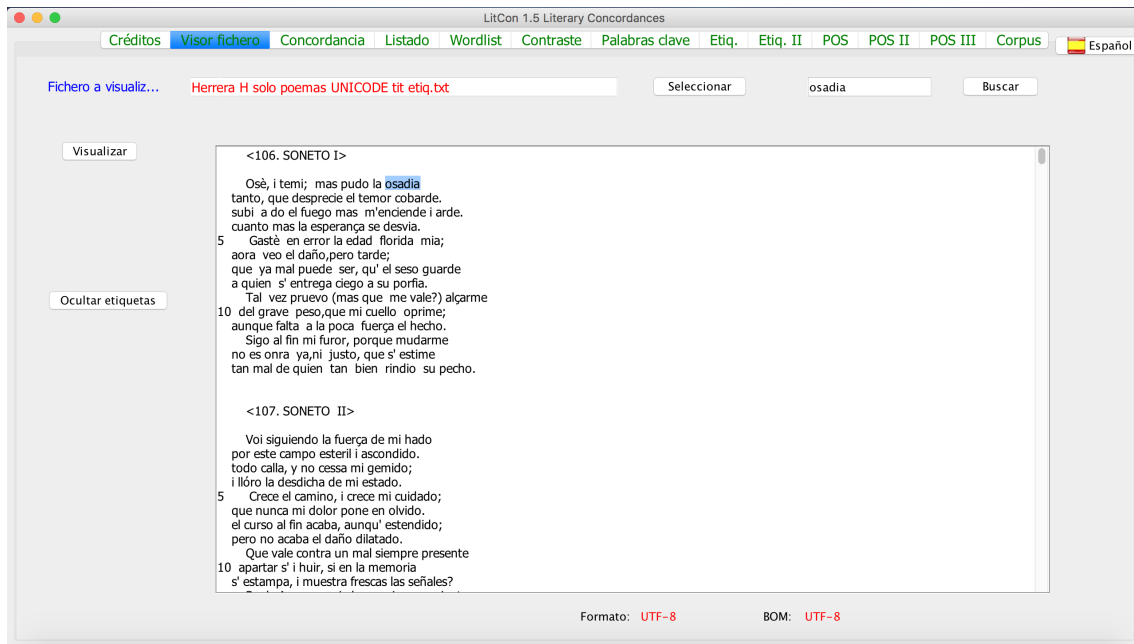


Imagen 14. Litcon en Mac. Opción Visor Fichero. Se ha seleccionado el texto de *Algunas obras* (versión no modernizada). Una vez visualizado, se ha buscado la palabra “osadia”, que se marca en el texto visualizado en color azul. En la parte inferior de la ventana se indica que el formato de codificación del texto es UTF-8 y que el fichero tiene un BOM que indica que, efectivamente, el formato es UTF-8.

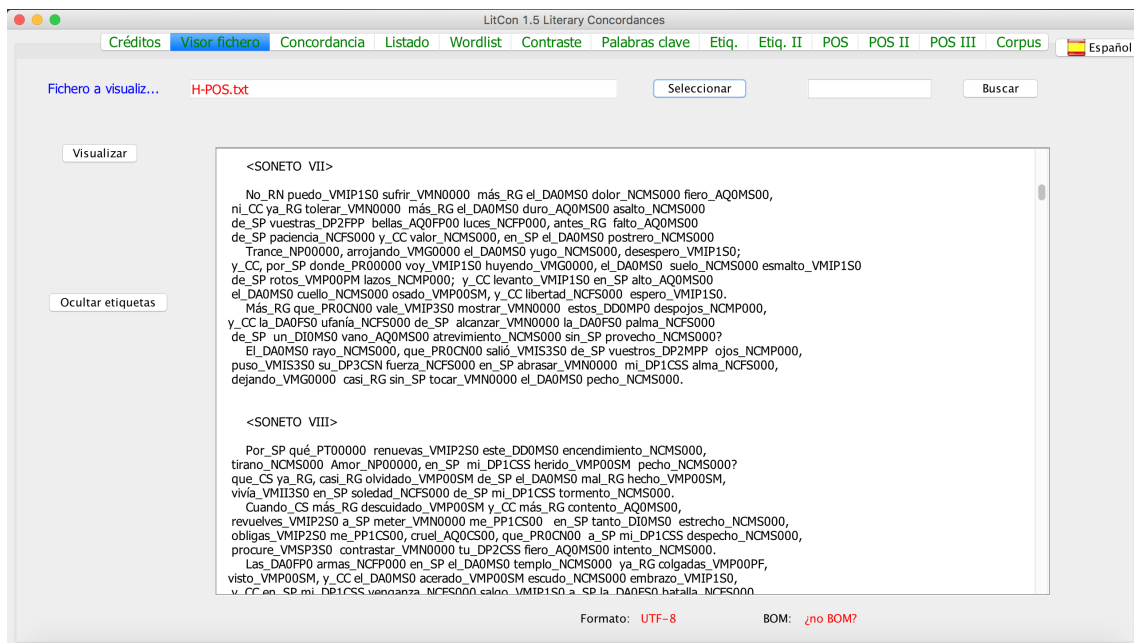


Imagen 15. Litcon en Mac. Pestaña Visor fichero. Se ha seleccionado *H* en su versión etiquetada morfosintácticamente. Se indica que el formato es UTF-8 y que no posee BOM.

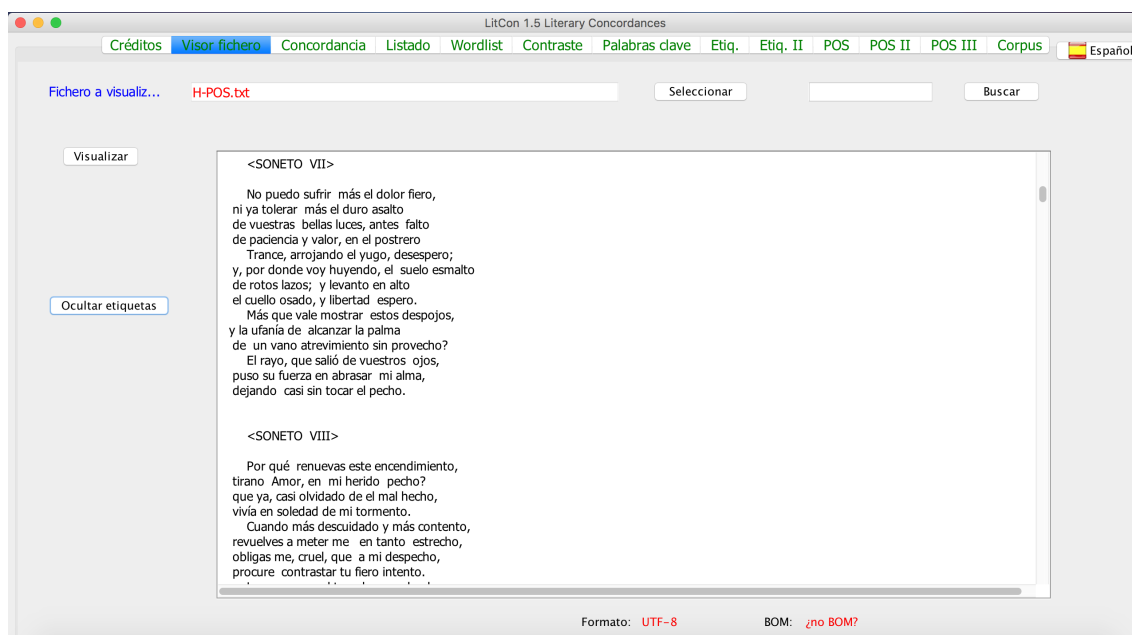


Imagen 16. Litcon en Mac. Pestaña Visor fichero. Se trata de la misma visualización de la imagen 16, con la diferencia de que se ha pinchado en el botón “Ocultar etiquetas”, y estas han sido escondidas de la visualización, mostrándose solo las palabras.

5.2.2.2. Concordancias

La segunda pestaña es la de concordancias. Esta permite subir un fichero textual y buscar las concordancias de una palabra determinada. Cuenta con comodines de búsqueda, que se describen al pinchar en la ayuda, por lo que también es posible buscar una raíz léxica determinada (véanse las imágenes 17 y 18). El total de palabras encontradas se indica en rojo en la esquina superior derecha de la tabla de concordancias. Los resultados de las concordancias se ordenan por orden de aparición en el texto y se presentan teniendo en cuenta las pausas versales. Si se marca la opción “Datos de poema”, se nos mostrarán también en la lista de concordancias el título del poema en el que se halla cada una y el número de verso. Además, al pinchar en una concordancia concreta, el programa cambia a la opción de Visor y muestra el lugar del texto concreto en el que aparece, proporcionando mayor contexto. Por último, la lista de concordancias puede guardarse como lista en un archivo TXT (mediante la opción “Guardar Txt”) o como tabla en un archivo CSV para abrir en programas como Microsoft Excel (“Guardar Excel”).

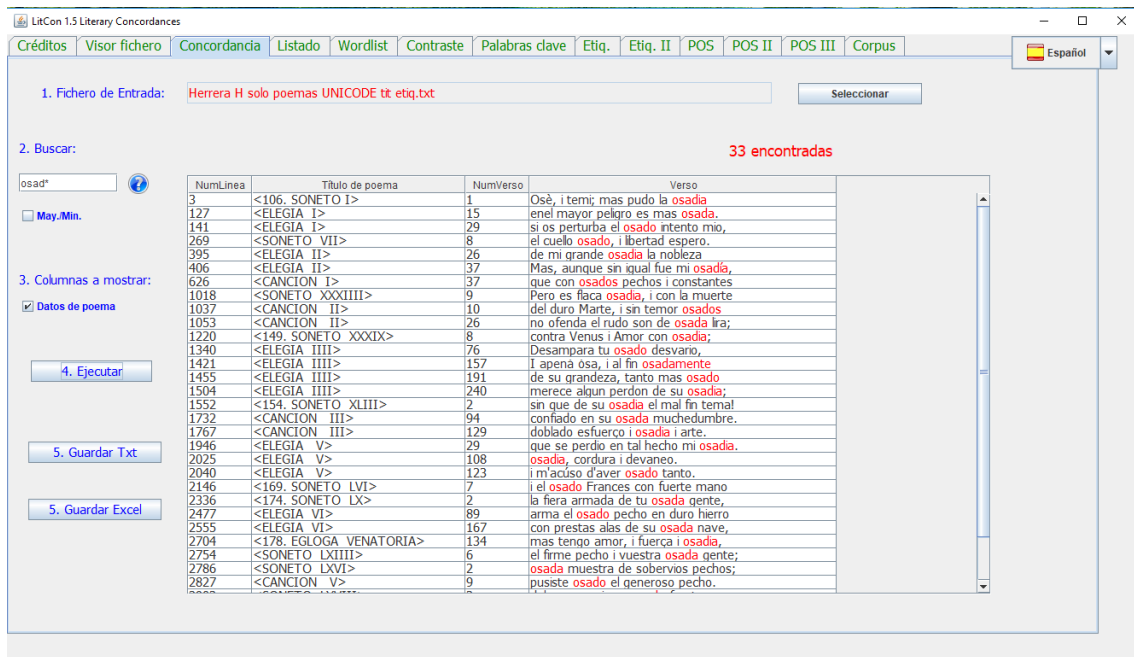


Imagen 17. Litcon en Windows. Pestaña Concordancia. Se ha seleccionado el archivo de *Algunas obras* con la ortografía original. En el cuadro de búsquedas, se ha utilizado el asterisco para que se incluyan entre los resultados todas las palabras que empiecen por “osad”, de forma que se recuperan todas las palabras con esta raíz léxica: *osadia, osada, osado, osados...* Se ha marcado la opción “May./Min.” para distinguir entre mayúsculas y minúsculas, de forma que en este caso solo se obtienen resultados en minúsculas. Por último, se marca la opción de “Datos de poema” para que en los resultados se muestre el título del poema y el número de verso. Se ofrecen 33 resultados.

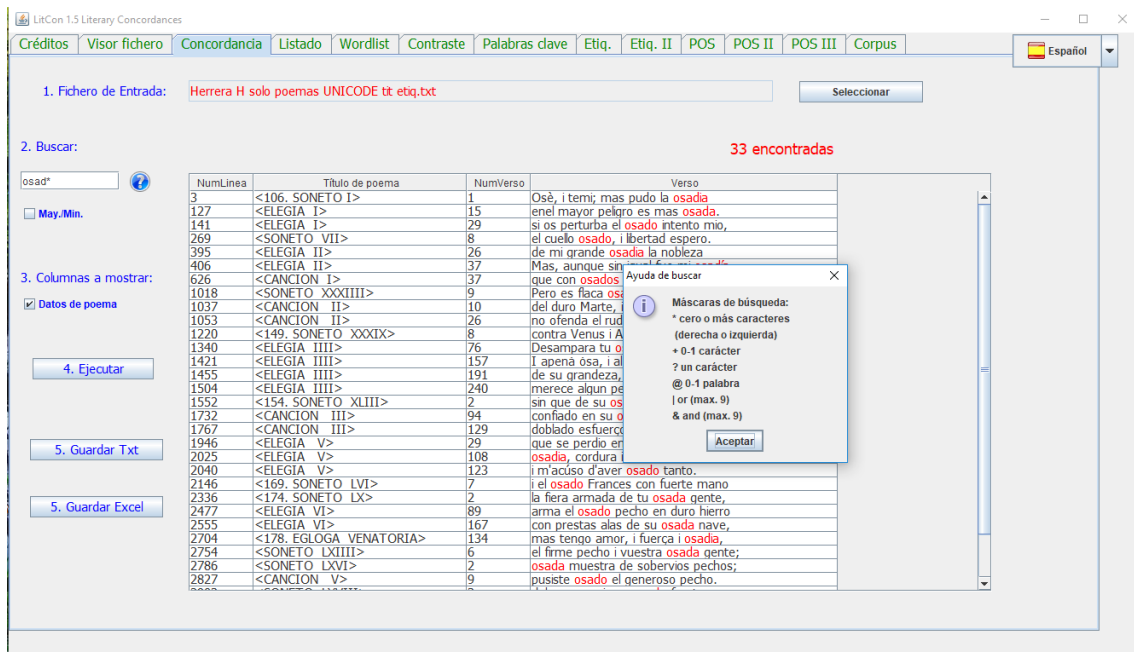


Imagen 18. Litcon en Windows. Pestaña Concordancia. Ventana “Ayuda de buscar”. Aquí se indican los comodines o máscaras de búsqueda que permite la búsqueda, entre los que se encuentra el

asterisco (*), utilizado en esta imagen y en la anterior para recuperar todas las formas con la raíz léxica *osad-*.

5.2.2.3. Listado de concordancias

La tercera pestaña es Listado. Se trata de una herramienta muy similar a la anterior de concordancias. Se diferencia en que, en vez de extraer las concordancias de una palabra concreta, se realiza un listado de todas las concordancias de todas las palabras del texto. Como puede apreciarse en la imagen 19, se sube el fichero de texto del que se quiere extraer el listado de concordancias, se indica el nombre con el que se guardará este listado, se generan las palabras del texto y se produce la lista de concordancias. Opcionalmente, se pueden excluir palabras del análisis, o bien escribiéndolas en el cuadro de la opción sombreada, o bien subiendo un fichero que las contenga. Previamente a la opción de “Generar palabras” pueden ocultarse las etiquetas, para que estas no sean tenidas en cuenta, o distinguir entre mayúsculas y minúsculas.

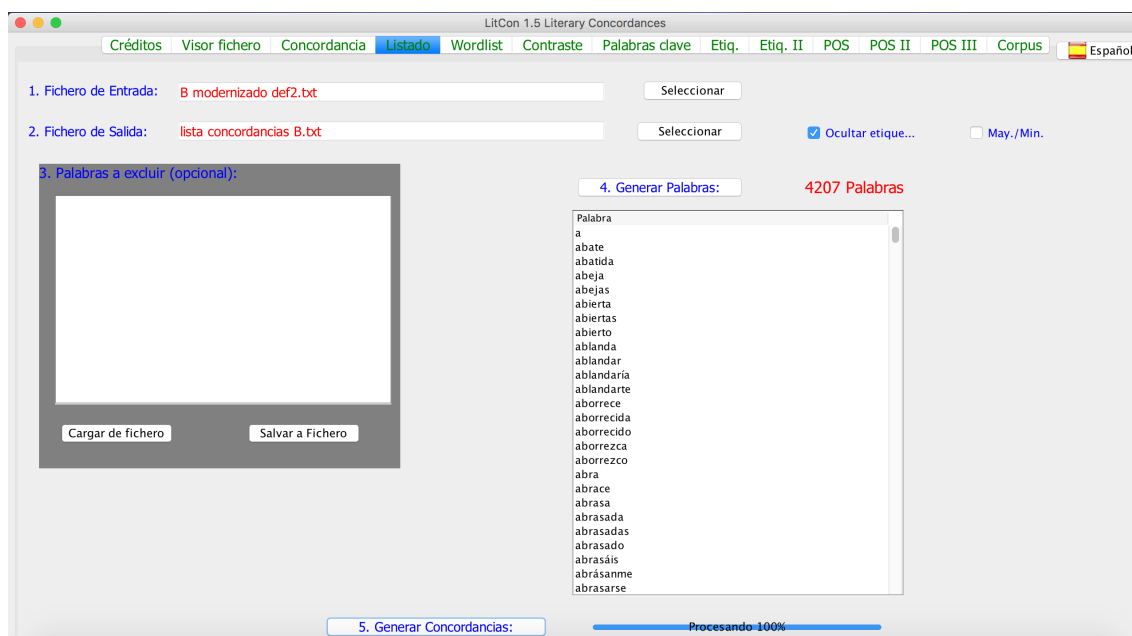


Imagen 19. Litcon en Mac. Pestaña Listado. Se ha subido al programa el texto de *B* (versión modernizada) mediante el menú “Fichero de entrada”. A continuación, en “Fichero de salida” se ha indicado dónde y con qué nombre se desea guardar el fichero resultante con el listado de concordancias. El tercer paso, “Palabras a excluir” es opcional, y ofrece la posibilidad de excluir palabras concretas del análisis, bien tecleándolas en el cuadro (podemos guardarlas después pinchando en “Salvar a Fichero”), o bien subiendo un fichero que las contenga (“Cargar de fichero”). En la imagen, no se ha excluido ninguna palabra. Se ha marcado la opción “Ocultar etiquetas”, de forma que estas sí quedan excluidas del análisis,

y se deja sin marcar la opción “May./Min.”, por lo que no se distingue entre mayúsculas y minúsculas. Al generar las palabras del texto, se obtienen 4207, como aparece marcado en rojo encima de la esquina superior derecha del cuadro de palabras. Tras pinchar en “Generar concordancias”, se ha finalizado la creación de la lista, como indica la barra de progreso azul.

5.2.2.4. Wordlist (lista de palabras)

La cuarta pestaña es *Wordlist* (o lista de palabras). Esta sirve para generar la lista de palabras concretas (*word type*) que aparecen en el texto, junto a su frecuencia de aparición (véase la imagen 20). Del mismo modo que en la pestaña anterior, se ofrece la posibilidad de excluir determinadas palabras del análisis (“Palabras a excluir”), así como de ocultar etiquetas y distinguir entre mayúsculas y minúsculas. Además, también se puede marcar la opción de convertir el texto a caracteres ASCII (“Carac. Ascii”). Del mismo modo, si se marca la casilla “Frec./1000”, se ofrecerá junto al número de ocurrencias de cada palabra la frecuencia por mil, lo cual permitirá comparar estas frecuencias con las de otro texto de distinto tamaño. Tras generar la *wordlist*, se indica en rojo tanto el número de palabras concretas (*word type*) como el número total de palabras del texto (*word tokens*). La *wordlist* o lista de palabras puede ordenarse tanto por orden descendente de frecuencia (por defecto) como alfabéticamente. También se dispone de un cuadro de búsqueda para buscar una palabra concreta. Por último, la *wordlist* puede guardarse a un fichero externo tanto TXT (“Guardar Txt”) como CSV (“Guardar Excel”).

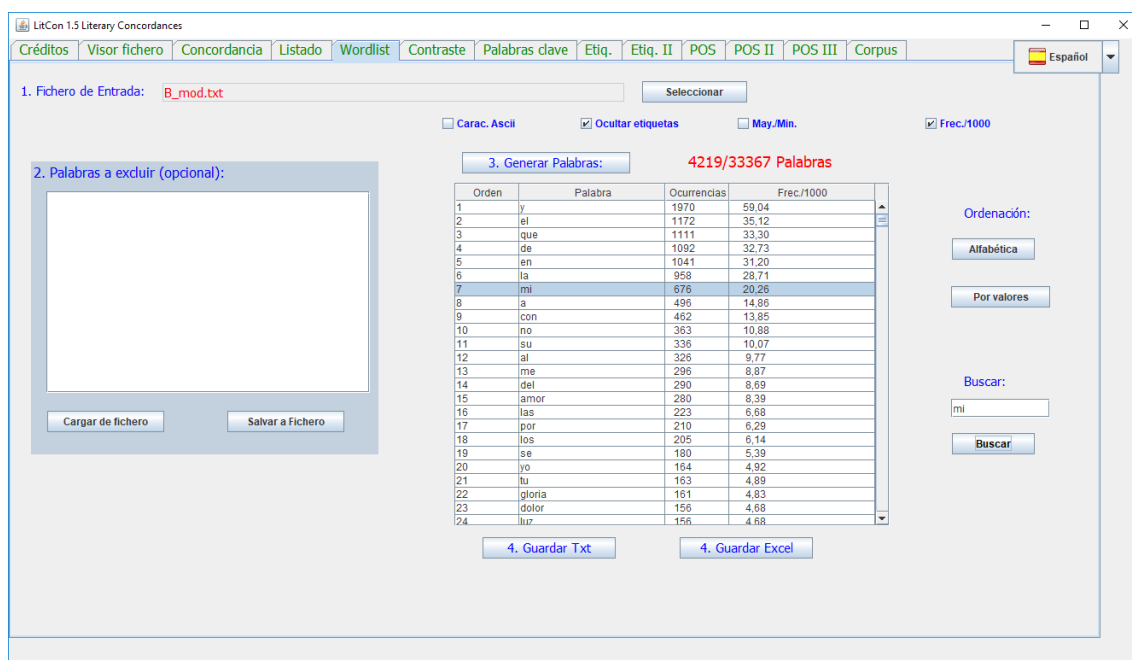


Imagen 20. Litcon en Windows. Pestaña *Wordlist*. Se ha seleccionado de nuevo *B* (versión modernizada). En el siguiente paso, se ha decidido no excluir ninguna palabra. Previamente a la generación de las palabras, se han marcado las casillas “Ocultar etiquetas” y “Frec./1000”, por lo que sí se excluyen de la lista resultante de palabras las etiquetas de títulos (definidas como todo lo que esté comprendido entre signos angulares), mientras que se incluyen las frecuencias por mil de cada palabra. Tras generar las palabras en el siguiente paso, se indica en color rojo, encima de la esquina superior derecha del cuadro de palabras, el número de palabras concretas o *word types* (4219) seguido del número total de palabras o *word tokens* (33367). Se ha buscado la palabra *mi*, que queda seleccionada en azul en el cuadro.

5.2.2.5. Contraste

La quinta pestaña que ofrece Litcon es Contraste. Esta permite comparar dos textos (o conjuntos de textos, como se indica al pinchar en el botón de ayuda) y señalar sus similitudes y diferencias en términos léxicos, mostrando las palabras comunes a ambos y las palabras que solo aparecen en cada uno de ellos. Del mismo modo que en las pestañas anteriores, se puede subir un fichero con palabras que se deseen excluir del análisis, y se pueden marcar las casillas de ocultar etiquetas, distinguir entre mayúsculas y minúsculas y convertir a caracteres ASCII. Tras generar el contraste, se obtienen tres listas: una primera a la izquierda con las palabras únicas del primer fichero, una segunda en el centro con las palabras comunes a ambos ficheros, y una última con las palabras únicas del segundo fichero a la derecha (véase la imagen 21). Encima de cada lista, en

color rojo, se indica el número de palabras, y cada una de las listas puede guardarse tanto en formato TXT como CSV.

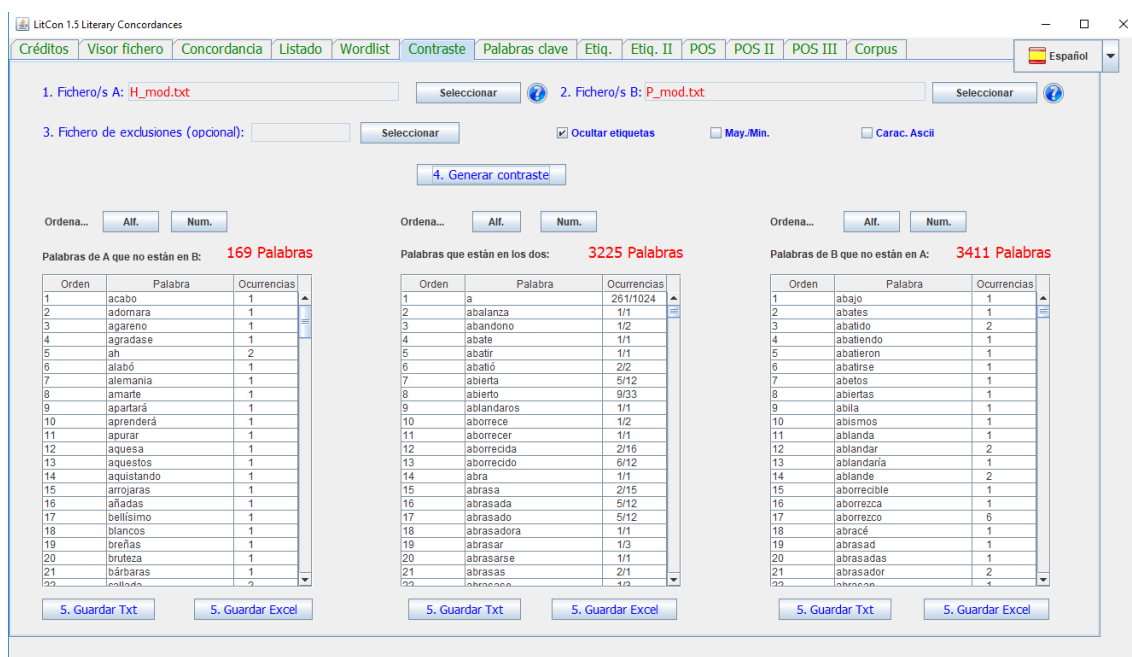


Imagen 21. Litcon en Windows. Pestaña Contraste. Se ha seleccionado como “Fichero A” *Algunas obras*, y como “Fichero B”, *Versos* (ambos en su versión modernizada). No se ha seleccionado ningún fichero de exclusiones de palabras. Entre las casillas disponibles, se ha marcado “Ocultar etiquetas” para excluir los títulos de los poemas del análisis. Los resultados muestran que hay 3225 palabras comunes a *H* y *P*, mientras que en *H* hay 169 palabras que no aparecen en *P*, y *P* tiene 3411 palabras que no aparecen en *H*.

5.2.2.6. Palabras clave (keywords)

La sexta pestaña desarrollada en Litcon es la de Palabras clave. Esta permite generar una lista de palabras clave o *keywords* (véase la imagen 22). Para ello, se utiliza por defecto la medida estadística *log-likelihood*, que es más apropiada para corpus relativamente pequeños, como suelen ser los literarios y, especialmente, los poéticos⁴⁶¹ (Rayson & Garside, 2000). En esta ventana, se permite al usuario seleccionar el fichero (o ficheros) de texto del que se quieren extraer las palabras clave (“Fichero de entrada”) y un corpus de referencia. Al igual que en las opciones anteriores, es posible excluir determinadas palabras del análisis mediante un fichero de exclusiones. Se encuentran

⁴⁶¹ En Lingüística de corpus es habitual manejar corpus de millones o billones de palabras. Por ello, los corpus literarios suelen ser excesivamente pequeños en comparación.

La fórmula de *log-likelihood* se verá en el capítulo 6.2.2.2.

disponibles de nuevo para marcar las casillas para ocultar etiquetas, distinguir entre mayúsculas y minúsculas y convertir a codificación ASCII. Tras generar las (palabras) claves, se obtienen dos listas: la de la izquierda, que muestra las palabras clave con valor positivo (aquellas con una relevancia estadística excepcionalmente alta), y la de la derecha, que muestra las palabras clave con valor negativo (aquellas con una relevancia estadística excepcionalmente baja). El número total de palabras en cada una de las listas se indica en color rojo encima de cada una. Por último, cada una de las listas puede guardarse en formato TXT y CSV.

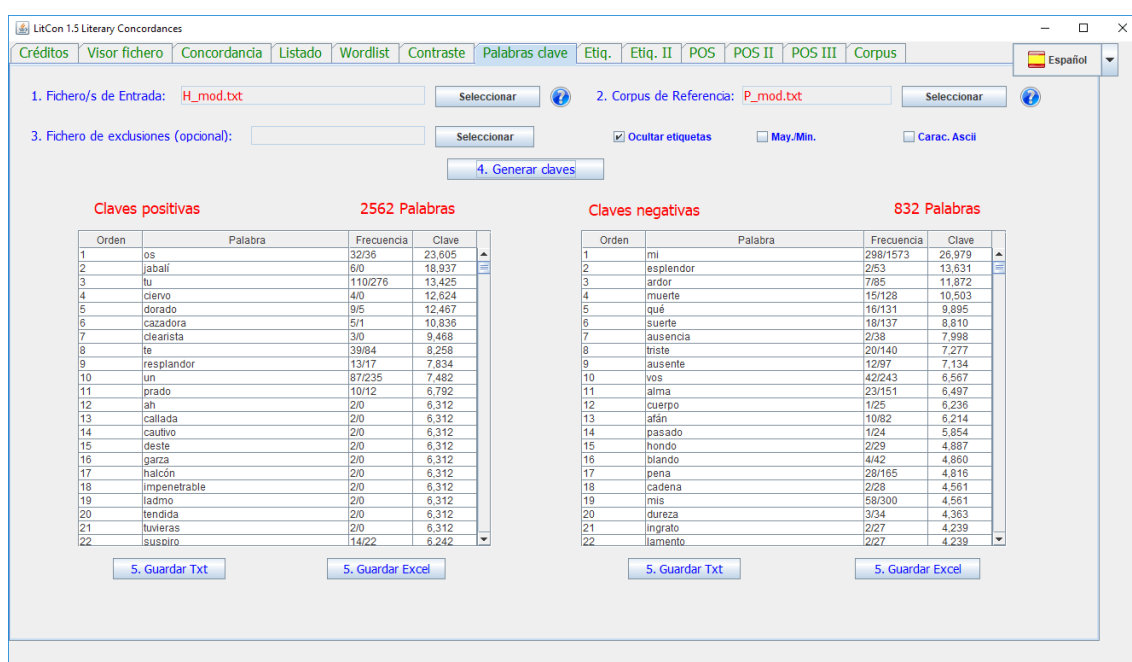


Imagen 22. Litcon en Windows. Pestaña Palabras clave. Se ha seleccionado como texto de entrada *Algunas obras* (versión modernizada). Como corpus de referencia se utiliza *Versos* (versión modernizada). No se ha seleccionado ningún fichero de exclusiones, pero sí se ha marcado la casilla de ocultar etiquetas, por lo que estas se han excluido del análisis. Tras generar las palabras clave, se obtienen 2562 palabras clave positivas y 832 palabras clave negativas.

5.2.2.7. Etiquetado (morfosintáctico)

La séptima pestaña es la de Etiquetado. Se trata de una de las dos funcionalidades desarrolladas en Litcon para realizar el etiquetado morfológico de un texto. Esta primera función realiza el etiquetado utilizando un diccionario concreto (véase la imagen 23). Clicando en el botón de ayuda, se indica el formato que debe tener

el diccionario⁴⁶². Tiene la ventaja, frente a otros programas de etiquetado morfológico automático, de que el usuario puede crear su propio diccionario, definiendo cómo desea que aparezca etiquetada cada palabra, o bien ampliar un diccionario ya existente con palabras poco comunes, pero que aparezcan en su texto (por ejemplo, nombres mitológicos o expresiones arcaicas). Se puede marcar la casilla de convertir el texto a codificación ASCII. Además, se permite definir el máximo de caracteres que puede tener la etiqueta morfosintáctica, de modo que en los casos en que las etiquetas se definan con un alto número de caracteres, se pueden acortar si el usuario no está interesado en toda la información morfológica, sino solo, por ejemplo en la categoría y no en el género o número. El siguiente paso, como indica la numeración, es generar las etiquetas, con lo que se crea una lista de las palabras del texto con sus etiquetas. En el cuadro derecho se indican las palabras que no han podido ser etiquetadas por no hallarse en el diccionario. Estas pueden guardarse en un archivo en formato TXT, donde el usuario puede poner la etiqueta correcta y añadirlas a continuación al diccionario. En “Fichero de salida” se selecciona dónde y con qué nombre se desea guardar el fichero etiquetado. Por último, tras hacer clic en “Etiquetar fichero”, aparece una barra de progreso azul que va creciendo hasta que se finaliza la tarea y se crea el archivo de texto etiquetado.

⁴⁶² Debe ser un archivo de texto en formato TXT, y cada una de sus líneas debe consistir en una palabra en minúsculas (la palabra a etiquetar), un espacio y la etiqueta en letras mayúsculas.

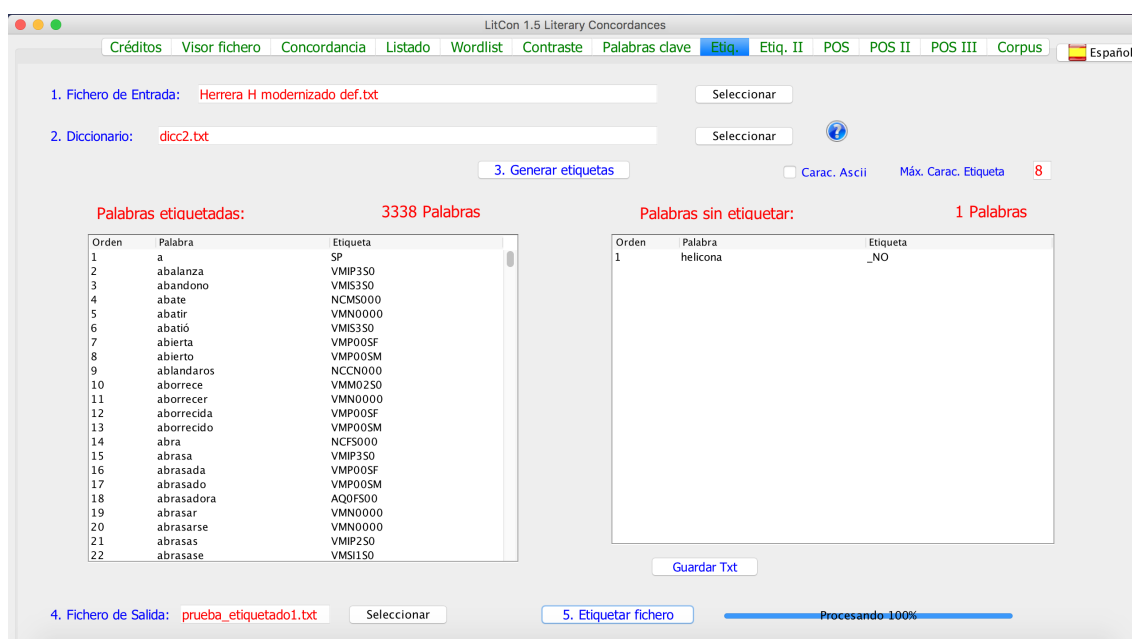


Imagen 23. Litcon en Mac. Pestaña Etiquetado. Se ha seleccionado el texto de *H* en su versión modernizada y se ha subido al programa un diccionario con palabras y etiquetas morfológicas (concretamente, el de FreeLing⁴⁶³). Se mantiene el máximo de caracteres de etiqueta que aparece por defecto, 8, esto es el total de los caracteres de la etiqueta de FreeLing. Tras generar las palabras etiquetadas, se han podido etiquetar 3338, mientras que una palabra (*helicon*) no ha podido ser etiquetada al no encontrarse en el diccionario.

5.2.2.8. Etiquetado (morfosintáctico) II

La octava pestaña es Etiquetado II. Se trata de otra funcionalidad para el etiquetado morfosintáctico automático. A pesar de las ventajas de la opción anterior y de que el usuario pueda subir su propio diccionario o ampliar uno ya existente según sus necesidades, los programas de Procesamiento de Lenguaje Natural y etiquetado morfosintáctico automático suelen incluir algoritmos que contribuyen a mejorar los resultados de forma significativa. Estos algoritmos son el resultado de testar el programa con grandes cantidades de textos, de los que recogen información sobre el contexto determinado en el que una palabra tiene una función concreta, así como su probabilidad de aparición, por lo que resultan de gran utilidad para ayudar a decidir al programa de etiquetado cuál es la etiqueta más correcta en el caso de que una palabra pueda tener dos o más etiquetas⁴⁶⁴. La pestaña anterior, al permitir al usuario subir su propio diccionario, no tenía en cuenta estos algoritmos, por lo que se desarrolló una

⁴⁶³ Web de FreeLing: <http://nlp.lsi.upc.edu/freeling/index.php/node/1> [Consulta: 25/09/2019]. Las etiquetas de FreeLing se describen dentro de la documentación de la herramienta, en el siguiente enlace: <https://freeling-user-manual.readthedocs.io/en/latest/tagsets/tagset-es/> [Consulta: 25/09/2019].

nueva función de etiquetado (véase la imagen 24) compatible con el software de Procesamiento del Lenguaje Natural FreeLing⁴⁶⁵ (Padró, 2011). De esta forma, el usuario realiza el etiquetado con FreeLing (véase la imagen 25) y Litcon reconvierte el resultado en un nuevo fichero de salida en el que se conserva la información sobre las pausas versales y se obvian las etiquetas asignadas a los títulos de los poemas y a la puntuación (véase la imagen 26).

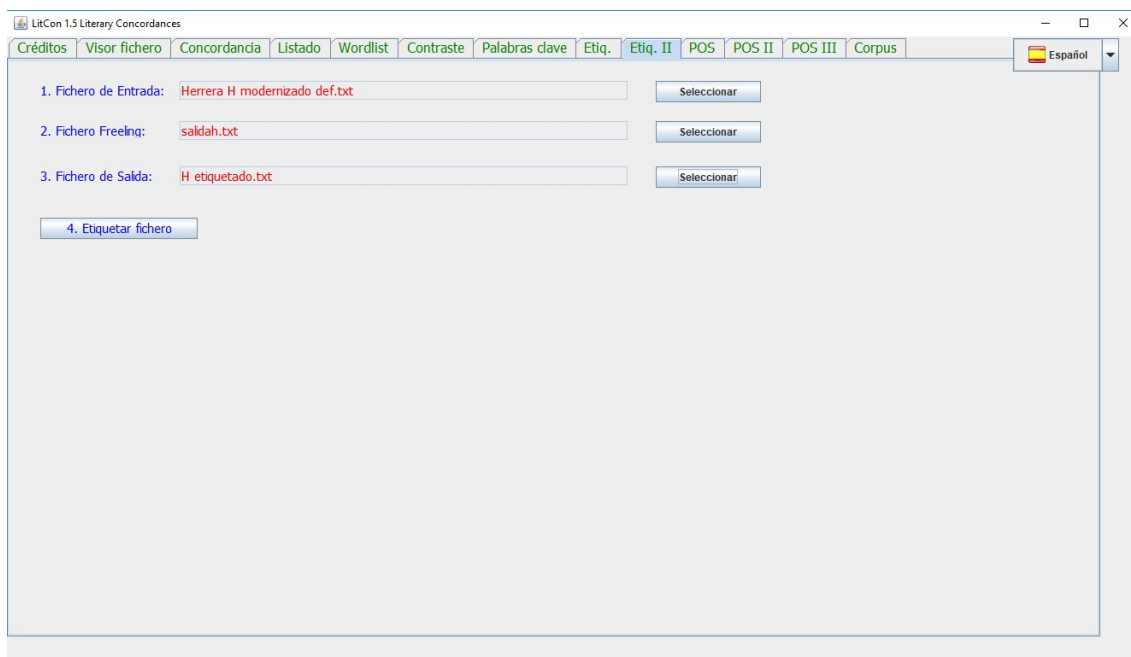


Imagen 24. Litcon en Windows. Pestaña Etiquetado II. Se ha seleccionado como fichero de entrada *H* (versión modernizada), a continuación se incluye el fichero de salida de FreeLing (“Fichero FreeLing”). Por último, se indica la ubicación y el nombre donde se guardará el archivo final etiquetado por Litcon.

⁴⁶⁴ Valga como ejemplo la palabra *amo*, que dependiendo del contexto será un sustantivo o una forma verbal.

⁴⁶⁵ Las razones por las que se ha elegido este software de Procesamiento del Lenguaje Natural se explican más detenidamente en el capítulo 6.3.2.1 de esta Tesis.

```

1 k < Fra 1
2 SONETO_I soneto_i NP00000 1
3 > > Frc 1
4 Osé osar VMIS1S0 1
5 , , Fc 1
6 y y CC 0.999989
7 temi temer VMIS1S0 1
8 ; ; Fx 1
9 . . Fp 1
10 mas mas CC 1
11 pudo poder VMIS3S0 1
12 la el DA0FS0 0.98926
13 osadía osadía NCF5000 1
14 tanto tanto RG 0.806143
15 , , Fc 1
16 que que PR0CN00 0.550139
17 desprecié despreciar VMIS1S0 1
18 el el DA0MS0 1
19 temor temor NCMS000 1
20 cobarde cobarde AQ0CS00 0.661294
21 . . Fp 1
22
23 subí subir VMIS1S0 1
24 adonde adonde CS 0.4546

```

Imagen 25. Fichero de salida en UltraEdit tras etiquetar *H* con el analizador de POS de FreeLing.

```

1
2 <SONETO I>
3
4 Osé_VMIS1S0, y_CC temi_VMIS1S0; mas_CC pudo_VMIS3S0 la_DA0FS0 osadía_NCF5000
5 tanto_RG, que_PR0CN00 desprecié_VMIS1S0 el_DA0MS0 temor_NCMS000 cobarde_AQ0CS00.
6 subí_VMIS1S0 adonde_CS el_DA0MS0 fuego_NCMS000 más_RG me_PP1CS00 enciende_VMIP3S0 y_CC arde_VMIP3S0.
7 cuanto_RG más_RG la_DA0FS0 esperanza_NCF5000 se_P00CN00 desvía_VMIP3S0.
8 Gasté_VMIS1S0 en_SP error_NCMS000 la_DA0FS0 edad_NCF5000 florida_AQ0FS00 mía_AP0FS1S;
9 ahora_RG veo_VMIP1S0 el_DA0MS0 daño_NCMS000, pero_CC tarde_NCF5000;
10 que_CS ya_RG mal_RG puede_VMIP3S0 ser_VSN0000, que_CS el_DA0MS0 seso_NCMS000 guarde_VMSP3S0
11 a_SP quien_PR0CS00 se_P00CN00 entrega_VMIP3S0 ciego_AQ0MS00 a_SP su_DP3CSN porfia_NCF5000.
12 Tal-vez_RG pruebo_VMIP1S0 (mas_CC qué_PT00000 me_PP1CS00 vale_VMIP3S0?) alzar_VMN0000 me_PP1CS00
13 de_SP el_DA0MS0 grave_AQ0CS00 peso_NCMS000, que_CS mi_DP1CSS cuello_NCMS000 oprime_VMIP3S0;
14 aunque_CC falta_NCF5000 a_SP la_DA0FS0 poca_DI0FS0 fuerza_NCF5000 el_DA0MS0 hecho_NCMS000.
15 Sigo_VMIP1S0 a_SP el_DA0MS0 fin_NCMS000 mi_DP1CSS furor_NCMS000, porque_CS mudar_VMN0000 me_PP1CS00
16 no_RN es_VSIP3S0 honra_NCF5000 ya_RG, ni_CC justo_RG, que_CS se_P00CN00 estime_VMSP3S0
17 tan_RG mal_RG de_SP quien_PR0CS00 tan_RG bien_RG rindió_VMIS3S0 su_DP3CSN pecho_NCMS000.
18
19 <SONETO II>
20
21 Voy_VMIP1S0 siguiendo_VMG0000 la_DA0FS0 fuerza_NCF5000 de_SP mi_DP1CSS hado_NCMS000
22 por_SP este_DD0MS0 campo_NCMS000 estéril_AQ0CS00 y_CC escondido_VMP00SM.
23 todo_DI0MS0 calla_NCF5000, y_CC no_RN cesa_VMIP3S0 mi_DP1CSS gemido_NCMS000;
24

```

Imagen 26. Fichero final etiquetado con Litcon usando el fichero original sin etiquetar y el fichero de salida de FreeLing. Vista del fichero en UltraEdit.

5.2.2.9. POS (*Part-of-Speech*)

La novena pestaña es POS. Se trata de una de las herramientas que ayuda a explorar el texto ya etiquetado morfosintácticamente. Esta permite extraer información sobre patrones morfosintácticos de dos categorías morfológicas (véase la imagen 27). Para mejorar los resultados obtenidos, se ha desarrollado un paso opcional (“Descartar relación”) en el que se pueden delimitar los signos de puntuación que se permiten entre las dos categorías o etiquetas (por defecto aparece el punto), y además, para textos en español se pueden marcar las casillas de ruptura por género y número, las cuales

provocan que solo se nos muestren los resultados en los que las palabras concuerden en este sentido. El siguiente paso (“Relación con palabras en medio”), también opcional, permite que entre las dos categorías haya un número concreto de palabras, que puede fijar el usuario. También puede marcarse la casilla de datos de poema para que en la lista de resultados se nos muestre el título del poema y el número de verso donde aparece el patrón / relación. Al generar las relaciones, se nos presentan los resultados acompañados de estos datos y se nos proporciona también información general en rojo. En la primera línea, se nos indica cuántos ejemplos de esa relación concreta se han encontrado en el corpus, su frecuencia por mil y el número total de palabras del corpus (*word tokens*). En la segunda línea, a continuación de “Estadística”, se ofrecen datos más generales sobre el texto, como la cantidad de elementos que incluye de cada categoría morfológica. Los resultados pueden guardarse en formato TXT.

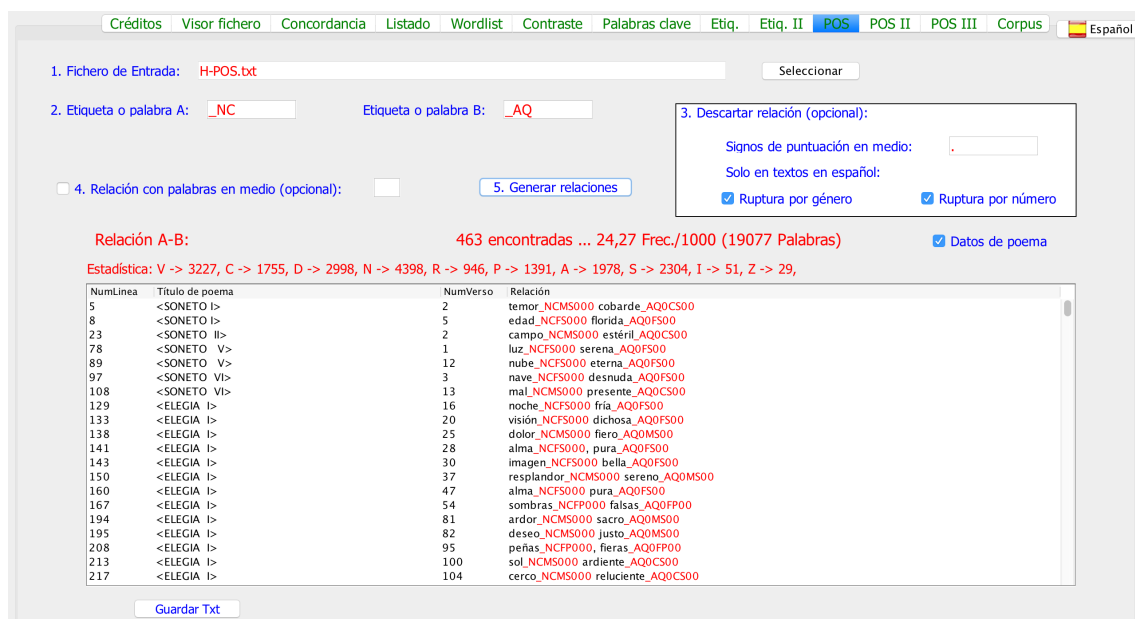


Imagen 27. Litcon en Mac. Pestaña POS. Se ha seleccionado el fichero de *H* ya etiquetado mediante la herramienta Etiquetado II. Como primera etiqueta o categoría a buscar se ha definido “_NC”, que en la nomenclatura de FreeLing se refiere a nombre común, y como segunda etiqueta o categoría, “_AQ”, que en la nomenclatura de FreeLing se refiere a adjetivo calificativo. En el tercer paso opcional, se mantiene el punto como único signo de puntuación que puede romper la relación, y se marcan las casillas de ruptura por género y número, para que ambos elementos concuerden. Se ha marcado también la casilla de datos de poema para que se muestre la información de título del poema y número de verso. No se marca la casilla de relación con palabras en medio, por lo que solo se recuperarán aquellos resultados en los que las dos categorías se encuentren en contacto. Se detectan 463 resultados de esta relación – lo cual supone una frecuencia por mil de 24,27– teniendo en cuenta que el texto contiene 19077

palabras. La información estadística de categorías indica que en el texto se cuentan 3227 formas verbales, 1755 conjunciones, 2998 determinantes, 4398 sustantivos, 946 adverbios, 1391 pronombres, 1978 adjetivos, 2304 preposiciones, 51 interjecciones y 29 numerales.

5.2.2.10. POS (*Part-of-Speech*) II

La décima pestaña es POS II. Es otra de las herramientas que permite explorar un texto (o varios textos, como se indica al clicar en el botón de ayuda) previamente etiquetado morfosintácticamente. Frente a la pestaña POS, que únicamente permite buscar parejas de etiquetas / categorías, POS II permite buscar cualquier patrón que interese al usuario y ofrece contexto tanto del texto anterior como del posterior a la relación buscada (véase la imagen 28). Para textos en español, se sigue contando con las casillas de ruptura por género y número. Y, además, se puede elegir en el cuadro de Estadística entre valores absolutos y valores en porcentaje. Al pinchar en “Generar items”, se generan los resultados. En la parte inferior de la ventana, estos pueden guardarse en formato TXT o CSV. El segundo botón de ayuda muestra información sobre cómo se realiza el conteo de palabras en textos etiquetados morfosintácticamente (véase la imagen 30).



Imagen 28. Litcon en Mac. Pestaña POS II. Se ha seleccionado el texto de *H* en su versión etiquetada morfosintácticamente. Como patrón de etiquetado a buscar se ha definido “DA AQ NC”, esto es, según la nomenclatura de FreeLing, determinante artículo seguido de adjetivo calificativo, seguido a

su vez de nombre común. Se han marcado las casillas de concordancia en género y número y se mantiene marcado que los resultados muestren valores absolutos. Se obtienen 303 resultados.

Por otra parte, esta sección también aporta información más detallada sobre una categoría concreta (véase la imagen 29). Para obtener estos datos, debe introducirse una única categoría o etiqueta en el cuadro de “Patrón de etiquetado”, y a continuación clicar en la opción “4B. Generar estadísticas”. Los resultados muestran los valores de ocurrencias de la categoría desglosados por poema y las veces que se repite cada valor. Finalmente, en la parte inferior de la ventana, se encuentra el botón “Guardar detalle Excel”, que permite guardar los resultados de la columna de ocurrencias en un CSV que luego el usuario, por ejemplo, podrá llevarse a R para aplicar test estadísticos.

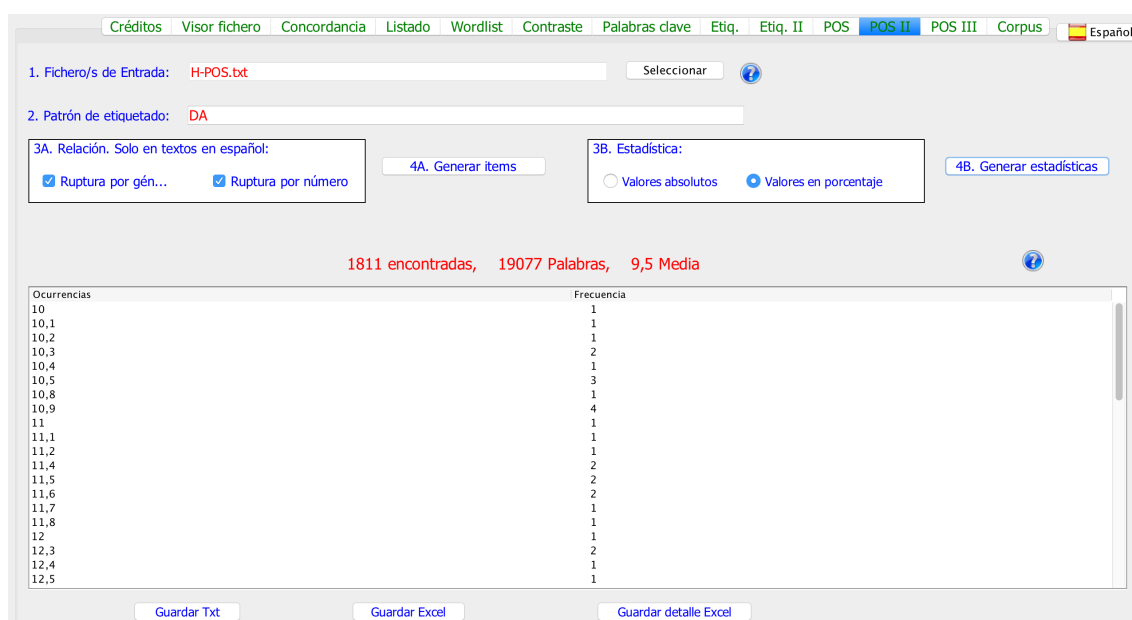


Imagen 29. Litcon en Mac. Pestaña POS II. En el cuadro de búsqueda se ha introducido únicamente la etiqueta “DA”, que en la nomenclatura de FreeLing se refiere a los determinantes artículos. Se ha marcado que los valores aparezcan en porcentaje. En rojo se muestra información sobre los resultados. Hay 1811 ocurrencias de determinantes artículos en un total de 19077 palabras y la media de porcentaje de ocurrencias de artículos por poema es 9,5.

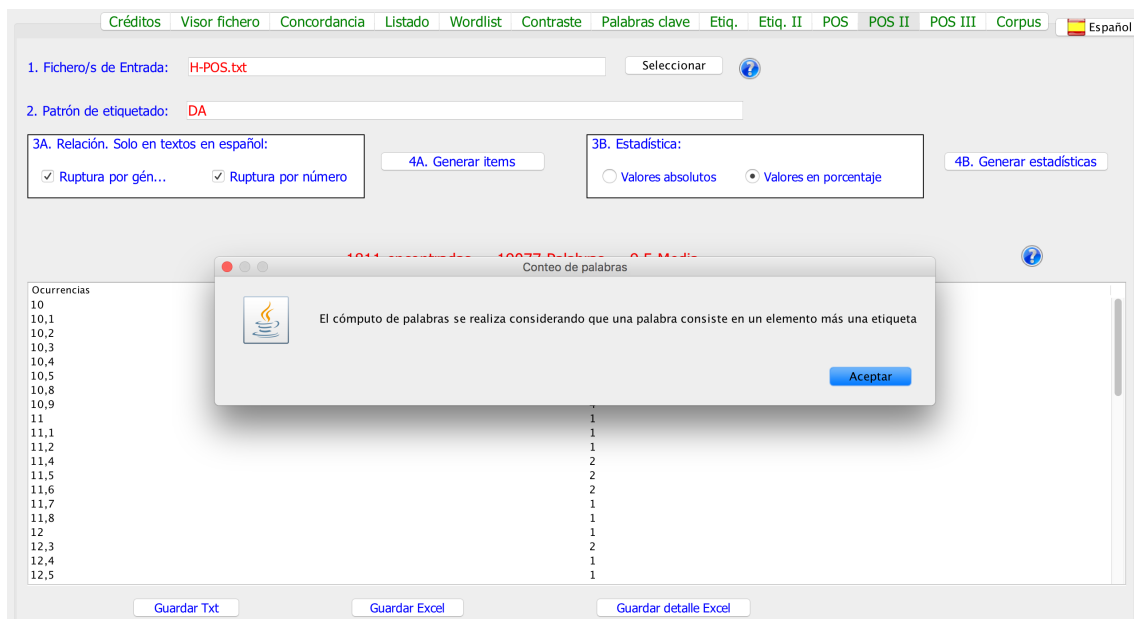


Imagen 30. Litcon en Mac. Pestaña POS II. Ventana Conteo de palabras. Al pinchar en el botón de ayuda, se ofrece información sobre cómo realiza el programa el conteo de palabras en los textos etiquetados morfosintácticamente. Se considera que una palabra consiste en un elemento seguido de una etiqueta.

5.2.2.11. POS (Part-of-Speech) III

La undécima pestaña es POS III. Frente a las dos pestañas anteriores, POS y POS II, en las que el usuario debía introducir en el cuadro de búsqueda el patrón o patrones en los que estaba interesado, en esta última implementación, se selecciona un texto o varios (como se indica al clicar en el botón de ayuda), junto con el número de etiquetas en contacto en el que el usuario está interesado, y si se desea que se realice ruptura por género y número. Con estos datos, el programa genera automáticamente una lista de todas las relaciones existentes y sus frecuencias en tantos por mil que cumplen estos requisitos (véase la imagen 31). Los resultados pueden ordenarse pinchando en las cabeceras de las columnas: alfabéticamente (mediante “Relación”), por frecuencia total en todos los textos (mediante “Frecuencia 1/1000”), o por frecuencia en cada uno de los textos (mediante “F1”, “F2” o “F3”). En la parte inferior de la ventana, pueden guardarse los resultados obtenidos en formato TXT o CSV.

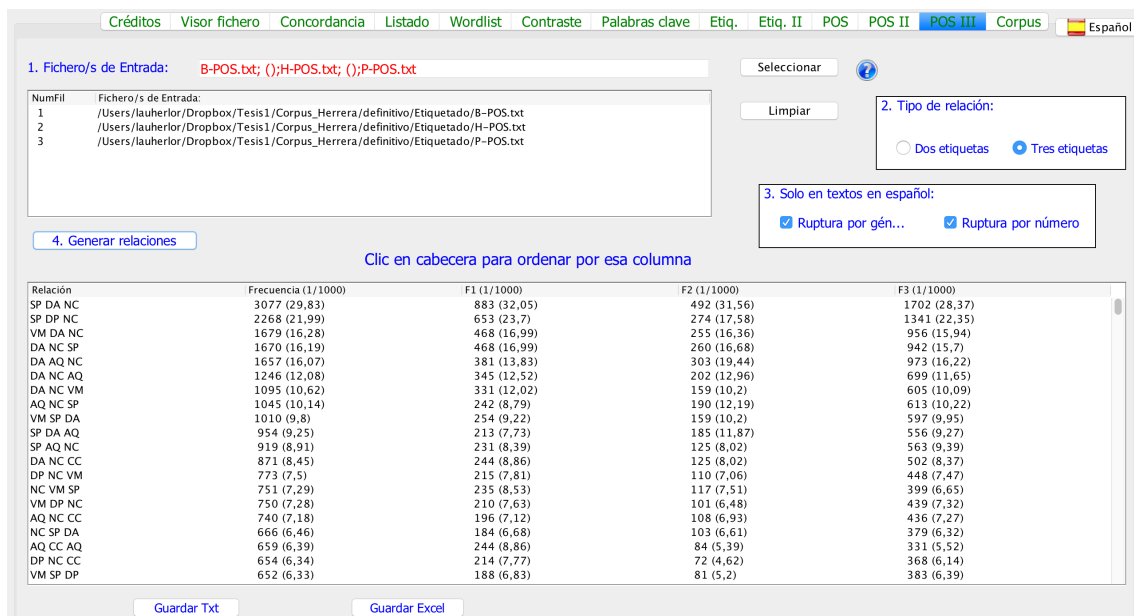


Imagen 31. Litcon en Mac. Pestaña POS III. Se han seleccionado los textos *B*, *H* y *P*, en su versión previamente etiquetada mediante la opción Etiquetado II. En el siguiente paso, se ha elegido mostrar resultados de tres etiquetas, y en el tercer paso, realizar la ruptura por género y número. Los resultados se generan al pinchar en el botón del cuarto paso (“Generar relaciones”).

5.2.2.12. Corpus

La doceava pestaña es la de Corpus. Esta última opción permite crear una muestra aleatoria de un fichero de texto con una extensión aproximada introducida por el usuario (véase la imagen 32). Además, la muestra aleatoria se realiza tomando los textos completos de los poemas, de forma que se seleccionan composiciones aleatoriamente hasta que se completa una muestra de extensión aproximada al número de palabras marcado por el usuario. Y cada vez que se utiliza la opción, se genera una muestra diferente.

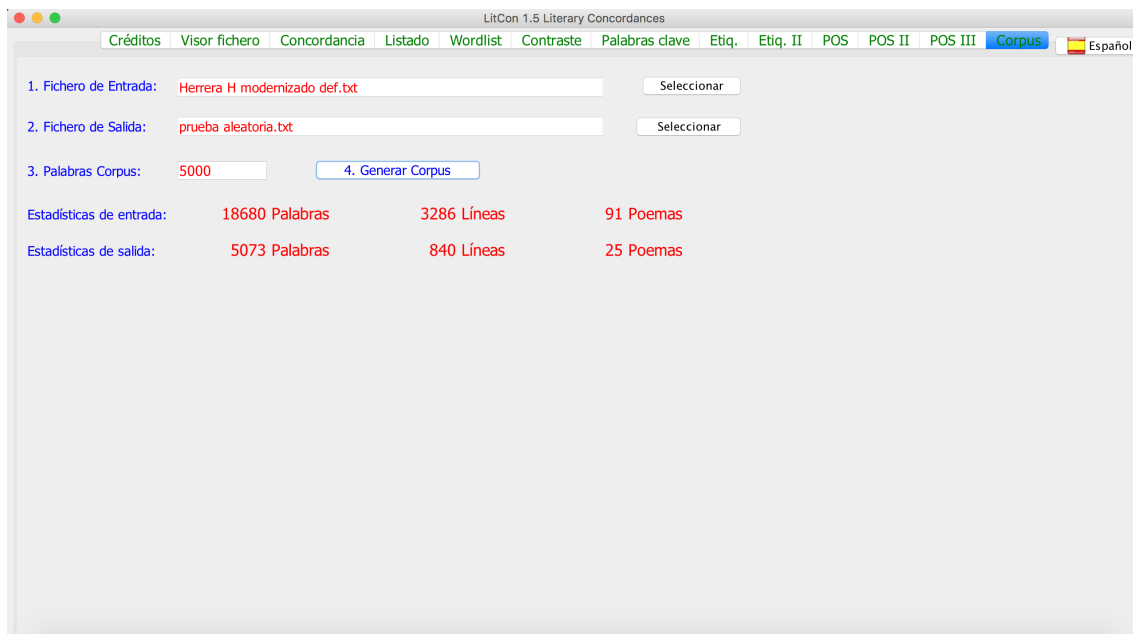


Imagen 32. Litcon en Mac. Pestaña Corpus. Se ha seleccionado como fichero de entrada *H* en su versión modernizada sin etiquetar morfosintácticamente. Se ha definido el lugar y el nombre del fichero de salida o muestra aleatoria (“prueba aleatoria.txt”), y, en tercer lugar, el número aproximado de palabras que debe contener la muestra (en este caso, 5000). Tras pinchar en “Generar corpus”, el fichero de texto ha sido creado y se nos muestran algunos datos del texto introducido y la muestra creada en color rojo. *H* cuenta con 18680 palabras, 3286 líneas y 91 poemas, mientras que la muestra contiene 5073 palabras en 840 líneas de 25 poemas.

5.2.3. Conclusión

En definitiva, frente a los programas de análisis y explotación textual existentes, Litcon no solo presenta herramientas y opciones que no estaban disponibles en estos (como Contraste o Corpus), sino que en su diseño se ha prestado especial atención a las características de los textos literarios y, especialmente, poéticos. En este sentido, se han tomado en consideración detalles de gran importancia en estos textos, referentes a la disposición textual, como son las pausas versales, los números de verso y los títulos de los poemas.

Además, Litcon cuenta, como se ha visto, con una interfaz altamente intuitiva, que no requiere conocimientos previos de programación. Este software ofrece, por tanto, las herramientas necesarias para realizar los análisis de corpus y computacionales de la poesía de Herrera que forman parte de esta Tesis doctoral, y se presentan a continuación en el capítulo 6, mientras que los análisis de Estilometría del capítulo 7

han sido realizados con el ya citado paquete *styo*. La creación de Litcon contribuye, además, al estado de la cuestión de los programas disponibles, poniendo a disposición de los investigadores esta nueva herramienta y sus posibilidades.

6. Estudios con métodos de corpus y computacionales

J. Berenike Herrmann (2017), en su trabajo publicado en *Digital Humanities Quarterly*, defiende la conveniencia de combinar en los estudios estilísticos digitales el enfoque cualitativo tradicional (conocido en la tradición anglosajona como lectura cercana o *close reading*) con los novedosos enfoques cuantitativos (relacionados con las teorías de lectura distante o *distant reading* y macroanálisis). Se trata, por tanto, de dar cabida tanto a las metodologías cuantitativas que proporcionan datos numéricos derivados de análisis de grandes cantidades de palabras o textos, como a los métodos cualitativos que ponen el foco de interés en aquellos elementos estilísticos concretos que resultan fundamentales para la configuración del texto o pasaje. En este sentido, esta investigadora propone utilizar herramientas procedentes de los estudios de corpus (especialmente la Estilística de corpus), por ejemplo, las concordancias, como puente entre estas dos metodologías que a primera vista pudieran parecer antitéticas. Un enfoque similar ya había sido defendido por Douglas Biber (2011), quien promueve una mayor aproximación entre la investigación de los estilistas de corpus y los estilometristas.

Siguiendo esta postura, se dedica el presente capítulo de esta Tesis a presentar diversos análisis con métodos procedentes de la Estilística de corpus, pues coincido con Herrmann en que “close and distant reading complement each other when adding meaning to numbers, and precision to hermeneutically obtained insight” (Herrmann, 2017). Por ello, en este capítulo, tras una breve introducción a la Estilística de corpus, se presentan una serie de análisis con corpus etiquetado y no etiquetado que irán ganando en complicación y distancia, comenzando por cuestiones en estudios de corpus, como la razón tipo-token, y herramientas de esta disciplina más cercanas al análisis cualitativo, como las concordancias o las palabras clave, hasta llegar a análisis cuantitativos próximos a la Estilometría, como el que se realiza de los bigramas y trigramas morfosintácticos al final del capítulo.

6.1. La Estilística de corpus y la aplicación de los estudios de corpus a textos literarios

Si bien menos asentada que la Lingüística de corpus (McEnery & Hardie, 2012; McEnery & Wilson, 2001), la Estilística de corpus –*Corpus Stylistics*– cuenta ya con un considerable número de estudios⁴⁶⁶ (Adolphs & Carter, 2002; Culpeper, 2009; Fischer-Starcke, 2010; Hori, 2004; Mahlberg, 2013; McIntyre, 2010; Rodríguez Martín, 2013; Ruano San Segundo, 2016; Stubbs, 2005; Tabata, 2007; Wynne, 2005), hasta el punto de que Mahlberg y McIntyre la consideran una rama dentro de la Estilística (Mahlberg & McIntyre, 2011, p. 205), hecho del que también da cuenta el SIG creado dentro de la Poetics and Linguistics Association (PALA)⁴⁶⁷, así como la reciente aparición de una monografía (McIntyre & Walker, 2019). Se trata de un campo interdisciplinar que combina aproximaciones y metodologías de dos disciplinas: de un lado, los estudios de corpus y computacionales; de otro, la Estilística o el análisis lingüístico del estilo aplicado a textos frecuentemente literarios. En consecuencia, se ubican dentro de esta los análisis de corpus y computacionales de textos literarios, en los que el objetivo final es realizar un estudio estilístico, en lugar de lingüístico.

Desde la perspectiva de los lingüistas de corpus, Douglas Biber (2011) declara que los análisis de corpus constituyen la metodología empírica más potente para determinar los patrones de uso lingüístico en un dominio textual completo y que, como tales, pueden aplicarse al estudio del lenguaje literario⁴⁶⁸.

Para Michaela Mahlberg (2007), la Estilística de corpus supone un puente entre los estudios lingüísticos y literarios, además de una forma de adaptar los avances en las

⁴⁶⁶ Un estado de la cuestión del panorama de trabajos publicados, así como de las técnicas que emplean, puede encontrarse en el artículo de Douglas Biber (2011). La gran mayoría de estos estudios se centran en literatura inglesa, mientras que son escasos los que aplican estas metodologías a obras literarias en español (Hernández Lorenzo, 2016; Nieto Caballero, 2018).

⁴⁶⁷ Web del SIG Corpus Stylistics: <https://www.pala.ac.uk/corpus-stylistics.html> [Consulta: 25/09/2019].

Existen también proyectos de investigación que se vertebran sobre la aplicación de metodologías de Estilística de corpus a determinados textos literarios, como las obras de Shakespeare (Culpeper, s. f.) o Dickens (Mahlberg, 2019).

⁴⁶⁸ “In fact, it could be argued that a corpus provides the best way to represent a textual domain, and corpus analysis is the most powerful empirical approach for analyzing the patterns of language use in that domain. Such analysis are applicable to any sub-discipline of linguistics that includes consideration of language use [...]. I see the study of literary language as no exception here. One of the major research questions within the ‘scientific study of language’ concerns the nature of the words, lexical expressions, and grammatical forms used in different literary texts and varieties. Corpus analysis is ideally suited to research questions of this type” (Biber, 2011, pp. 15-16).

metodologías de corpus y computacionales al estudio de las características particulares del texto literario:

Corpus Stylistics can make use of innovative descriptive tools that not only fit into linguistic frameworks but also leave room to account for individual qualities of texts and hereby link in with literary interpretation (Mahlberg, 2007, p. 219).

Otros investigadores (Semino & Short, 2004) coinciden en señalar el interés de apoyarse en métodos de corpus para el análisis de textos literarios, y defienden que estos, unidos al enfoque cualitativo mediante la interpretación de los resultados, pueden ser idóneos para algunos estudios en función de la pregunta de investigación de la que se parte. En este sentido, frente a la Lingüística de corpus, la Estilística de corpus permite trabajar con corpus textuales más pequeños, constituidos en ocasiones por una obra literaria concreta, y sus métodos permiten identificar términos o pasajes de especial interés sobre los que realizar análisis cualitativos (Mahlberg & McIntyre, 2011).

Por tanto, los estudios de corpus y de Estilística de corpus suponen un estadio intermedio entre el análisis filológico tradicional y metodologías cuantitativas como la Estilometría, combinándose con estas últimas en algunos trabajos como el ya citado de J. Berenike Herrmann (2017), los estudios de Tomoji Tabata sobre el estilo de Dickens (Tabata, 1995, 2007, 2016) o los trabajos de David Hoover (Hoover, 2003a, 2007; Hoover, Culpeper, & O'Halloran, 2014).

6.2. Estudios con corpus no etiquetado

Cabe destacar que existe ya un trabajo previo en el que se aplican técnicas de corpus a una obra herreriana, concretamente a las *Anotaciones* (Espinilla Buisán, Nofre Maiz, Pepe Sarno, & Reyes Cano, 2003). Este presenta dos listas de concordancias, una del texto de Herrera y la otra de los poemas de Garcilaso comentados, así como una lista de frecuencias de palabras ordenada tanto alfabéticamente como por frecuencia. Sin embargo, presenta el inconveniente de que se trata de archivos PDF, pensados para la consulta, pero no para cualquier tipo de procesamiento posterior de esos datos, y, además, tampoco pone a disposición del lector el texto utilizado, sino que remite a una

edición en papel (la de Cátedra), por lo que, para obtener el texto, el investigador tendría que empezar por la aplicación de un programa de OCR. Se trata de una publicación pensada, pues, para la consulta de estudiosos, pero no para posteriores trabajos informáticos sobre esos datos, de los que tampoco se derivan interpretaciones ni conclusiones.

A continuación, se presentan una serie de análisis y estudios con el corpus de la Tesis sin etiquetar. Estos abarcan desde un estudio de la densidad léxica a través del cálculo de la razón tipo-token⁴⁶⁹ (apartado 6.2.1), hasta un análisis de las variantes ortográficas que se centra en la utilización de los puntos diacríticos en la obra herreriana en vida y póstuma (apartado 6.2.3), pasando por análisis léxicos contrastivos en los que se determina el vocabulario coincidente en ambas obras, así como el estadísticamente más distintivo de los textos de 1619 (apartado 6.2.2). A excepción del estudio de variantes ortográficas, en el que se emplea el corpus con ortografía original de la poesía herreriana (Anexo II), en todos los análisis se utiliza el corpus modernizado (Anexo III), pues, como ya adelantó en el capítulo 4.2.3, la aparición de las mismas palabras con variaciones ortográficas en los distintos testimonios habría entorpecido los análisis de contraste de léxico, pues el ordenador las considera palabras diferentes.

6.2.1. Densidad léxica

Como primera aproximación, se analiza la densidad léxica de los textos poéticos de Herrera (PS, B, H, P y P2) y los escritos por el propio Pacheco (Pacheco), como se ha visto en el capítulo 3, el editor de *Versos* y principal sospechoso de los que niegan la plena autoría herreriana. De este modo se pretende medir la riqueza del vocabulario de los poemas. Para ello, se han obtenido mediante el menú WordList de Litcon⁴⁷⁰ el número de palabras tipo y palabras tokens de cada uno de los corpus y se ha calculado a continuación la razón tipo-token o *type-token ratio* (TTR)⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ Este se explica en el siguiente apartado.

⁴⁷⁰ Litcon y sus herramientas se han descrito en el capítulo 5.2 de esta Tesis.

⁴⁷¹ Esta medida estadística se calcula dividiendo el número de palabras tipo (*word type*) entre el número de palabras *tokens* (*word tokens*). El resultado normalmente se multiplica por 100 para obtener un porcentaje.

| Corpus | Palabras tipo (word type) | Palabras tokens (word tokens) | TTR (%) |
|---------|------------------------------|----------------------------------|---------|
| PS | 5862 | 55259 | 10,61 |
| B | 4219 | 33367 | 12,64 |
| H | 3394 | 18680 | 18,17 |
| P | 6636 | 71834 | 9,24 |
| P2 | 4560 | 35250 | 12,94 |
| Pacheco | 1807 | 6056 | 29,84 |

Tabla 6. Corpus modernizado de Herrera, *Versos* y Pacheco. Se indica el número de palabras tipo, el número de palabras token y se ha calculado el índice de densidad léxica a través de la razón tipo-token o *type-token ratio* (TTR), expresado en porcentaje y redondeado a dos decimales.

En los resultados obtenidos (véase la tabla 6), el corpus de Pacheco obtiene el mayor porcentaje de razón tipo-token, seguido de *H*, mientras que *P* obtiene el menor valor. Esto se debe a que esta medida se ve afectada por el tamaño del texto y, como consecuencia, si se comparan textos de extensión muy variable, los textos de menor extensión obtienen valores de razón tipo-token más elevados que los textos mucho más largos (McEnery & Hardie, 2012). Por esta razón, para comparar textos de diferente extensión, se utiliza la razón tipo-token estandarizada o *standardised type-token ratio* (STTR). Para obtenerla, se divide el texto que se quiere analizar en fragmentos con un número concreto de palabras (habitualmente, 2000), se calcula la razón tipo-token para cada uno de estos fragmentos y, finalmente, la media de los valores obtenidos. Puesto que se trata de un cálculo bastante más complejo, se ha realizado mediante un pequeño script en R (“Script1-STTR.R”), que puede consultarse en el Anexo V. Los resultados obtenidos se presentan en la tabla 7.

| Corpus | Palabras tipo (word type) | Palabras tokens (word tokens) | STTR (%) |
|---------|------------------------------|----------------------------------|----------|
| PS | 5862 | 55259 | 36,85 |
| B | 4219 | 33367 | 37,24 |
| H | 3394 | 18680 | 40,82 |
| P | 6636 | 71834 | 40,05 |
| P2 | 4560 | 35250 | 39,59 |
| Pacheco | 1807 | 6056 | 42,02 |

Tabla 7. Corpus modernizado de Herrera, *Versos* y Pacheco. Se indica el número de palabras tipo, el número de palabras token y se ha calculado el índice de densidad léxica a través de la razón tipo-token estandarizada o *standardised type-token ratio* (STTR). Los resultados se dan en porcentajes y han sido redondeados a dos decimales.

Como puede observarse en la tabla 7, de los textos herrerianos, *Algunas obras* es el que obtiene un índice mayor y, por tanto, el texto con mayor densidad léxica o riqueza de vocabulario, seguido de la edición póstuma, lo cual no es extraño si se tiene en cuenta que la primera está casi completamente incluida en la segunda. El índice obtenido para los textos exclusivos de *P* (*P2*) es más bajo, pero se aproxima mucho al de *P*. El conjunto de poemas sueltos es el que cuenta con un índice más bajo de todo el corpus herreriano. Por último, los textos conocidos de Pacheco cuentan con un índice de densidad léxica superior al de los textos herrerianos. La evolución cronológica de este índice en la obra herreriana se ha representado en la figura 4.

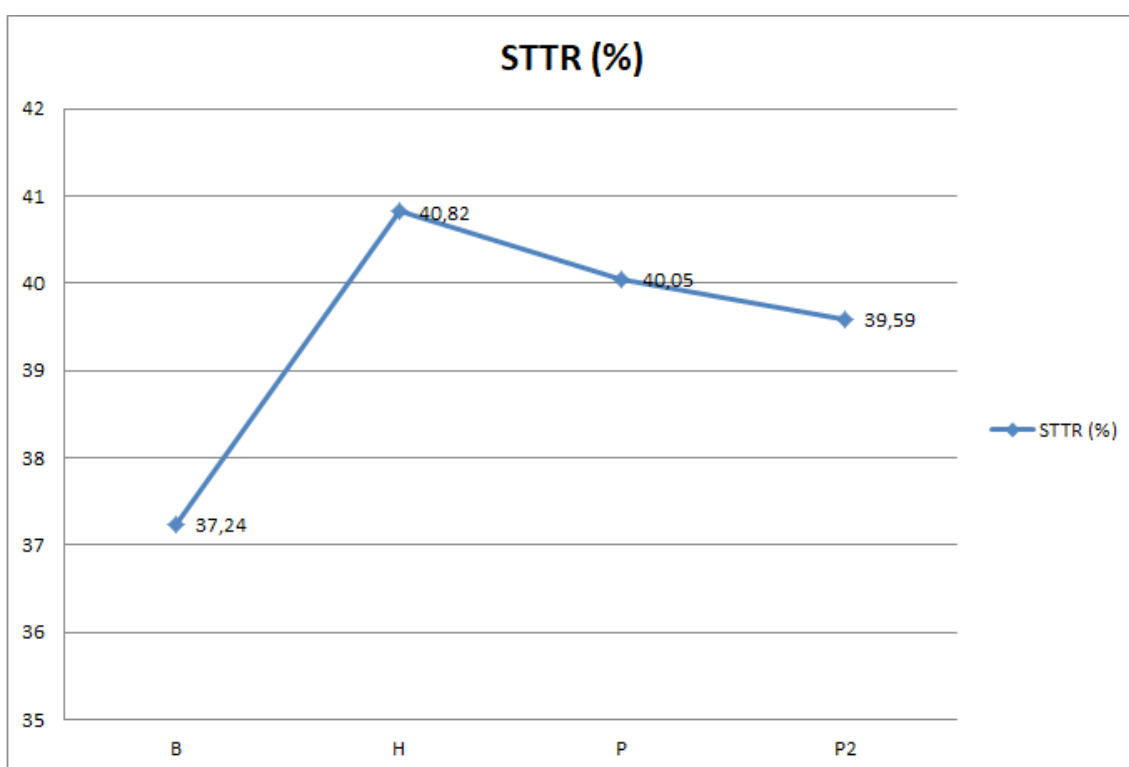


Figura 4. Gráfico que muestra la evolución del STTR a lo largo de la obra herreriana en vida y póstuma colocada en orden cronológico.

En la figura 4, se aprecia cómo se produce un aumento importante de la densidad y, por tanto, en la riqueza léxica de los poemas herrerianos en el paso de *B* a *H*. Mientras que de *H* a *P* y a los poemas exclusivos (*P2*), la tendencia es a la baja, aunque continúa con valores muy cercanos. El elevado índice de *H* puede estar relacionado con el esmero con el que Herrera preparó la edición en vida de su poesía, para la cual seleccionó su producción más granada en ese momento. Podría pensarse

que este alto índice está influido por la égloga venatoria incluida en *H*, en la que se utiliza un rico vocabulario relacionado con este subgénero. Sin embargo si se calcula la STTR de los poemas de 1582 sin la égloga, se obtiene un índice de 40,67, que resulta menos elevado que al incluir la égloga (40,82), pero sigue siendo superior al del resto de los textos poéticos herrerianos, demostrando que la mayor riqueza léxica de *H* no solo se debe a la égloga, sino también al vocabulario elegido en el resto del poemario.

6.2.2. Análisis léxicos contrastivos

6.2.2.1. Contraste de palabras tipo

Se ha realizado un análisis del léxico diferente de *H* y *P* mediante el menú Contraste de Litcon, con el que se han obtenido las palabras tipo comunes a ambos corpus y las palabras que solo aparecen en uno de ellos (véase la tabla 8).

| | H | P |
|---------------------|-------------|-------------|
| Palabras comunes | 3225 (95 %) | 3225 (49 %) |
| Palabras diferentes | 169 (5 %) | 3411 (51 %) |

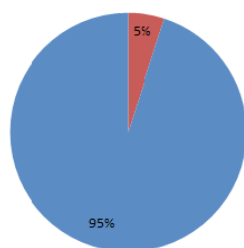
Tabla 8. Resultados del contraste de palabras tipo entre *H* y *P*. Números de palabras comunes y palabras diferentes en valores absolutos y porcentajes.

Como puede apreciarse en la tabla 8, *H* y *P* comparten 3225 palabras. Solamente 169 palabras de *H* no están en *P*, mientras que los textos de 1619 cuentan con 3411 palabras que no se encuentran en los de 1582. Estos resultados dan cuenta del hecho de que *H* está incluida casi completamente en *P*, por lo que las palabras diferentes que aparecen en *Algunas obras* están relacionadas con la égloga venatoria, los dos sonetos que no pasaron a *Versos* (véase apéndice) y las palabras de *H* que desaparecen por variantes de *P* (véase en el Anexo VI la lista desglosada). Estos datos pueden apreciarse más claramente en la figura 5, que muestra por medio de un gráfico circular los porcentajes de palabras tipo.

En cambio, hay un número considerable de palabras de *P* (3411) que no se encuentran en *H*. Esto se aprecia más claramente en la figura 6, en la que se aprecia que aproximadamente la mitad de las palabras de *P* coinciden con las de *H* y la otra mitad son palabras diferentes.

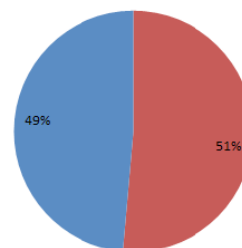
Palabras tipo de *H* (comparado con *P*)

■ Palabras diferentes ■ Palabras comunes a *P*



Palabras tipo de *P* (comparado con *H*)

■ Palabras diferentes ■ Palabras comunes a *H*



Figuras 5 y 6. Gráficos circulares que muestran la distribución en porcentajes de palabras tipo de *H* y *P* comparados entre sí.

Estos datos, aunque interesantes, se ven afectados por el hecho de que *H* está casi completamente incluida en *P*. Por ello, se ha vuelto a generar el contraste, pero esta vez entre *H* y los poemas exclusivos de *P* (*P2*), cuyos resultados se ofrecen en la tabla 9.

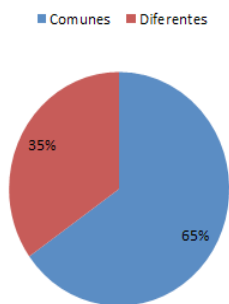
| | <i>H</i> | <i>P2</i> |
|---------------------|-------------|-------------|
| Palabras comunes | 2214 (65 %) | 2214 (49 %) |
| Palabras diferentes | 1180 (35 %) | 2346 (51 %) |

Tabla 9. Resultados del contraste de palabras tipo entre *P* y *H*. Números de palabras comunes y palabras diferentes en valores absolutos y porcentajes.

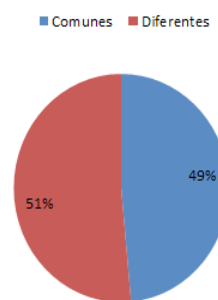
La tabla 9 muestra cómo al comparar *H* con *P2*, las palabras diferentes de *H* han pasado de 169 a 1180 (suben de un 5 a un 35 %), mientras que las palabras diferentes de *P2* son 2346, frente a las 3411 de *P* completo (en porcentaje, sin embargo, se mantienen). Esto se aprecia más claramente en la figura 7. Al comparar *H* con *P2*, que no incluye poemas de la primera, se obtiene que un 65 % de las palabras de *H* las comparte con *P2*, mientras que un 35 % de las palabras de *H* no aparecen en los textos exclusivos de *P*. Es decir, *H* comparte una parte importante de sus palabras con *P2*, pero aproximadamente un tercio de las palabras tipo de 1582 no aparecen en los textos nuevos de 1619.

En la misma tabla, se recogen los datos de *P2* frente a *H*. Como puede observarse, los porcentajes de palabras comunes y diferentes son muy similares y se encuentran alrededor del 50 %. Estos resultados pueden consultarse también en la figura 8.

Palabras tipo de *H* (comparado con *P2*)



Palabras tipo de *P2* (comparado con *H*)



Figuras 7 y 8. Gráficos circulares que muestran la distribución en porcentajes de palabras tipo de *H* y *P2* comparados entre sí.

En los siguientes análisis, se ha comparado el léxico de *P* y *P2* con el del resto de la poesía herreriana (véanse las tablas 10 y 11).

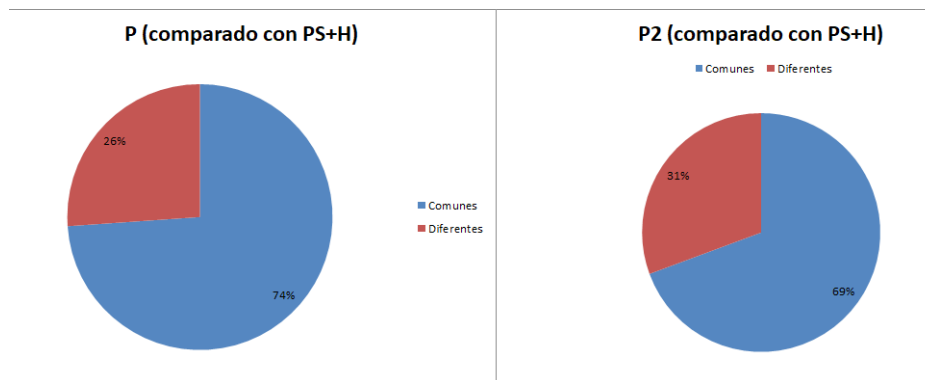
| | <i>P</i> | PS+H |
|---------------------|-------------|------|
| Palabras comunes | 4904 (74 %) | 4904 |
| Palabras diferentes | 1732 (26 %) | 1864 |

Tabla 10. Resultados del contraste de palabras tipo entre *P* y el resto de la poesía herreriana. Números de palabras comunes y palabras diferentes en valores absolutos y porcentajes.

| | <i>P2</i> | PS+H |
|---------------------|-------------|------|
| Palabras comunes | 3163 (69 %) | 3163 |
| Palabras diferentes | 1397 (31 %) | 3605 |

Tabla 11. Resultados del contraste de palabras tipo entre *P2* y el resto de la poesía herreriana. Números de palabras comunes y palabras diferentes en valores absolutos y porcentajes.

Los resultados de esta comparación se muestran en las figuras 9 y 10. En la figura 9, se observa que la mayoría de las palabras de *P*, un 74 %, las comparte con los poemas sueltos y *H* –frente al 49 % que comparte solo con *H*, como mostraba la figura 6–, mientras que las palabras únicas del corpus poético de *Versos* constituyen un 26 %. Si se comparan los poemas exclusivos (*P2*), en lugar de *P* completo, con el resto del corpus poético herreriano, se obtiene que un 69 % de las palabras coinciden con las de los poemas sueltos y *H*, frente a un 31 % de palabras que no se encontrarían en estas colecciones.



Figuras 9 y 10. Gráficos circulares que muestran la distribución en porcentajes de palabras tipo de *P* y *P2* contrastados con el resto de la obra poética herreriana.

Finalmente, para concluir, se han reagrupado los resultados anteriores por parejas en la tabla 12, de forma que puedan compararse con mayor facilidad. De esta forma, se pueden hacer algunas observaciones interesantes. Como puede apreciarse, las figuras 5 y 7 ponen de manifiesto que un porcentaje muy alto de las palabras de *H* aparecen en *P* o *P2*. Pero más llamativos resultan, sin duda, los datos ofrecidos por las figuras 6 y 8, en las cuales independientemente de si se utiliza la colección herreriana completa de 1619 o solo los poemas exclusivos arrojan los mismos porcentajes al compararlos con *H*. Asimismo, resulta también interesante que, al comparar *P* y *P2* con el resto de la obra poética herreriana, los porcentajes de palabras tipo respecto a *PS+H* son similares, aunque disminuye el porcentaje de palabras comunes en el caso de *P2*, si bien se mantiene bastante elevado.

| Figura | Corpus | Frente a | Palabras comunes (%) | Palabras diferentes (%) |
|--------|--------|----------|----------------------|-------------------------|
| 5 | H | P | 95 | 5 |
| 7 | H | P2 | 65 | 35 |
| 6 | P | H | 49 | 51 |
| 8 | P2 | H | 49 | 51 |
| 9 | P | PS+H | 74 | 26 |
| 10 | P2 | PS+H | 69 | 31 |

Tabla 12. Resultados completos del contraste con valores en porcentajes.

Estos resultados constituyen un primer acercamiento a las diferencias de nivel léxico presentadas por *P* (y *P2*), tanto frente a *H* como frente al resto de la obra poética

herreriana. A continuación, se pretende obtener más información sobre las palabras más representativas estadísticamente en cada uno de los corpus mediante el análisis de palabras clave.

6.2.2.2. Palabras clave

Las palabras clave o *keywords*, referenciadas brevemente en el capítulo 5, son un método de comparación de dos corpus que hace un tratamiento estadístico de las frecuencias de palabras. Se trata de una de las herramientas más utilizadas en los estudios de corpus (tanto Lingüística como Estilística de corpus). Para McEnery y Hardie (2012), se asemejan a las listas de frecuencias de palabras, y su particularidad frente a aquellas consistiría en que la lista no se realiza con todas las palabras del texto, sino solo con las que son estadísticamente más relevantes. Por este motivo, para la generación de palabras clave es necesario aplicar alguna fórmula estadística. Las más utilizadas para este fin son *chi-squared* y *log-likelihood*. Rayson y Garside (2000) han demostrado que *chi-squared* funciona muy bien con corpus grandes –es decir, de millones o billones de palabras, muy frecuentemente utilizados en Lingüística de corpus–, pero para corpus relativamente pequeños –cientos o miles de palabras– es más efectiva *log-likelihood*⁴⁷². Es decir, para generar las palabras clave de un texto es necesario contar con un corpus de referencia con el cual pueda llevarse a cabo la comparación con el corpus estudiado. Dados los dos corpus que se quieren comparar, se genera una lista de frecuencias de cada uno de ellos y, a continuación, se calcula el valor *log-likelihood*, que corresponde ya al valor estadístico.

En definitiva, las palabras clave presentan la ventaja (frente a las listas de frecuencias de palabras de cada corpus o las listas de palabras únicas de los corpus) de que se recogen y ordenan las palabras teniendo en cuenta la frecuencia de cada palabra concreta en cada uno de los dos corpus y el número total de palabras con que cuenta

⁴⁷² Puesto que los textos literarios son relativamente pequeños comparados con los textos utilizados por los lingüistas (y más aún si se piensa en los textos poéticos), Litcon utiliza *log-likelihood* para generar las palabras clave, como se ha indicado en el apartado 5.2.2.6.

Log-likelihood (LL) corresponde a la siguiente fórmula:

$$LL = 2 \left[a \log \left(\frac{a}{E_1} \right) + b \log \left(\frac{b}{E_2} \right) \right],$$

$$E_1 = \frac{c(a+b)}{c+d},$$

$$E_2 = \frac{d(a+b)}{c+d},$$

donde *a* y *b* corresponden a las frecuencias de cada palabra en el corpus 1 (*a*) y en el corpus 2 (*b*),

c y *d* corresponden al número total de palabras del corpus 1 (*c*) y en el corpus 2 (*d*).

cada corpus. De esta forma se obtiene una lista de palabras ordenada por su relevancia estadística, donde los valores más altos corresponden a las palabras con una diferencia de frecuencia relativa más significativa entre ambos corpus.

Se han generado las palabras clave de *Versos* utilizando los poemas sueltos y *Algunas obras* como corpus de referencia. Con esto se pretende obtener el léxico más característico o sobresaliente de *P* frente al resto de la poesía herreriana⁴⁷³. Para ello, se ha utilizado el menú Palabras clave de Litcon. Las imágenes 33-35 muestran las 50 primeras palabras clave.

| Orden | Palabra | Frecuencia | Clave |
|-------|-----------|------------|--------|
| 1 | esplendor | 53/3 | 55,685 |
| 2 | afán | 82/19 | 44,185 |
| 3 | luengo | 25/0 | 35,381 |
| 4 | ardor | 85/33 | 25,241 |
| 5 | fulgor | 17/0 | 24,059 |
| 6 | impío | 36/8 | 20,087 |
| 7 | el | 2758/2516 | 19,158 |
| 8 | vigor | 38/12 | 14,965 |
| 9 | ingrato | 27/7 | 13,142 |
| 10 | ufano | 42/16 | 12,840 |
| 11 | cuita | 13/1 | 12,551 |
| 12 | mi | 1573/1424 | 12,315 |
| 13 | cuidé | 8/0 | 11,322 |
| 14 | florece | 8/0 | 11,322 |
| 15 | cuitoso | 12/1 | 11,290 |
| 16 | error | 97/58 | 11,073 |
| 17 | serena | 58/29 | 10,706 |
| 18 | luciente | 36/14 | 10,662 |
| 19 | fin | 111/70 | 10,585 |
| 20 | cuido | 14/2 | 10,472 |

⁴⁷³ En este sentido, para Mahlberg y McIntyre (2011), en los casos en los que los textos utilizados son literarios, el corpus de referencia actúa como norma estilística, y las palabras clave serían aquellas cuya frecuencia se desvía de esta norma.

| | | | |
|----|-----------|-------|--------|
| 21 | cuitas | 11/1 | 10,042 |
| 22 | luenga | 11/1 | 10,042 |
| 23 | cruel | 65/35 | 10,023 |
| 24 | honor | 36/15 | 9,524 |
| 25 | osando | 13/2 | 9,334 |
| 26 | oscuro | 37/16 | 9,168 |
| 27 | sereno | 37/16 | 9,168 |
| 28 | terror | 10/1 | 8,808 |
| 29 | ausente | 97/62 | 8,807 |
| 30 | afina | 6/0 | 8,492 |
| 31 | candor | 6/0 | 8,492 |
| 32 | oscureció | 6/0 | 8,492 |
| 33 | prez | 6/0 | 8,492 |
| 34 | riesgo | 6/0 | 8,492 |
| 35 | fiero | 95/61 | 8,480 |
| 36 | rigor | 54/29 | 8,384 |
| 37 | lento | 12/2 | 8,215 |
| 38 | polo | 12/2 | 8,215 |
| 39 | tibio | 12/2 | 8,215 |
| 40 | estrecho | 44/22 | 8,122 |

| | | | |
|----|-----------|---------|-------|
| 41 | indigna | 14/3 | 8,043 |
| 42 | yace | 23/8 | 8,009 |
| 43 | seguro | 32/14 | 7,762 |
| 44 | pavor | 9/1 | 7,593 |
| 45 | singular | 9/1 | 7,593 |
| 46 | faz | 24/9 | 7,513 |
| 47 | do | 213/166 | 7,273 |
| 48 | enajenado | 11/2 | 7,121 |
| 49 | impía | 11/2 | 7,121 |
| 50 | usado | 11/2 | 7,121 |

Imágenes 33-35. Resultados de la generación de palabras clave de *P* usando *PS* más *H* como corpus de referencia, obtenidas mediante el menú Palabras clave de Litcon. Las imágenes muestran las 50 primeras palabras clave. La primera columna recoge el puesto de la palabra por el clave obtenido en orden descendente, y la palabra en sí aparece en la segunda columna. La tercera columna muestra dos números separados por barras, correspondiendo el primero al número de ocurrencias del término en el corpus analizado (en este caso, *P*), y el segundo al número de ocurrencias en el corpus de referencia (en este caso, *H* y los poemas sueltos). La cuarta y última columna muestra el valor clave obtenido para cada palabra.

De acuerdo con Mahlberg y McIntyre (2011), las palabras clave habitualmente pueden clasificarse en tres grupos: nombres propios, palabras temáticas y palabras relacionados con elementos estilísticos. En este caso, en la lista de palabras clave obtenida, no aparecen nombres propios –lo cual apunta a una cierta consistencia en la utilización de estos a lo largo de la obra poética herreriana en vida y póstuma–, pero sí palabras influidas por la temática (*esplendor*, *afán*, *ardor*, *fulgor*...) y palabras función

relacionadas con el estilo (*el, mi, do*). Además, al tratarse de poesía, a mi juicio, el segundo grupo, más que reflejar la temática de los textos de *P*, pone de relieve matices semánticos y expresivos que caracterizan a estos textos frente a los poemas seguros de Herrera. A modo de muestra, se realiza un análisis pormenorizado de algunas de las palabras de este grupo, fundamentalmente las comprendidas entre las 15 primeras palabras clave.

La palabra que encabeza la lista de palabras clave es *esplendor*, que obtiene el valor estadístico clave (*keyness*) más elevado. Como se indica en la tabla de resultados, se localizan 53 ocurrencias de esta palabra en *P* frente a 3 en el resto del corpus herreriano. Mediante el uso del menú de Concordancias, se ha comprobado que, de estos últimos, dos casos son de *H* (véase la imagen 36) y uno de los poemas sueltos (véase la imagen 37).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|-------------------------------------------|
| 61 | <SONETO IIII> | 2 | de su vivo esplendor todo vencido, |
| 2956 | <SONETO LXXI> | 4 | el esplendor suave, que atesora; |

Imagen 36. Concordancias de *esplendor* en *H*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Solo se localizan dos resultados.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-------------------------------|----------|-----------------------------------------------|
| 2272 | <27. CANCIÓN AL BIENAVENTU... | 60 | de España honra, y esplendor del suelo |

Imagen 37. Concordancias de *esplendor* en los poemas sueltos, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Solo se localiza un resultado.

Por otra parte, según Kossoff (1966b), *esplendor* puede tener tres acepciones en la poesía de Herrera: 1. Resplendor; 2. grandeza, majestad; 3. lo que da lustre, prestigio, lo que excita orgullo. Los dos casos de *H* responden a la primera acepción, mientras que el caso de los poemas sueltos responde a la tercera acepción. *Esplendor* aparece con las tres acepciones en *P*. Es decir, frente a *H*, *P* introduce el término con dos nuevos significados, uno de los cuales solo se encuentra en los textos de 1619 ('grandeza, majestad'), y otro del que solo se localiza fuera de *P* un ejemplo en los poemas sueltos, en el verso 60 de la canción al rey San Hermenegildo (véase la imagen 37).

Además, de las 53 ocurrencias de *esplendor* en *P*, 33 corresponden a los poemas exclusivos (véanse las imágenes 38 y 39).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|------------------|----------|---------------------------------------------------|
| 5 | <SONETO II> | 1 | Luz, en cuyo esplendor el alto coro |
| 73 | <ELEGIA I> | 1 | Un divino esplendor de la belleza, |
| 154 | <SONETO IX> | 6 | esplendor ; que dé fuerza a la alma mía, |
| 239 | <SONETO XVII> | 6 | que el esplendor se unía soberano; |
| 578 | <SONETO LVI> | 2 | del rosado esplendor y faz serena; |
| 618 | <CANCIÓN II> | 8 | su esplendor me fallece en el desierto, |
| 663 | <CANCIÓN II> | 53 | y el sereno esplendor y soberano. |
| 791 | <SONETO LXII> | 5 | Vos en vuestro esplendor honráis los ojos; |
| 1235 | <SONETO LXXXIII> | 6 | ciego en su esplendor bello, estoy herido, |
| 1284 | <CANCIÓN III> | 4 | y el sereno esplendor del Sol eterno |
| 1343 | <CANCIÓN III> | 63 | las flores cerca de esplendor luciente; |
| 1509 | <ELEGIA X> | 11 | que miren su esplendor aquellos ojos; |
| 2062 | <SONETO CXVI> | 4 | vuestro esplendor no veo y mi alegría. |
| 2123 | <SONETO I> | 12 | Porque admirando el esplendor sereno |
| 2493 | <ELEGIA II> | 19 | Aquel bello esplendor de luz serena |
| 2640 | <SONETO XXII> | 2 | sigo el bello esplendor de mi alegría; |
| 2744 | <ELEGIA III> | 37 | El esplendor de Febo, y, la fulgente |
| 2845 | <SONETO XXX> | 1 | Al sereno esplendor de luz ardiente, |
| 2944 | <ELEGIA IV> | 65 | el florido esplendor de la belleza; |
| 3048 | <SONETO XXXV> | 3 | el esplendor y puros rayos de oro, |
| 3418 | <ELEGIA IIX> | 1 | Mi Luz, el esplendor de esa belleza |
| 3544 | <SONETO LXIV> | 1 | El suave esplendor de la belleza; |
| 3599 | <ELEGIA IX> | 3 | es eterno esplendor , y al cielo estrella; |
| 3879 | <ELEGIA X> | 29 | su esplendor y su fuerza al frío suelo, |
| 3947 | <ELEGIA X> | 97 | Que mi Lucero el esplendor sereno |
| 3982 | <SONETO LXXXIV> | 6 | al sacro esplendor suyo reluciente; |
| 4501 | <SONETO CIX> | 6 | con crispante esplendor esclarecido; |

| | | | |
|------|----------------------------------|-----|------------------------------------------------|
| 4730 | <ELEGIA I> | 161 | viva el puro esplendor , y la belleza; |
| 4815 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 65 | que su esplendor florido nunca pierde, |
| 4946 | <SONETO XVII> | 14 | el sereno esplendor del alto Cielo. |
| 5119 | <SONETO XXXI> | 12 | España así con esplendor sereno |
| 5226 | <CANCIÓN III> | 102 | con su esplendor venciendo esclarecido; |
| 5565 | <SONETO LV> | 7 | y, retraído su esplendor primero, |

Imágenes 38 y 39. Concordancias de *esplendor* en *P2*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 33 resultados.

Este término ya había llamado la atención de la crítica en relación al uso de *resplendor*. Ya Kossoff señaló que en *P* hay una preferencia de *esplendor* sobre *resplendor*, que para él es equiparable a la preferencia de *luengo* sobre *largo*. Por tanto, aunque existen casos de *resplendor* en *P*, predomina *esplendor* (Kossoff, 1957a). Si se analizan los casos concretos de *resplendor* en *P*, se advierte que, salvo uno, todos proceden de *B* o de *H*:

- Libro I, SONETO XXVI, v. 5, Lleva tu resplendor al sacro río, **B**
- Libro I, SONETO XXVI, v. 12, Que tu belleza, y resplendor sagrado **B**
- Libro I, ELEGIA II, v. 2, su resplendor aparta de mis ojos, **B**
- Libro I, SONETO XXXIIX, v. 4, mi mal, su resplendor, y su belleza; **B**
- Libro I, ELEGIA III, v. 41, no dan tal resplendor, cual habéis dado; **B**
- Libro I, SONETO XL, v. 6, prestáis el bello resplendor sagrado, **H**
- Libro I, SESTINA II, v. 1, Al bello resplendor de vuestros ojos **B**
- Libro I, ELEGIA V, v. 26, el puro resplendor, que me encendía, **B**
- Libro I, ELEGIA V, v. 47, y el resplendor más blanco de Diana, **B**

Libro I, ELEGIA V, 61, La luz, y el dulce resplandor nevado **B**
 Libro I, SONETO CXII, v. 11, si os viere el resplandor de la Luz mía. **B**
 Libro II, ELEGIA VII, v. 37, No me escondáis el resplandor sereno; **H**
 Libro III, ELEGIA VI, v. 106, Al resplandor de la belleza pura **H**
 Libro III, ELEGIA VI, v. 196, En la luz bella y resplandor sereno **H**
 Libro III, SONETO LXXIII, v. 6, su resplandor y su gentil figura; **P2**
 Libro III, ELEGIA IX, v. 90, en el eterno resplandor del Cielo. **H**
 Libro III, ELEGIA IX, v. 127, Descubra el Cielo el resplandor sereno; **H**

En cuanto al uso de estos términos en la obra en prosa de Herrera, no se dan casos de *esplendor* en la *Relación de la guerra de Chipre* ni en el *Tomás Moro*, pero sí se detectan cinco casos en las *Anotaciones*⁴⁷⁴. En cambio, se localizan 2 casos de *resplandor* en la *Relación de la guerra de Chipre* y otros dos en el *Tomás Moro*. La prosa de las *Anotaciones* presenta 21 casos de *resplandor*⁴⁷⁵. Por tanto, en la prosa de Herrera no parece darse la sustitución de *resplandor* por *esplendor* que defiende Kossoff, pues *resplandor* es más frecuente e incluso la única de las dos palabras que aparece en obras tardías como el *Tomás Moro*.

Por otra parte, el término *fulgor*, que se encuentra en quinto lugar de la lista tiene, según Kossoff (1966b), las mismas acepciones que *esplendor* en la poesía de Herrera⁴⁷⁶. En cambio, se trata de una de las palabras únicas del corpus poético póstumo, en el que presenta 17 ocurrencias: 9 en los poemas exclusivos (véase la imagen 40) y 8 en variantes⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ He podido consultar el *Tomás Moro* y la *Relación de la guerra de Chipre* gracias a transcripciones digitales facilitadas por mi director, cuya generosidad agradezco. Los casos de las *Anotaciones* han sido consultados a través del CORDE (Real Academia Española, s. f.; Sánchez et al., 1999).

⁴⁷⁵ En el CORDE, aparecen 25 ocurrencias, pero si se analizan con detalle, se aprecia que tres de ellas pertenecen a traducciones de poemas latinos (dos de ellas de Herrera e incluidas ya en el corpus con el que se han generado las palabras clave) y una de un poema de otro autor.

⁴⁷⁶ Según Kossoff, las acepciones de *fulgor* en la poesía herreriana son: 1) Resplandor; que tiene luz propia o reflejada; y 2) grandeza, nobleza, cualidad de ilustre.

⁴⁷⁷ En la prosa herreriana, solo se detecta un caso de *fulgor* en las *Anotaciones*, que describe el brillo del sol, pero muestra que este término ya era usado por Herrera, si bien en una frecuencia muy baja, por 1580, aunque no aparezca en su poesía de 1582.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|----------------------------------|----------|-----------------------------------------------|
| 6 | <SONETO II> | 2 | con vibrante fulgor está apurado; |
| 625 | <CANCIÓN II> | 15 | cualquier fulgor presente a la memoria |
| 1305 | <CANCIÓN III> | 25 | Con inestable fulgor y rayos de oro |
| 2278 | <ELEGIA I> | 43 | Ojos, rayos de Amor, fulgor crispante |
| 3265 | <ELEGIA V> | 152 | del hermoso fulgor de tu luz pura, |
| 3856 | <ELEGIA X> | 6 | destiñe el fulgor puro a la Luz mía? |
| 4664 | <ELEGIA I> | 95 | oscurezca el fulgor , serás Lucero; |
| 4871 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 121 | conocen el fulgor de sus hazañas; |
| 5221 | <CANCIÓN III> | 97 | ardiendo con fulgor de eterna lumbre |

Imagen 40. Concordancias de *fulgor* en P2, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 9 resultados.

A continuación se han analizado los casos de *fulgor* en las variantes de P para ver si sustituyen a algún término en concreto y de dónde proceden los poemas. Esta información se muestra en la siguiente lista:

Libro I, ELEGIA IX, v. 7, Desvanezca el fulgor de tu tesoro; **Resplandor > fulgor. B > P**⁴⁷⁸

Libro I, CANCIÓN IV, v. 51, que igual no ve el fulgor Cirreo, el nuestro **Luz > fulgor. B > P**

Libro I, CANCIÓN V, v. 40, y de el fulgor hermoso al crispar tierno **centellar de luz ardiente > fulgor. B > P**

Libro II, CANCIÓN II. A d. Luis Ponce de Lean Duque de Arcos, v. 19, lejos el fulgor bello y la Luz mía; **Resplandor > fulgor. B > P**

Libro II, SONETO XLV, 5, Fulgor divino; lúcida Centella; **Resplandor > fulgor. H > P**

Libro II, ELEGIA VII, v. 108, turbaba aquel fulgor y ardor presente: **Luz > fulgor y ardor. H > P**

Libro II, SONETO LXXIX, v. 11, si vos viere el fulgor de la Luz mía. **Resplandor > fulgor. H > P**

Libro II, ELEGIA XI, v. 55, Mi alma, en el fulgor bello y sereno **Se añade fulgor. B > P**

Es decir, casi todos los casos de *resplandor* de P se han copiado de B y H, pero cuando se realizan cambios en P o en los poemas nuevos se prefieren *esplendor*, *fulgor* y en alguna ocasión *ardor*, los tres términos entre las palabras clave obtenidas de P.

Ardor ocupa el cuarto lugar en la lista de palabras clave. Aparece 85 veces en *Versos*, y 33 en el resto de la poesía herreriana, de las cuales 7 son de *Algunas obras* y 26 de los poemas sueltos. De las 85 ocurrencias de P, 44, es decir, poco más de la mitad, se encuentran en los poemas exclusivos (véanse las imágenes 41 y 42).

⁴⁷⁸ La notación se lee como “*resplandor* pasa a *fulgor* al pasar de B a P”.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|--------------------------------------------------|
| 7 | <SONETO II> | 3 | de dulces rayos bello ardor sagrado; |
| 29 | <SONETO IV> | 8 | y esparce lumbre y puro ardor del cielo; |
| 62 | <SONETO VII> | 7 | que espera, de su bello ardor vencida, |
| 79 | <ELEGIA I> | 7 | Nuevo amador en nuevo ardor me inflamo; |
| 156 | <SONETO IX> | 8 | mas con florida luz y ardor presente. |
| 206 | <SONETO XII> | 7 | y, todo en ardor vivo transformado, |
| 422 | <SONETO XLIII> | 2 | espira, el tierno ardor de rosa pura; |
| 467 | <SONETO XLV> | 12 | Así con el excelso ardor conspira |
| 587 | <SONETO LVI> | 11 | pecho gasta cruel con ardor ciego. |
| 701 | <SESTINA III> | 8 | hiere con el sereno ardor la selva; |
| 760 | <SONETO LX> | 8 | sin descansar siguiendo su ardor santo. |
| 982 | <ELEGIA VII> | 19 | Favoreció al ardor el Amor diestro; |
| 1023 | <ELEGIA VII> | 60 | y que el ardor presente lleve en ella; |
| 1048 | <ELEGIA VII> | 85 | Y en el ardor dichoso de mi llama |
| 1070 | <SONETO LXIX> | 1 | De aquella ardiente Luz y ardor luciente, |
| 1117 | <SONETO LXXI> | 13 | porque ya vuestro ardor mi pecho siente, |
| 1341 | <CANCIÓN III> | 61 | Al dulce ardor primero y pura llama |
| 1996 | <ELEGIA XII> | 31 | Lleno de noble ardor y osado brío, |
| 2060 | <SONETO CXVI> | 2 | buscando el nuevo ardor del Sol luciente; |
| 2089 | <SONETO CXVII> | 14 | con el ardor la fuerza y la porfía. |
| 2129 | <SONETO II> | 1 | Al puro ardor , que vibran mis estrellas, |
| 2281 | <ELEGIA I> | 46 | Belleza inmensa, y puro Ardor sereno; |
| 2358 | <ELEGIA I> | 123 | vi mi ardor en la nieve vuestra fría. |
| 2410 | <SONETO XI> | 4 | será tu ardor y el corazón deshecho. |

| | | | |
|------|----------------------------------|-----|----------------------------------------------------|
| 2435 | <SONETO XII> | 12 | Volando voy, do el ciego ardor me inflama; |
| 2470 | <SONETO XIV> | 13 | una Luz se me ofrece y ardor puro |
| 2659 | <SONETO XXIII> | 4 | a su mortal ardor algún reposo. |
| 2686 | <SONETO XXIV> | 13 | antes con el ardor más encendido |
| 2803 | <ELEGIA III> | 96 | mi hierro, y el ardor , con que te ensañas. |
| 2830 | <SONETO XXIX> | 3 | con él crece el ardor , y se sostiene, |
| 2918 | <ELEGIA IV> | 39 | vendrá del mal, en que mi ardor me inclina. |
| 3051 | <SONETO XXXV> | 6 | en quien de eterno ardor celeste coro |
| 3168 | <ELEGIA V> | 55 | A do el ardor luciente del cabello? |
| 3411 | <SONETO LX> | 11 | cual águila, el ardor de su belleza. |
| 3433 | <ELEGIA IIX> | 16 | Creció el ardor con ímpetu dichoso, |
| 3601 | <ELEGIA IX> | 5 | con el inmenso ardor me abrasa el pecho, |
| 3862 | <ELEGIA X> | 12 | ardor y crespos lazos de la frente? |
| 4152 | <SONETO XCVII> | 2 | y al Euro tu primero ardor colora; |
| 4648 | <ELEGIA I> | 79 | Y al estrellado claustro y ardor puro |
| 4868 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 118 | y la lista; que intenso ardor colora; |
| 4884 | <SONETO IIX> | 6 | hiere en ardor su curso destemplado, |
| 5567 | <SONETO LV> | 9 | Libia arenosa, aunque el ardor presente, |
| 5737 | <SONETO LXVII> | 3 | tanto el ardor me alienta, y alza el vuelo, |
| 5927 | <SONETO LXXIII> | 7 | mas que huya su ardor ; si, la ventura |

Imágenes 41 y 42. Concordancias de *ardor* en P2, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 44 resultados.

Los casos de *ardor* de poemas de P que aparecen en otras fuentes son 41:

Libro I, SONETO IIX, v. 2, con tierno ardor, en quien Amor airado **B > P. Resplandor > ardor**

Libro I, SONETO XIV, v. 2, el dulce ardor con tibia luz perdía; **B > P. Llamas > ardor.**

Libro I, SONETO XXII, v. 11, de mi Lucero el dulce ardor florido. **B > P. Llamas > ardor.**

Libro I, SONETO XXV, v. 12, Oh vano ardor de la mortal flaqueza, **B > P. Viene de B.**

Libro I, SONETO XXVII, v. 2, con el sereno ardor de sus centellas, **B > P. Viene de B.**

Libro I, SONETO XXXII, v. 3, dorada diadema ardor luciente; **B > P. Viene de B.**

Libro I, SESTINA II, v. 30, que enciende el limpio ardor inmortal llama. **B > P. Viene de B.**

Libro I, ELEGIA VI, v. 63, que en deleitoso ardor a la alma engaña. **Anotaciones > P.**

Posiblemente venga de las Anotaciones

Libro I, ESTANÇAS II, v. 13, mi llanto el ardor tiembla, y, si sosiego, **B > P. Fuego > ardor.**

Libro I, SONETO LXXXI, v. 6, el puro ardor de aquella Luz serena, **B > P. Resplandor > puro ardor**

Libro I, ELEGIA IX, v. 6, con ardor de luz nueva y roja frente, **B > P. Añade ardor.**

Libro I, ELEGIA IX, v. 49, Mi alma siente ya el ardor divino **B > P. Viene de B.**

Libro I, SONETO LXXXVI, v. 3, halagaste el ardor del pecho mío, **H > P. Viene de H.**

Libro I, CANCION IV, v. 63, inflama en nuevo ardor y glorioso. **B > P. Viene de B.**

Libro I, CANCION IV, v. 96, y el ardor de las llamas inquieto. **B > P. Fuego > ardor.**

Libro I, SONETO XCIV, v. 11, cual nube rara al vivo ardor de Apolo. **B > P. Sol > vivo ardor.**

Libro I, CANCION V, v. 34, vence mi Luz; de puro ardor ornada. **B > P. Rayos > puro ardor.**

Libro I, SONETO CIV, v. 1, Aquel sagrado ardor que resplandece **B > P. Viene de B.**

Libro II, CANCION I. AL S. DON IUAN De AUSTRIA, v. 85, derribe el corazón, y ardor terrible. **H > P. Añade ardor.**

Libro II, SONETO XXXIII. Al Dotor Martin Martinez, v. 8, o en fiero ardor espiras encendido?

B > P. Llamas > ardor.

Libro II, CANCION II. A d. Luis Ponce de Lean Duque de Arcos, v. 5, con puro ardor de púrpura luciente **B > P. Añade ardor.**

Libro II, ELEGIA VI. A la muerte de don Pedro de Çuñiga, v. 94, Quema el fogoso ardor del seco estío **B > P. Rigor > ardor.**

Libro II, SONETO LII, v. 10, desmaya el puro ardor, oh vos del cielo **H > P. Vivo lustre > puro ardor.**

Libro II, SONETO LIV, v. 1, Dichoso fue el ardor, dichoso el vuelo, **Anotaciones > P. Viene de las Anotaciones**

Libro II, ELEGIA VII, v. 81, del ardor premio justo, que en vos crece. **H > P. Viene de H.**

Libro II, ELEGIA VII, v. 108, turbaba aquel fulgor y ardor presente: **H > P. Luz > fulgor y ardor.**

Libro II, CANCION IV, v. 20, tal con ardor dichoso **B > P. Sol > ardor.**

Libro II, CANCION IV, v. 57, así el dorado ardor y luz del cielo **B > P. Viene de B.**

Libro II, CANCION IV, v. 156, y el puro ardor me vuelve en pura llama, **B > P. Viene de B.**

Libro II, SONETO LXXXIII, v. 1, Inmenso ardor de eterna hermosura **B > P. Resplandor > ardor.**

Libro II, SONETO LXXXVI. A C. M. de Figueroa, v. 4, el Sol, en cuyo ardor estuve ciego. **B > P. Añade ardor.**

Libro II, CANCION VI, v. 105, hasta que, al fiero ardor de Sarracenos, **Relación de la guerra de Chipre > P. Añade ardor para reforzar fiero.**

Libro II, SONETO LXXXIX, v. 4, en dulce ardor contino está presente; **B > P. Fuego > ardor.**

Libro II, ELEGIA XI, v. 87, de aquel movable ardor que no perece. **B > P. Sufrimiento > ardor.**

Libro II, ELEGIA XI, v. 159, gime y sonando el bravo ardor derrama. **B > P. Viene de B.**

Libro III, ELEGIA III, v. 1, Cuál fiero ardor, cuál encendida llama, **H > P. Viene de H.**

Libro III, SONETO XXXV, v. 2, que, respirando de su ardor injusto, **H > P. Viene de H.**

Libro III, ELEGIA IV, v. 26, teñida en puro ardor de fresca rosa, **H > P. Añade ardor.**

Libro III, SONETO XLI, v. 10, que, gastándose humor, quedó ardor hecho, **H > P. Viene de H.**

Libro III, SONETO XLII, v. 8, con puro ardor las hebras y la frente. **H > P. Rutilar > con puro ardor.**

Libro III, ELEGIA VI, v. 222, descanso en el ardor de mis despojos. **H > P. Viene de H.**

Como puede observarse en la lista anterior, no se produce variación en el paso a *P* en 17 casos: 10 procedentes de *B*, 6 de *H* y uno de las *Anotaciones*. En el caso de las variantes, en total 24, se añade *ardor* en 6 casos y se da sustitución de otra palabra por *ardor* en 17. Se observa un mayor número de cambios en los poemas procedentes de *B* (17 casos de un total de 27) que de *H* (5 casos de un total de 11). Si se analizan caso por caso estas sustituciones, se observa que *ardor* sustituye a los siguientes términos: *Resplandor* (3 casos), *llamas* (3), *fuego* (3), *Sol* (2); y, en un solo caso, a *rutilar*, *rayos*, *lustre*, *Luz*, *rigor* y *sufrimiento*. Por último, hay un caso de *ardor* en un poema que aparece de forma fragmentaria en las *Anotaciones*, pero los versos que se imprimen en 1580 no incluyen el verso donde se encuentra el término de *P*, por lo que no hay forma de saber si esa versión anterior de la composición de la que Herrera cita algunos versos incluía ya *ardor* o el término se debe a un añadido o cambio de la versión de *P*. Si se ha podido comprobar que dentro de la prosa de Herrera, *ardor* aparece 4 veces en la *Relación de la guerra de Chipre*, 10 veces en las *Anotaciones*⁴⁷⁹ y una vez en el *Tomás Moro*. Si se convierten estos valores a frecuencias por mil, de forma que se pueda tener en cuenta la diferente extensión de los textos, *ardor* obtiene en la *Relación de la guerra de Chipre* una frecuencia por mil de 0,12, y una de 0,11 en el *Tomás Moro*⁴⁸⁰. Por tanto, su frecuencia de uso en estos textos en prosa de Herrera es muy similar, pero bastante

⁴⁷⁹ En el CORDE se detectan 14 ocurrencias de *ardor* en las *Anotaciones*, pero dos de ellas corresponden a traducciones en verso de poemas latinos realizadas por Herrera y ya incluidas en el corpus, mientras que las dos restantes pertenecen a un poema de Gutierre de Cetina y a una glosa de Francisco de Medina.

⁴⁸⁰ No se ofrece la frecuencia por mil en las *Anotaciones*, ya que esta obra está siendo consultada a través del CORDE, que no ofrece esta información.

inferior al que se da en poesía, con un 1,18 de frecuencia por mil en *P*, un 0,37 en *H* y un 0,47 en los poemas sueltos⁴⁸¹.

En el segundo lugar en la lista de palabras clave, se encuentra *afán*, que aparece 82 veces en *Versos* y 19 en el resto de la poesía herreriana. De estas 19, 10 son ocurrencias en *Algunas obras* (véase la imagen 43) y 9 en los poemas sueltos (véase la imagen 44).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|----------------------------------------------------|
| 54 | <SONETO III> | 14 | tanto más de su eterno afán respiro. |
| 70 | <SONETO IIII> | 11 | dura pena y afán a un rudo pecho. |
| 122 | <ELEGIA I> | 9 | del ansioso afán en los despojos. |
| 936 | <ELEGIA III> | 56 | mi afán tal bien, que vos sintáis el daño; |
| 1869 | <SONETO LII> | 8 | y no me vence en tanto afán sufrido. |
| 1930 | <ELEGIA V> | 12 | del grave afán , en que morir me veo. |
| 2129 | <SONETO LV> | 8 | otros, su afán llorando, voy presente; |
| 3078 | <ELEGIA VII> | 92 | en contar de mi afán la triste historia, |
| 3211 | <SONETO LXXIV> | 9 | Si en este afán , que ha de acabarse tarde, |
| 3237 | <SONETO LXXVI> | 1 | El triste afán del corazón doliente |

Imagen 43. Concordancias de *afán* en *Algunas obras*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan diez resultados.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|----------------------------------------|----------|---------------------------------------------------|
| 520 | <10. Un mal que nunca descansa> | 17 | El descanso de mi afán |
| 2660 | <37. ELEGIA DE HERNANDO D...> | 12 | en honra de mi afán , y sufrimiento. |
| 4641 | <74. SONETO> | 11 | consolando tu afán y larga pena, |
| 5537 | <88. SALICIO, EGLOGA> | 23 | y suspiros de amor y afán penoso |
| 6959 | <217. SONETO. Versión de B> | 3 | ay afán largo y paso peligroso, |
| 8021 | <280. ESTANZAS II. Versión de las...> | 47 | pero gozo en mi afán de tanta gloria; |
| 8263 | <291. ELEGIA. Versión de B> | 46 | Que de mi largo afán de mis enojos |
| 8964 | <368. ELEGIA. A la muerte de d...> | 67 | Nuestras glorias, de afán y dolor llenas, |
| 9767 | <424. ELEGIA II. Versión de las An...> | 32 | tanto del grave afán , que por vos siento, |

Imagen 44. Concordancias de *afán* en los poemas sueltos, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan nueve resultados.

Por otra parte, de las 82 ocurrencias de *Versos*, 49 son de los poemas exclusivos o *P2* (véanse las imágenes 45-46).

⁴⁸¹ Estos valores han sido obtenidos gracias al menú Wordlist de Litcon.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------------------------|----------|-----------------------------------------------------|
| 75 | <ELEGIA I> | 3 | mi afán cuitoso causa y mi tristeza. |
| 142 | <ELEGIA I> | 70 | No puedo de mi afán hacer mudanza; |
| 364 | <SONETO XXXV> | 12 | Pobre de bien mi suerte, y de afán llena, |
| 444 | <SONETO XLIV> | 7 | esto mi afán penoso; antes alarga |
| 602 | <SONETO LIIIX> | 9 | Este afán no esperado, esta partida, |
| 776 | <SONETO LXI> | 7 | y, entre pasado afán y cuita nueva, |
| 810 | <SONETO LXIII> | 7 | y que el ingrato en impío afán condena, |
| 906 | <ESTANÇAS I> | 52 | cuando en mi afán , me hallo más penoso. |
| 1018 | <ELEGIA VII> | 55 | Solo estoy de un afán desconhortado; |
| 1099 | <SONETO LXX> | 13 | (tal es mi noble afán !) yo estoy dispuesto, |
| 1125 | <SONETO LXXII> | 4 | causa de afán a la alma y de tormento? |
| 1503 | <ELEGIA X> | 5 | mi triste afán conhorto y sufrimiento, |
| 1532 | <ELEGIA X> | 34 | Mas a mi duro afán y ausencia expuesto, |
| 1600 | <ELEGIA X> | 102 | de mi afán y mi ansia no cansada. |
| 1663 | <SONETO CI> | 1 | Podrá ser que este afán indigno acabe, |
| 1893 | <ELEGIA XI> | 178 | Nosotros, turba vil, con afán fiero |
| 1961 | <SONETO CXIII> | 13 | a mi pena y afán ; antes que el llanto |
| 1977 | <ELEGIA XII> | 12 | del bien; que ausente causa afán contino. |
| 2022 | <ELEGIA XII> | 57 | esfuerzo en el afán , que se renueva. |
| 2149 | <SONETO III> | 3 | y de este afán , en que penando muero, |
| 2226 | <SONETO IIX> | 8 | andar lleno de afán , de afrenta lleno. |
| 2253 | <ELEGIA I> | 18 | y el luengo afán de mi mortal querella. |
| 2349 | <ELEGIA I> | 114 | mi impío Rey el afán , que ausente llevo. |
| 2400 | <SONETO X> | 11 | ni admito en tanto afán remedio vano. |
| 2460 | <SONETO XIV> | 3 | y mi afán canso y loro sin concierto; |
| 2531 | <ELEGIA II> | 57 | que no juzque mi afán por justo y bueno. |
| 2556 | <SONETO XVI. A Martin R. de A...> | 6 | afán el cielo y cuita en larga mano; |
| 2774 | <ELEGIA III> | 67 | Tal de mi afán la grave pesadumbre |
| 2854 | <SONETO XXX> | 10 | de quien cuidadoso de su afán la llama, |

| | | | |
|------|-----------------|-----|---------------------------------------------------|
| 2867 | <SONETO XXXI> | 5 | Antes oigan mi afán y desvarío |
| 2986 | <ELEGIA IV> | 107 | présaga de mi afán , y el nuevo día |
| 3233 | <ELEGIA V> | 120 | y aquí la suerte a todo afán obliqua. |
| 3373 | <SONETO LV> | 8 | sentiré en tanto afán tal vez bonanza. |
| 3495 | <SONETO LXI> | 7 | gloria cierta; afán breve; bien dichoso; |
| 3536 | <SONETO LXIII> | 11 | de su pasado afán la aquista gloria; |
| 3645 | <ELEGIA IX> | 49 | Conmigo este mi afán y suerte mía |
| 3798 | <SONETO LXXIII> | 1 | Canté quejas y afán de injusta pena; |
| 3922 | <ELEGIA X> | 72 | y descansado de este afán viviera. |
| 3962 | <SONETO LXXXII> | 3 | quejar y de mi afán mostrar la historia |
| 4005 | <SONETO LXXXV> | 11 | que tuve en ver mi afán no aborrecido; |
| 4035 | <SONETO XC> | 6 | para mayor afán ; que el bien perdido |
| 4191 | <SONETO XCIX> | 6 | porque con el afán , que triste siento, |
| 4244 | <ELEGIA XII> | 6 | que de mi triste afán fue el bien supremo. |
| 4323 | <ELEGIA XII> | 85 | El afán , que padezco, es insufrible; |
| 4540 | <SONETO III> | 5 | La fuerza de mi afán , que me maltrata, |
| 4741 | <ELEGIA I> | 172 | Esta triste ribera, de afán llena, |
| 5294 | <SONETO XXXIII> | 6 | de dolencia y afán y años cargado, |
| 5309 | <SONETO XXXIV> | 4 | y el duro afán , que menos me lastime; |
| 5747 | <SONETO LXVII> | 13 | que aunque mi grande afán al suyo exceda, |

Imágenes 45-46. Concordancias de *afán* en los poemas exclusivos de Versos (*P2*), obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 49 resultados.

Es decir, de los casos de *P*, más de la mitad, prácticamente un 60 %, se encuentran en los poemas exclusivos. En la prosa herreriana, no se localizan casos de *afán*, por lo que parece ser un término más característico de su poesía⁴⁸². En este sentido, Herrera elogia el uso de este término por Garcilaso en el verso 23 de la Epístola

⁴⁸² En el CORDE, se registra una ocurrencia de *afán* en las *Anotaciones*, pero corresponde a un poema de Diego Girón.

a Boscán: “Dición antigua, por su significado i formación dina de ser bien recebida i usada” (Herrera, 2001, p. 669).

En el tercer puesto de la lista de palabras clave, aparece *luengo*, y más adelante, en el número 22, *luenga*. Tal y como apuntan algunos estudiosos, esta palabra y sus derivados parecen tener un cierto matiz arcaizante en la época⁴⁸³, de acuerdo con el *Diccionario etimológico* de Coromines-Pascual (2012). Su uso también sería menos frecuente que el de *largo* y sus derivados, pues del total de 5519 casos de *largo* o *luengo* y sus derivados en 305 documentos que arroja el CORDE para las década de 1580 y los años de 1590 hasta la muerte de Herrera en 1597, solo 282 casos (un 5,11 % del total) corresponderían a *luengo* y sus derivados, frente a 5237 casos (un 94,89 % del total) de *largo* y sus derivados. Del total de 305 documentos recogidos por el CORDE que presentan *largo* o *luengo* y sus derivados, solo 55 (un 18,03 % del total) contienen *luengo* o sus derivados, frente a 300 documentos (un 96,36% del total) donde aparecen *largo* o sus derivados. Al utilizar la opción de “ver estadística” del CORDE, se aprecia que, más de un 80 % de los casos de *luengo* y sus derivados recuperados se encuentran dentro de textos en verso, ya sea verso narrativo, lírico o dramático. En este sentido, algunos de los autores que utilizan en este periodo estas formas en su obra poética son Juan de Arguijo, Bartolomé Argensola, Rodrigo Caro (en su “Canción a las ruinas de Itálica”), Vicente Espinel, Francisco de Figueroa, Cervantes, Juan de la Cueva, Góngora, Pedro Liñán de Riaza, Quevedo, Juan Rufo, Juan de Salinas o Lorenzo de Sepúlveda. *Luengo* y sus derivados se encuentran también en el *Romancero general*, en obras épicas como *La Austriada* (1584) de Juan Rufo, *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Barahona de Soto o las de Juan de Castellanos⁴⁸⁴, en la obra en prosa narrativa de

⁴⁸³ En el *Diccionario etimológico* de Coromines-Pascual se dice de este término: “Fue de uso general en toda la Edad Media (ejs. al azar: *S. Mill.*, 128; *Alex.*, 58, 136; *Fn. Gonz.*, 7, 188; aún APal. 17b, 48d, 252b; Nebr. «*luenga cosa*: longus»). En el S. XVI ya pasa a ser vocablo anticuado, aunque no de un modo brusco; J. de Valdés quisiera preservarlo en su lengua procer: «*luengo* por largo, aunque lo usan pocos, yo lo uso de buena gana», pero se apresura a citar el estilo arcaico del refranero: «de *luengas* vías, *luengas* mentiras» (*Diál. de la L.*, 111.17); todavía figura en el primer *Lazarillo* (1554), pero ya no en el de Luna (1620), vid. la observación de M. P., *Antol. de Pros.*, 85; después sigue hallándose algunas veces en verso (un ej. en Góngora; *Aut.* cita en Ant. de Mendoza, a. 1625), pero en el *Quijote* es ya palabra característica del estilo arcaico de los trozos caballerescos y otros análogos” (Coromines & Pascual, 2012). No se indica número de página, puesto que el *Diccionario* se ha consultado a través de una edición en CD-ROM.

⁴⁸⁴ El CORDE recupera 38 casos en las *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) de este autor, uno de los índices más altos por documento, pero no proporciona el tamaño total de este, por lo que no hay forma de saber si la proporción de uso es superior a la que presentan los demás documentos.

Luis Gálvez de Montalvo (*El pastor de Fílida*), Cervantes (*La Galatea*), Juan Rufo o Fernando de Mena, y, en menor medida, en obras dramáticas⁴⁸⁵.

Otro dato interesante es que una parte importante de las ocurrencias de *luengo* y sus derivados en esta franja temporal se concentran en documentos de 1585 y 1589, que juntos suman un porcentaje de más del 60 % del total. En efecto, si se recuperan las ocurrencias de *luengo* y sus derivados para el periodo 1585-1589, se obtienen 170 casos, lo cual constituye un 8,17 % del total de ocurrencias de *luengo* o *largo* y sus derivados en dicho periodo, repartidos en 18 documentos, que suponen un 23,38 % del total de documentos recuperados por el CORDE entre 1585 y 1589, y que presentan estas formas. Estos datos parecen apuntar que el uso de *luengo* y sus derivados es más frecuente en este periodo temporal (véanse las figuras 11 y 12).

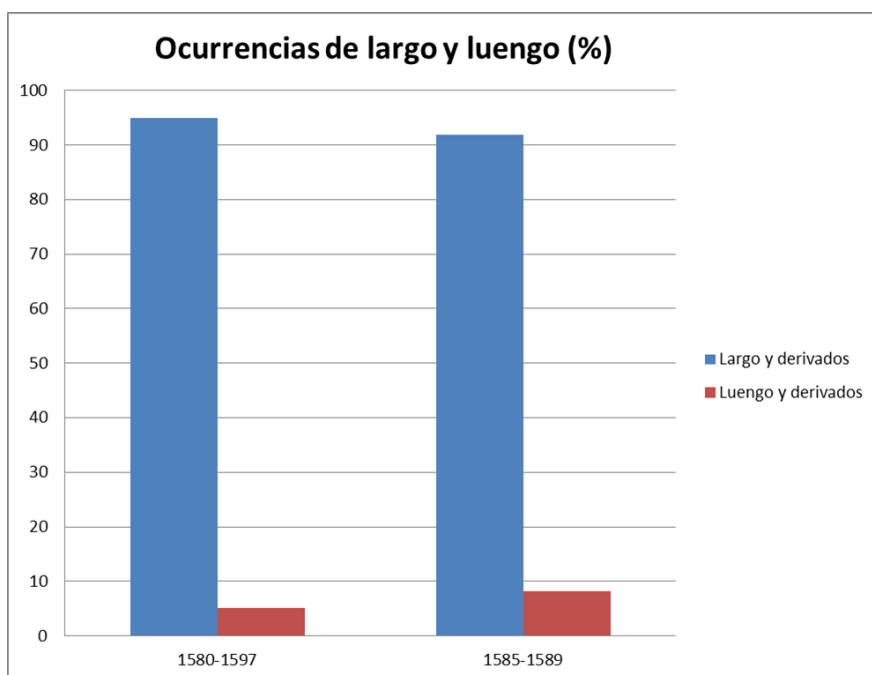


Figura 11. Porcentajes de ocurrencias de los lemas *largo* y *luengo* en los periodos de 1580-1597 y 1585-1589, según datos recuperados por el CORDE. Se produce un ligero aumento del uso de *luengo*, acompañado de un ligero descenso del uso de *largo*, en el periodo 1585-1589.

⁴⁸⁵ Un caso en *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (circa 1580) de Juan de la Cueva, otro en la *Comedia salvaje* (1582) de Joaquín Romero de Cepeda y un último en los *Coloquios espirituales* (antes de 1583) de Fernán González de Eslava.

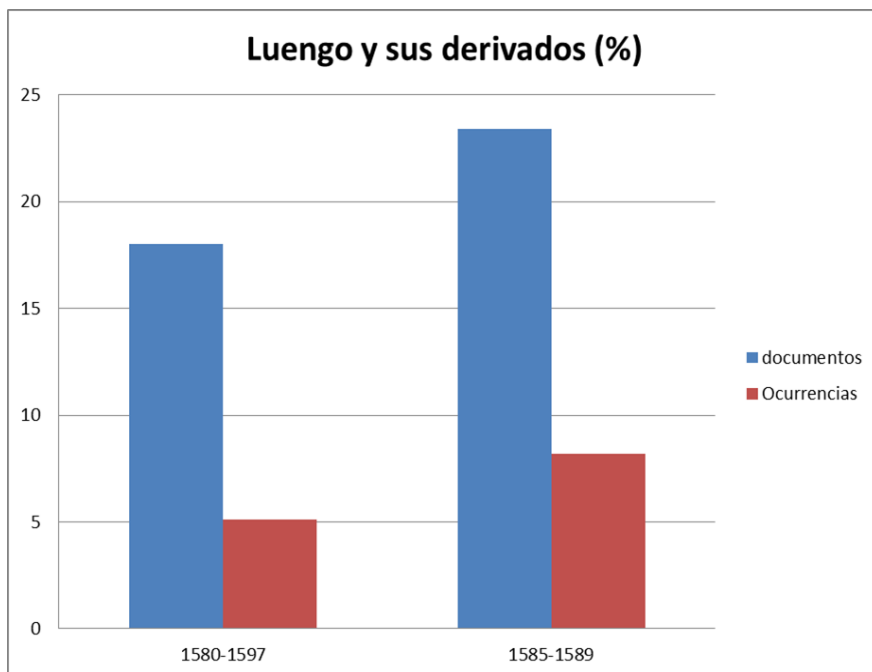


Figura 12. Porcentajes de casos y número de documentos que contienen el lema *luengo* en los periodos de 1580-1597 y 1585-1589, según datos recuperados por el CORDE. Se produce un aumento significativo de casos y de número de documentos que incluyen *luengo* en el periodo de 1585-1589.

Ya se ha expuesto en el capítulo 3.2 de esta Tesis la discusión crítica que ha generado la presencia de *luengo* y sus derivados en los textos de *Versos*. En este sentido, algunos estudiosos ya han señalado la aparición de esta forma en las *Anotaciones* (4 casos en traducciones en verso de poemas latinos) y en el *Tomás Moro* (3 casos). Cabe añadir que en la *Relación de la guerra de Chipre* (1572) no aparece ningún caso de *luengo* o sus derivados, mientras que el *Tomás Moro* (1591) no utiliza *largo* y sus derivados. Lo que resulta aún más llamativo es que la frecuencia de uso de *largo* y sus derivados en la obra de 1572, con un 0,3 de frecuencia por mil, es prácticamente idéntica a la de *luengo* y sus derivados en la obra de 1591, con un 0,32 de frecuencia por mil, por lo que puede afirmarse que se produce una sustitución del primer lema por el segundo en la obra en prosa más tardía publicada por Herrera.

En el caso de la lírica herreriana, el hecho de que tanto *luengo* como *luenga* aparezcan en la lista de palabras clave entre las primeras 25 palabras muestra que, efectivamente, se trata de uno de los rasgos léxicos más característicos de los textos de 1619 frente al resto de la poesía herreriana. Por otra parte, la tabla de resultados muestra que *luengo* no aparece en el resto de los textos poéticos herrerianos, pero sí se localiza una ocurrencia de *luenga*. Mediante el menú Concordancia, se ha localizado esta

ocurrencia en uno de los poemas sueltos, en el verso 30 del poema de Herrera que comienza “Velleio, si mi canto” (véase la imagen 47).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|---------------------------|----------|-------------------------------------------|
| 2607 | <35. FERNANDO DE HERRERA> | 30 | volvéis a luenga vida y venturosa. |

Imagen 47. Concordancias de *luenga* en los poemas sueltos, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localiza un resultado.

Hasta donde llega mi conocimiento, la crítica no ha prestado atención a esta aparición de *luenga* en el poema herreriano encontrado en manuscrito de *La cena romana* de Vélez de Guevara⁴⁸⁶. Como ya se vio en el capítulo 3.1.2.2.1, el manuscrito, y por extensión el poema, han sido fechados por Coster y Blecua como posteriores a la publicación de *Algunas obras*. El estudioso francés propone que serían de alrededor de 1588, mientras que Blecua incluso plantea una fecha posterior, entre 1588 y 1591, coincidiendo con las fechas en las que se localiza mayor uso de *luengo* y sus formas en el CORDE, como se ha señalado. En cualquier caso, queda demostrada que la existencia de *luengo* y sus derivados en la obra herreriana –dejando a un lado la edición póstuma– no se limita a los casos que aparecen en las *Anotaciones* o en el *Tomás Moro*, sino que también se encuentra en la obra poética herreriana y, además, en un poema datado con posterioridad a 1582 y que debe ser más cercano cronológicamente a los textos que se publican en 1619.

En el sexto puesto de la lista de palabras clave aparece *impío*, y en el 49, *impía*⁴⁸⁷. El primero aparece 36 veces en *Versos* frente a 8 ocurrencias en el resto de la obra poética herreriana, mientras que el segundo cuenta con 11 ocurrencias en *P* frente a 2 en el resto del corpus herreriano. De las 36 ocurrencias de *impío* en *P*, 24 pertenecen a los poemas exclusivos (*P2*), como puede apreciarse en la imagen 48. En el caso de *impía*, 5 de las 11 ocurrencias de *P* corresponden a *P2*.

⁴⁸⁶ No se refieren a esta ni Gallego Morell (1951), ni Kossoff en su estudio de largo-luengo (1957a), ni Macrí (1972), ni Blecua (1975).

⁴⁸⁷ Debe tenerse en cuenta que, según la ortografía original de Herrera, estas formas se escriben *impio* / *impia*, correspondiendo a la pronunciación del Divino, por lo que se trataba de formas bisílabas a efectos métricos en su poesía, y su utilización queda sujeta a la medida de verso.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|---------------------------------------|----------|-------------------------------------------------------|
| 103 | <ELEGIA I> | 31 | Diome el impío sus ojos, con que vea |
| 331 | <SONETO XXIX> | 13 | si el impío ofrece siempre al pensamiento |
| 590 | <SONETO LVI> | 14 | que en vuestro hielo enciénden me impío fuego. |
| 810 | <SONETO LXIII> | 7 | y que el ingrato en impío afán condena, |
| 826 | <SONETO LXV> | 6 | vigor de vuestra luz; el impío suelo, |
| 1388 | <SONETO LXXXIII> | 14 | que ablande su rigor, vuestro impío celo. |
| 1483 | <SONETO XCII> | 3 | desdeñe el rigor impío ; y del tirano; |
| 1821 | <ELEGIA XI> | 106 | El impío Cimbra osadamente aspira |
| 2017 | <ELEGIA XII> | 52 | Bien puede mi impío Rey alzar trofeo |
| 2160 | <SONETO III> | 14 | porque me haga el impío mayor guerra. |
| 2349 | <ELEGIA I> | 114 | mi impío Rey el afán, que ausente llevo. |
| 2890 | <ELEGIA IV> | 11 | que quiere este impío Rey, que solo sienta, |
| 3125 | <ELEGIA V> | 12 | y me tuerce a sufrir tan impío hecho? |
| 3234 | <ELEGIA V> | 121 | En tanto que se acerca el impío hado: |
| 3638 | <ELEGIA IX> | 42 | do mi impío Rey alegre se corona; |
| 3953 | <ELEGIA X> | 103 | Saturno frío, el impío Marte ardiente |
| 4020 | <SONETO LXXXVII. Por la Vitoria d...> | 8 | huir temblando el impío quebrantado. |
| 4134 | <CANCIÓN VII> | 71 | Si, en cuantos, impío , ofendes, hay alguno; |
| 4519 | <SONETO I> | 3 | el impío orgullo; el temerario pecho, |
| 4671 | <ELEGIA I> | 102 | el impío hado a tanto bien se atreve. |
| 5516 | <SONETO XLV> | 12 | Mas oh mezquina en impío error porfías; |
| 5530 | <SONETO XLVII> | 8 | en tanto honor del impío Sarraceno. |
| 5605 | <SONETO LVII> | 13 | el impío Cita, y tiembla todo el suelo, |
| 5973 | <SONETO LXXVI> | 1 | Estos, que al impío Turco en cruda guerra, |

Imagen 48. Concordancias de *impío* en *P2*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 24 resultados.

En los textos en prosa de Herrera, también se produce un aumento de la utilización de *impío* y sus formas en las obra tardía del Divino. Mientras que en la *Relación de la guerra de Chipre* se localiza un caso de *impío*, dos de *impía*, uno de *impiamente* y dos de *impiedad*, obteniendo las tres formas una frecuencia por mil de 0,21; en las *Anotaciones*, se encuentran a través del CORDE dos casos de *impía* (uno de ellos en una traducción en verso de un poema latino) y uno de *impiedad*; y en el *Tomás Moro* se localizan dos casos de *impío*, uno de *impiamente* y cinco de *impiedad*, que obtienen los tres una frecuencia por mil de 0,86.

Kossoff (1966b) apunta que *impío* en Herrera puede tener cuatro acepciones, las dos primeras relacionadas con la crueldad y las dos últimas con una actitud irreligiosa o pecaminosa: 1) Cruel, sin misericordia; 2) causado, acompañado por crueldad o falta de misericordia; 3) Irreligioso, sin reverencia por Dios y por la verdadera religión; 4) Pecaminoso. Como puede observarse en la imagen 48, en las ocurrencias de *impío* en *P2* quedan representadas todas estas acepciones.

Por otra parte, la imagen 49 muestra las 11 ocurrencias de *impía* en *P*. Puesto que 5 se encuentran en los poemas exclusivos (*P2*), 6 aparecen en los poemas que proceden de otras fuentes.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------------------------|----------|----------------------------------------------------|
| 315 | <SONETO XIV> | 14 | que en vida volvió leda la <i>impía</i> Muerte. |
| 322 | <SONETO XV> | 4 | Despojos, que aborrezco, de <i>impía</i> historia, |
| 4273 | <SONETO VII> | 8 | César del hado adverso la <i>impía</i> saña. |
| 4866 | <CANCIÓN I. AL S. DON IUAN De...> | 100 | con espanto y con muerte la <i>impía</i> guerra. |
| 6433 | <ELEGÍA VII> | 119 | que libre, cuando llegue la <i>impía</i> muerte, |
| 7242 | <SONETO LXXIV> | 4 | rendida a la <i>impía</i> fuerza del tormento. |
| 7867 | <CANCIÓN VI> | 162 | en adulterio infame a una <i>impía</i> gente; |
| 7987 | <SONETO XC> | 12 | Vos, que, rota de Amor la <i>impía</i> cadena, |
| 9066 | <ELEGÍA I> | 53 | y deshace cruel con <i>impía</i> mano |
| 9714 | <SONETO XX> | 6 | hierro, fuego, enemigo, de <i>impía</i> mano |
| 11099 | <ELEGÍA VI> | 89 | la <i>impía</i> raíz, que cría tu esperanza |

Imagen 49. Concordancias de *impía* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 11 resultados.

Como caso representativo, se analizan a continuación las 6 variantes de *impía*:

Libro I, SONETO XIV, 14, que en vida volvió leda la *impía* Muerte. **B>P. Que nuevo Amor en vos hizo a la muerte > Que en vida volvió leda la *impía* Muerte.**

Libro I, SONETO XV, 4, Despojos, que aborrezco, de *impía* historia, **B>P. Llorosa historia > *impía* historia.**

Libro II, CANCIÓN I. AL S. DON IUAN De AUSTRIA, 100, con espanto y con muerte la *impía* guerra. **H>P. Y con ella acabó toda la guerra > con espanto y con muerte la *impía* guerra.**

Libro II, ELEGÍA VII, 119, que libre, cuando llegue la *impía* muerte, **H> P. Implacable muerte > *impía* muerte.**

Libro II, CANCIÓN VI, 162, en adulterio infame a una *impía* gente; **Relación de la guerra de Chipre > P. Viene de la fuente.**

Libro III, ELEGÍA VI, 89, la *impía* raíz, que cría tu esperanza. **H > P. Viene de H.**

La lista anterior da cuenta de las apariciones de *impía* que no pertenecen a *P2*. Como puede observarse, en dos casos el término procede de la fuente, la *Relación de la guerra de Chipre* y *H*, mientras que en el resto el término se añade en el verso o sustituye a otra palabra. Esto ocurre tanto en poemas procedentes de *B* como de *H*, en los que *impía* sustituye a adjetivos como *llorosa* o *implacable*, respondiendo al significado de ‘cruel’. En los casos de adición, *impía* se añade a los sustantivos *muerte* y *guerra*, en el primero de los casos introduce el significado de ‘cruel’ en contraposición al otro adjetivo que se añade en el verso, *leda*, pero en el caso de *guerra* aparece con el sentido de ‘irreligioso’, referido a los pueblos bárbaros o impíos. Las variantes, por tanto, en las que se introduce *impía* añaden un grado más de intensificación negativa, reforzando principalmente el significado de ‘crueldad’, pero también, en un caso, el de ‘irreligioso’ o ‘pecaminoso’.

El término *cruel* precisamente también se encuentra en los primeros puestos de la lista de palabras clave obtenidas, concretamente, en la posición 23. De las 65 ocurrencias que se localizan en *P*, un total de 32, es decir, cerca de la mitad, pertenecen a los poemas exclusivos (*P2*), frente a 35 ocurrencias en el resto de la poesía herreriana (9 en *H* y 26 en los poemas sueltos). En cuanto a la prosa herreriana, se localizan 3 casos de *cruel* en la *Relación de la guerra de Chipre* (con una frecuencia por mil de 0,09), 4 casos en las *Anotaciones*⁴⁸⁸ y uno en el *Tomás Moro* (con una frecuencia por mil de 0,11).

Cruel también puede relacionarse con *ingrato*, una de cuyas acepciones en la poesía herreriana, según Kossoff (1966b), sería ‘cruel, insensible’. *Ingrato* ocupa el noveno puesto en la lista de palabras clave obtenidas, con 27 ocurrencias en *P* (de las cuales 18 pertenecen a *P2*) frente a 7 en el resto del corpus herreriano (2 en *H* y 5 en los poemas sueltos)⁴⁸⁹.

En el octavo puesto de la lista de palabras clave, aparece *vigor*, con 38 ocurrencias en *P* y 12 en el resto de la obra herreriana (6 en *H* y 6 en los poemas sueltos). En *P2* se encuentran 24 casos, como puede apreciarse en la imagen 50.

⁴⁸⁸ El CORDE recupera 14 ocurrencias para *cruel*, pero 5 de ellas corresponden a traducciones en verso de poemas latinos, tres a poemas de Herrera incluidos en el corpus de los poemas sueltos y ya tenidos en cuenta en el análisis de palabras clave (“Oh soberbia y cruel en tu belleza”, “Nací yo por ventura destinado” y “Aunque en el caso yo de tal amigo”), y dos a poemas de otros autores.

⁴⁸⁹ No se localizan casos de *ingrato* y sus derivados en la *Relación de la guerra de Chipre*, pero sí un caso de *ingrata* en las *Anotaciones* (el CORDE recupera dos, pero el otro pertenece a un poema latino), y un caso de *ingratos* y otro de *ingritud* en el *Tomás Moro* (con una frecuencia por mil de 0.22).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|--------------------------------------------------|
| 33 | <SONETO IV> | 12 | Tal vigor en sus rayos escondido |
| 80 | <ELEGIA I> | 8 | y me renuevo en su vigor , y espero |
| 649 | <CANCIÓN II> | 39 | roba el vigor , y engendra la flaqueza. |
| 664 | <CANCIÓN II> | 54 | contemplo en su vigor , cuanto deseo, |
| 826 | <SONETO LXV> | 6 | vigor de vuestra luz; el impío suelo, |
| 1032 | <ELEGIA VII> | 69 | y dad nuevo vigor a mi osadía. |
| 1433 | <SONETO LXXXIX> | 5 | Si el vigor de ese fuego renovado, |
| 1731 | <ELEGIA XI> | 16 | Aquel vigor , aquel celeste fuego, |
| 1789 | <ELEGIA XI> | 74 | tal vigor , y osadía, y brazo fuerte; |
| 1871 | <ELEGIA XI> | 156 | dar vigor sin provecho al devaneo. |
| 2285 | <ELEGIA I> | 50 | me inclina al fuego, y su vigor inflama |
| 2361 | <ELEGIA I> | 126 | pura vislumbre de un vigor luciente. |
| 2501 | <ELEGIA II> | 27 | lo afine siempre en su vigor presente. |
| 2793 | <ELEGIA III> | 86 | mi alma en el vigor de la Luz mía; |
| 3356 | <SONETO LIII> | 8 | eterno en su vigor vivir espero. |
| 3466 | <ELEGIA IIX> | 49 | Yo sé, con que vigor Amor inflama |
| 3710 | <ELEGIA IX> | 114 | y el vigor y el esfuerzo valeroso. |
| 3889 | <ELEGIA X> | 39 | desnuda del sutil vigor ligero. |
| 4503 | <SONETO CIX> | 8 | vigor ; que hace ilustre y rico el suelo. |
| 4598 | <ELEGIA I> | 29 | y sin vigor la bella y blanca frente; |
| 4892 | <SONETO IIX> | 14 | en la fuerza y vigor del mayor frío. |
| 5074 | <SONETO XXVI> | 2 | cubriste un tiempo tu vigor luciente, |
| 5572 | <SONETO LV> | 14 | el vigor , y deshace de su llama. |
| 5888 | <CANCIÓN VI> | 69 | triste quien solo y sin vigor se halla |

Imagen 50. Concordancias de *vigor* en *P2*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 24 resultados.

En cuanto a la prosa herreriana, se aprecia también un cierto aumento en el uso de esta, pues se localizan 2 casos en la *Relación de la guerra de Chipre*, con una frecuencia por mil de 0,06, 11 casos en las *Anotaciones* y dos en el *Tomás Moro*, con una frecuencia por mil de 0,21.

Según Kossoff (1966b), *vigor* tiene tres acepciones principales en la poesía de Herrera, que se resumen en fuerza, energía, actividad, vivacidad o intensidad de movimiento⁴⁹⁰. Se han analizado a continuación los 14 casos restantes de *P* para ver de dónde procede *vigor*:

Libro I, CANCIÓN I, 24, de tu vigor se ajena? **B > P. Y que no entienda el bien que al mundo has hecho / sin gozar de tu aliento? > que, sin gozar del bien, que al mundo has hecho, de tu vigor se ajena?**

Libro I, SONETO LXXV, 13, que abrasado en vigor de fuego eterno, **B > P. Que ardo yo en mi fuego satisfecho > que abrasado en vigor de fuego eterno**

Libro I, CANCIÓN IV, 76, Como el vigor de Apolo a la ancha tierra. **B > P. Como el ardiente sol la antigua tierra > Como el vigor de Apolo a la ancha tierra**

Libro I, CANCIÓN IV, 97, que con vigor secreto. **B > P. Valor secreto > vigor secreto**

⁴⁹⁰ “Fuerza, energía, actividad; capacidad de obrar en una esfera física o espiritual; dicho de una planta, fuerza y capacidad de crecer y florecer; virtud, cualidad de una cosa que la hace capaz de hacer o efectuar algo [...]. 2. Fuerza que obra independientemente de una entidad determinada de que se supone que procede [...]. 3. Vivacidad, intensidad de movimiento, actividad [...]” (Kossoff, 1966b, pp. 351-352).

Libro I, SONETO XCIV, 6, desmayar el vigor de esas centellas? **B > P. Viene de B.**

Libro I, SONETO XCVII, 7, sin vigor a mis años mal gastados. **B > H > P. Sin valor a mis años > sin vigor a mis años**

Libro I, CANCION V, 53, vigor florido y llama de belleza. **B > P. mas de los ojos blandos la terneza / y el resplandor ilustre de belleza > mas de las luces blandas la terneza / vigor florido y llama de belleza**

Libro II, CANCION IV, 21, de mi Luz el vigor y hermosura, **B > P. Tal mi Lumbre, de eterna hermosura > de mi Luz el vigor y hermosura**

Libro II, CANCION V. A d. Leonor de Milan Condesa de Gelves, 32, de Titán con vigor maravilloso; **B > H > P. Resplandor maravilloso > vigor maravilloso**

Libro II, SONETO XCI, 7, vida del mal; vigor del sufrimiento; **H > P. Alma del sufrimiento > vigor del sufrimiento**

Libro III, ELEGIA II, 23, perdía su vigor, vuelto indignado. **Los versos 97-138 están en las Anotaciones, pero no el 23, por lo que no se puede consultar el verso primigenio.**

Libro III, CANCION II. Por la Pérdida del Rey Don Sebastian, 17, y, en su vigor y fuerzas engañados, **H > P. Viene de H.**

Libro III, CANCION II. Por la Pérdida del Rey Don Sebastian, 51, cayó en unos vigor, cayó denuedo, **H > P. Viene de H.**

Libro III, CANCION V. Al Santo Rey Don Fernando, 26, el vigor de tu excelsa fortaleza. **H > P. Viene de H.**

Como puede observarse en la lista anterior, 4 casos de *vigor* proceden de la fuente (*B* o *H*), mientras que en el resto de los casos, se trata de una variante. Se localizan tanto casos de adición como de sustitución. Las palabras a las que sustituye son *valor*, *resplandor* o *alma*. Tanto en los casos de sustitución como de adición, *vigor* parece introducirse para proporcionar un mayor énfasis, fuerza o vivacidad, resultando especialmente llamativa la sustitución de *resplandor* por *vigor*, que muestra la complejidad de los cambios de *H* a *P*, pues la sustitución de *resplandor* no se da con una sola palabra, sino con varias, en función de los matices poéticos y expresivos que se quiere reforzar.

En el puesto décimo de la lista de palabras clave, aparece *ufano*, que cuenta con 42 ocurrencias en *P*, la mitad de las cuales aparecen en *P2* (véase la imagen 51), frente a 16 en el resto de la obra poética herreriana, 7 en *H* y 9 en los poemas sueltos⁴⁹¹.

⁴⁹¹ Los casos de *ufano* y sus derivados son escasos en la obra en prosa de Herrera, pues no se encuentran en la *Relación de la guerra de Chipre* ni en el *Tomás Moro*, y los dos casos de *ufano* que recupera el CORDE para las *Anotaciones* pertenecen al poema “Desterrado el invierno frío y cano” (incluido en el corpus de poemas sueltos y ya utilizado al generar las palabras clave) y a un soneto de F. de Cangas.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|----------------------------------|----------|---------------------------------------------------|
| 66 | <SONETO VII> | 11 | y en llama ingrata ufano me consumo. |
| 563 | <SONETO LV> | 4 | corre ufano al ondoso Ponto Mauro. |
| 805 | <SONETO LXIII> | 2 | ufano dulcemente con mi pena; |
| 905 | <ESTANÇAS I> | 51 | lo sufro, y estoy siempre más ufano , |
| 1025 | <ELEGIA VII> | 62 | mi gloria, y cuido ufano , que el trofeo |
| 1100 | <SONETO LXX> | 14 | para morir ufano en esta guerra. |
| 1402 | <SONETO LXXXV> | 10 | de las purpúreas alas quedó ufano , |
| 1629 | <SONETO XCIX> | 2 | ufano , yo sufría mi tormento; |
| 1861 | <ELEGIA XI> | 146 | en la ocasión que viene; y quedo ufano |
| 2095 | <SONETO CXIX> | 3 | yo ufano ensalzaré con noble lira |
| 2649 | <SONETO XXII> | 11 | al Euro ufano , que con él contiene. |
| 2699 | <SONETO XXV> | 9 | Tan ufano estoy siempre en la tristeza; |
| 3098 | <SONETO XLI> | 2 | ufano y sin temor; mas mi destino |
| 3268 | <ELEGIA V> | 155 | para mirar el tiempo ufano y ledó; |
| 3315 | <SONETO XLVII> | 1 | Vuelvo al ufano corazón el día; |
| 3686 | <ELEGIA IX> | 90 | en que ufano cuidé vivir primero. |
| 4007 | <SONETO LXXXV> | 13 | sufriese ufano y ledó el mal, que siento. |
| 4073 | <CANCIÓN VII> | 10 | antes ufano abrazo el daño todo |
| 4230 | <SONETO CI> | 9 | Ufano intento, débil esperanza |
| 4801 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 51 | pide; y osa elevar el vuelo ufano |
| 5705 | <SONETO LXV> | 7 | ni estéis ufano ; porque el fuego ardiente |

Imagen 51. Concordancias de *ufano* en P2, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 21 resultados.

Según Kossoff, *ufano* tiene tres acepciones en la poesía de Herrera, que se resumen en dos: alegre, orgulloso y satisfecho, por un lado, y, por otro, arrogante⁴⁹². Los casos de P2 recogidos en la imagen anterior responden mayoritariamente al significado de ‘alegre, orgulloso y satisfecho’.

Además, se han analizado algunos de los casos de variantes de P:

Libro I, SONETO XIV, 13, y a la Belleza **ufano** dio la gloria; **B > P. Y a la belleza dio de sí la gloria > y a la Belleza ufano dio la gloria**

Libro I, SONETO XXIV, 11, y de su intento **ufano** la memoria. **B > P. Y de su osada empresa la memoria > y de su intento ufano la memoria**

Libro I, ESTANÇAS II, 135, que mi fe del error, que **ufano** intento, **B > P. La redacción cambia completamente**

Libro I, SONETO LXXVII, 7, y del Francés osado el pecho **ufano**. **B > H > P. Y el osado Francés con fuerte mano > y del Francés osado el pecho ufano**

Libro I, CANCIÓN IV, 89, porque ve el cielo en vos, y el suelo **ufano**. **B > P. Porque halla encerrado en vos el cielo / y altivo de ello y arrogante el suelo > Porque ve el cielo en vos, y el suelo ufano / con tanto bien; que sobra el ser humano.**

Libro II, SONETO IV, 6, si cae, estando **ufano** en la suprema. **B > H > P. Viene de H.**

⁴⁹² “Orgulloso, satisfecho, contento, alegre [...]. 2. Producido, acompañado o caracterizado por el orgullo, la satisfacción o el contento [...]. 3. Arrogante; que está en su plenitud de fuerza, de gracia; abundante” (Kossoff, 1966b, pp. 337-338).

Libro II, SONETO XXXIII. Al Dotor Martin Martinez, 2, y del Betis ondoso el curso ufano. **B > P. Tú, que de nuestro Betis extendido / por el Tebro dejaste el rico llano > Tú, que alegraste el Tebro esclarecido, / y del Betis ondoso el curso ufano**

Libro II, ELEGIA VII, 41, para afinar ufano en vuestro fuego, **H > P. Para apurar en vuestro sacro fuego > para afinar ufano en vuestro fuego**

Libro II, CANCION IV, 38, herido destiló el Amor ufano, **B > P. Esta esparció de Psique Amor herido > herido destiló el Amor ufano**

Libro II, SONETO LXXXVI. A C. M. de Figueroa, 3, y diome al tierno canto ufano aliento. **B > P. Glorioso aliento > ufano aliento**

Libro II, SONETO LXXXIIX, 8, ensandeciendo ufano en tal ventura. **B > P. Alegre de perderme en tal ventura > ensandeciendo ufano en tal ventura**

Libro II, ELEGIA XI, 57, siempre de vuestra luz ufano y lleno. **B > P. Siempre en vuestra divina luz presente > siempre de vuestra luz ufano y lleno**

Libro II, SONETO XCIV, 14, abrazo ufano el grave dolor mío. **H > P. Viene de H.**

Libro II, SONETO XCVI, 4, sus rayos abre ufano al puro cielo; **H > P. Sus rayos abre y tiende al limpio cielo > sus rayos abre ufano al puro cielo**

Libro II, SONETO CX. A don Pedro Tello, 6, el fértil curso ufano en vueltas parte; **B > P. curso sus varias vueltas fértil parte > el fértil curso ufano en vueltas parte**

Libro II, SONETO CXI, 8, digo, podrá mudar mi ufano estado? **B > P. Podrá llevar la gloria de mi estado? > digo, podrá mudar mi ufano estado?**

Libro III, CANCION II. Por la Pérdida del Rey Don Sebastian, 22, con yerto cuello y corazón ufano. **H > P. Viene de H.**

Libro III, ELEGIA IV, 3, antes de oír este amador ufano. **H > P. Viene de H.**

Libro III, ELEGIA VII, 90, y cuán ufano me hallé contigo. **H > P. Viene de H.**

Libro III, ELEGIA IX, 14, con libertad y corazón ufano, **H > P. Viene de H.**

Libro III, ELEGIA IX, 122, con curso ufano contrastar porfías, **H > P. Viene de H.**

La lista anterior pone de manifiesto que *ufano* se inserta tanto en poemas procedentes de *B* como de *H*, si bien la mayoría de los poemas de *H* contaban ya con el término. En la mayoría de los casos, *ufano* se inserta por adición, pero en algunos sustituye a las palabras relacionadas con sus dos principales significados, es decir, *alegre* y *arrogante* u *osada*, además de *glorioso* y *gloria*. En los casos de adición, *ufano* parece funcionar como un intensificador positivo de la emoción de alegría a la que añade la connotación de ‘orgullo’ y ‘satisfacción’. En este sentido, creo que le sirve al yo poético para expresar no solo su alegría de vivir la experiencia amorosa –a pesar del dolor que esta conlleva y del que también se queja– sino para destacar su orgullo y satisfacción de que haya sido así, que funcionan como reafirmación en la misma.

Otro caso interesante es el de *cuíta*, *cuíto* y *cuítas*, que ocupan los puestos 11, 15 y 21 de la lista de palabras clave obtenidas. Frente a los 13 casos de *cuíta*, 12 de *cuíto* y 11 de *cuítas* en *P*, solo se localiza un caso de *cuíta* y uno de *cuíto* en los poemas sueltos, así como uno de *cuítas* en *H*. Los dos casos de los poemas sueltos se encuentran en poemas de las *Anotaciones*, mientras que el caso de *cuítas* en *H* pertenece a la elegía V, “Bien puedo, injusto Amor, pues ya no tengo”, de donde pasa a *P*. Las ocurrencias de *P* se localizan en su gran mayoría en los poemas exclusivos, con 8 ocurrencias de *cuíta*, 7 de *cuíto* y 8 de *cuítas* en *P2*. A modo de ejemplo, véase la imagen 52 con las ocurrencias de *cuíta* en *P*⁴⁹³.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------------------------|----------|--------------------------------------------------|
| 533 | <SONETO XXIV> | 7 | y conmigo en tal <i>cuíta</i> y agonía |
| 1680 | <SONETO LXI> | 7 | y, entre pasado afán y <i>cuíta</i> nueva, |
| 2052 | <ELEGIA VII> | 33 | con aquejada <i>cuíta</i> a mis enojos. |
| 2149 | <SONETO LXIX> | 5 | Prometer a mi <i>cuíta</i> osara tanto; |
| 2174 | <SONETO LXX> | 12 | Mirad, o no, mi <i>cuíta</i> y mis enojos, |
| 2282 | <ESTANÇAS II> | 67 | que aborrezco, y la <i>cuíta</i> , que sostengo, |
| 3225 | <ELEGIA X> | 105 | mirad mi <i>cuíta</i> y húmedos mis ojos. |
| 4617 | <ELEGIA II> | 54 | de <i>cuíta</i> , en mis dolores la mudanza. |
| 4663 | <SONETO XVI. A Martin R. de A...> | 6 | afán el cielo y <i>cuíta</i> en larga mano; |
| 5770 | <ELEGIA V> | 117 | y con dolor herido y <i>cuíta</i> cierta, |
| 6003 | <ELEGIA VI. A la muerte de do...> | 60 | descubren con más <i>cuíta</i> nuevas penas. |
| 6876 | <CANCIÓN IV> | 139 | mi firmeza; mi <i>cuíta</i> y mi lamento. |
| 8543 | <ELEGIA XII> | 53 | <i>cuíta</i> en el corto espacio de mi vida, |

Imagen 52. Concordancias de *cuíta* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 13 resultados.

En el puesto 13 de la lista de palabras clave aparece *cuidé*, y el término *cuido* ocupa el puesto 20. Según el *Diccionario etimológico* de Coromines-Pascual, *cuidar* en su acepción latina de ‘pensar’, como lo utiliza Herrera, era aún común en la poesía del Siglo de Oro, no así en la prosa⁴⁹⁴. Sin embargo, una búsqueda de *cuidar* y sus formas verbales en el CORDE durante el periodo 1580-1597 recupera escasos resultados, por lo parece tratarse de un cultismo semántico con cierto matiz arcaizante. *Cuidé* es una de las palabras que solo se leen en *P*, pues no se detectan casos ni en *H* ni en los poemas

⁴⁹³ En cuanto a la prosa herreriana, no se localizan casos de *cuíta* y sus derivados en la *Relación de la guerra de Chipre* ni en el *Tomás Moro*. El CORDE localiza 6 casos en las *Anotaciones*, pero dos pertenecen a poemas ajenos, uno a una traducción en verso de un poema latino y otros dos en poemas de Herrera.

⁴⁹⁴ “En la Edad Media *cuidar* significa siempre ‘pensar, juzgar’, ac. que es común todavía en el Siglo de Oro, en verso y en algún prosista arcaizante (así como el port. *cuidar*, gall. *coidar*); pero ya para Ercilla y para Fr. Luis de León significaba lo que actualmente” (Coromines & Pascual, 2012). Por otro lado, *cuidar* y sus formas verbales no aparecen en la prosa herreriana de la *Relación de la guerra de Chipre*, de las *Anotaciones*, ni del *Tomás Moro*, por lo que se trata de un término que se limita a la poesía del Divino y prácticamente a *P*.

sueltos. En *P* cuenta con 8 ocurrencias (véase la imagen 53), la mitad de las cuales se localizan en *P2*. Por otro lado, *cuido* cuenta con 14 ocurrencias en *P* (8 de las cuales pertenecen a *P2*), ningún caso en *H* y dos en los poemas sueltos, en las estancias II (“Oíd atenta el son del tierno canto”) de las *Anotaciones* (véanse las imágenes 54 y 55). Se localiza también un caso de *cuidar* y otro de *cuidéis* en los poemas sueltos, el primero en el poema “Pues vivo desesperado”, transmitido a través de los manuscritos *M* y *D*, y el segundo, en las estancias II ya citadas⁴⁹⁵.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|-------------------------------------------------|
| 118 | <SONETO VII> | 12 | <i>Cuidé</i> (tal fue mi mal!) ganar la gloria |
| 2698 | <SONETO LXXX> | 8 | <i>cuidé</i> triste acabar, como ya espero. |
| 4248 | <SONETO VI> | 1 | <i>Cuidé</i> yo de tus lazos y tu fuego, |
| 4465 | <SONETO IX> | 9 | Yo, que <i>cuidé</i> estrenar la pura lumbre, |
| 7104 | <ELEGIA IX> | 90 | en que ufano <i>cuidé</i> vivir primero. |
| 7995 | <ELEGIA XI> | 1 | Yo <i>cuidé</i> ; dulce Bien de la alma mía, |
| 8560 | <ELEGIA XII> | 70 | <i>Cuidé</i> tener seguros mis intentos, |
| 10458 | <SONETO XXXIX> | 1 | Yo <i>cuidé</i> , cuando en duro hielo el justo |

Imagen 53. Concordancias de *cuidé* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 8 resultados. La primera, tercera, quinta y penúltima pertenecen a *P2*.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|------------------|----------|------------------------------------------------|
| 156 | <ELEGIA I> | 16 | <i>Cuido</i> , que el frío Ponto no engendrara |
| 2081 | <ELEGIA VII> | 62 | mi gloria, y <i>cuido</i> ufano, que el trofeo |
| 2232 | <ESTANÇAS II> | 17 | Cuando en vos <i>cuido</i> , en alta fantasía |
| 2374 | <ESTANÇAS II> | 159 | y si <i>cuido</i> , que en esto vos obliquo; |
| 2551 | <SONETO LXXVI> | 7 | cuando acaballo <i>cuido</i> , acrecentado |
| 2682 | <SONETO LXXIX> | 9 | Yo <i>cuido</i> defenderme en mejor suerte; |
| 2827 | <SONETO LXXXIII> | 9 | Mas <i>cuido</i> , que si el mísero lamento, |
| 3175 | <ELEGIA X> | 55 | No <i>cuido</i> recelar mi suerte fiera, |
| 3889 | <SONETO CXI> | 5 | Cuando me aparto y <i>cuido</i> estar ausente, |
| 5305 | <ELEGIA IV> | 91 | Vos, Ojos, de quien <i>cuido</i> solo y temo |
| 6467 | <SONETO LV> | 3 | y <i>cuido</i> , que será dolor postrero |
| 7260 | <SONETO LXXV> | 5 | Cuando me aparto y <i>cuido</i> estar ausente, |
| 8235 | <SONETO XCIII> | 5 | Finjo y <i>cuido</i> tal vez estar presente |
| 8809 | <SONETO CVII> | 3 | solo de una belleza <i>cuido</i> y siento; |

Imagen 54. Concordancias de *cuido* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 14 resultados. La primera, segunda, sexta, séptima, octava, décima, onceava y última pertenecen a *P2*.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|---------------------------------------|----------|-----------------------------------------------|
| 7991 | <280. ESTANÇAS II. Versión de las...> | 17 | Cuando en vos <i>cuido</i> , en alta fantasía |
| 8133 | <280. ESTANÇAS II. Versión de las...> | 159 | y si <i>cuido</i> , que en esto vos obliquo; |

Imagen 55. Concordancias de *cuido* en los poemas sueltos, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 2 resultados.

Otras palabras que se recogen en la lista de las 50 primeras palabras clave y que son únicas de *P*, como ocurre con *cuidé*, son *florece*, en el puesto 14 de la lista con 8

⁴⁹⁵ No se localizan casos de *cuidar* y sus formas verbales en la prosa herreriana.

casos, y *afina* (puesto 30), *candor* (puesto 31), *oscureció* (puesto 32), *prez* (puesto 33) y *riesgo* (puesto 34) con 6 ocurrencias cada una. La siguiente imagen muestra las concordancias de *florece*.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|----------------------------------|----------|-------------------------------------------------|
| 62 | <SONETO IV> | 7 | viera la alma Belleza; que florece , |
| 1674 | <SONETO LXI> | 1 | Aquí, donde florece la belleza, |
| 2415 | <ELEGIA IIX> | 13 | Ven, Ninfa, adonde el Cidamor florece ; |
| 4073 | <SONETO CXVII> | 6 | florece , y todo el fuego; que con ira |
| 5450 | <SONETO XXXVII. Al Conde de ...> | 11 | y gracia; que florece y orna el suelo; |
| 6391 | <ELEGIA VII> | 77 | me halla el canto vuestro; que florece , |
| 6946 | <SONETO LXIIX> | 6 | terneza; que florece con dulzura |
| 8576 | <ELEGIA XII> | 86 | mas por aquella Luz, do Amor florece , |

Imagen 56. Concordancias de *florece* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 8 resultados. Menos la quinta y la sexta, todas pertenecen a *P2*.

En cuanto a los textos en prosa herrerianos, se detectan cuatro casos de formas verbales o adjetivos derivados de *florece* en la *Relación de la guerra de Chipre*, con un 0,12 de frecuencia por mil, nueve en las *Anotaciones*⁴⁹⁶ y cuatro en el *Tomás Moro*, con un 0,44 de frecuencia por mil, por lo que también se aprecia un mayor uso de estos términos en la última prosa de Herrera con respecto a las obras anteriores.

Por otra parte, las seis ocurrencias de *candor* en *P* se recogen en la imagen 57. La mayoría, cuatro, pertenecen a los poemas nuevos de *P* (*P2*). Como ya se ha dicho, se trata de un término único de *P*, y que no aparece en *H* ni en los poemas sueltos. En cuanto a la obra en prosa de Herrera, no se localizan casos en la *Relación de la guerra de Chipre* ni en el *Tomás Moro*, pero sí tres en las *Anotaciones*. En esta última obra, se trata de un tecnicismo retórico, que se refiere la cualidad del estilo de un poeta⁴⁹⁷. *Candor*, además, se considera un cultismo y ha sido asociado con el gongorismo⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ El CORDE recupera diez, pero uno de ellos pertenece a uno de los poemas de Herrera ya recogidos en los poemas sueltos y utilizado al realizar el análisis de las palabras clave (“Desterrado el invierno frío y cano”).

⁴⁹⁷ *Candor* le sirve a Herrera para elogiar a Catulo –“Porque Catulo, aunque en candor i limpieza de sermón i en elegancia es el primero de los latinos, i religiosísimo i entero conservador de la pureza romana” –, Garcilaso –“a ésta dio candor i puridad para suplir la falta de concetos i ornamento i elocución”– y a Tibulo –“En la cultura i candor i gracia i hermosura i suavidad de los versos, sin comparación alguna es mejor que quantos tuvieron nombre de poetas élegos en la lengua latina” (Herrera, 2001, pp. 482, 494, 567).

⁴⁹⁸ “*Candor* [Mena y Santillana (C. C. Smith, *BHisp.* LXI); F. de Herrera; Tirso lo califica de voz culterana (Rivad. V, 375)], tomado del lat. *candor* ‘blancor’, ‘buena fe’, otro derivado de *candere*; *candoroso*” (Coromines & Pascual, 2012).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|------------------------------------------------|
| 64 | <SONETO IV> | 9 | Y, en su candor clarísimo encendido, |
| 1011 | <SONETO XLIII> | 4 | el sereno candor y alegre frente; |
| 5710 | <ELEGIA V> | 57 | nieve del pecho tierno el candor bello? |
| 6419 | <ELEGIA VII> | 105 | cantó el candor profundo y su riqueza. |
| 6943 | <SONETO LXIIX> | 3 | en el candor de nieve llama pura, |
| 8379 | <SONETO XCVI> | 2 | descubre el candor nuevo al claro día; |

Imagen 57. Concordancias de *candor* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 6 resultados. Las tres primeras y la quinta pertenecen a *P2*.

Como puede apreciarse en la imagen anterior, los casos de *candor* en *P* están relacionados con el significado latino, reforzando la idea de ‘blancor’ o ‘blancura’. Para comprobar hasta qué punto *candor* es frecuente en la poesía gongorina, se han buscado las ocurrencias de esta palabra en el corpus de autoría segura ofrecido por el Proyecto Góngora del OBVIL⁴⁹⁹ (véase también información de este en el Anexo IX), localizándose 7 casos⁵⁰⁰. En este sentido, resulta curioso cómo la frecuencia de uso de esta palabra en *P*, con una frecuencia por mil de 0,08, es muy similar a la del corpus gongorino, con una frecuencia por mil de 0,07.

Oscureció puede relacionarse con la aparición de *oscuro* en el puesto 26. La primera presenta 6 ocurrencias en *P*, todas de *P2* (véase la imagen 58). Este término no aparece en *H* ni en los poemas sueltos, que sí presentan en cambio otras formas verbales como *oscurece*, *oscurecido/a*, *oscurecidos/as*. Es decir la forma en pasado es exclusiva de los poemas nuevos de 1619. En la obra en prosa de Herrera, no se localizan casos de *oscureció* ni de las demás formas verbales.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|----------------------------------------------|
| 8407 | <SONETO XCVII> | 11 | la noche oscureció al sereno día. |
| 8505 | <ELEGIA XII> | 15 | mi niebla oscureció a la luz del día? |
| 8535 | <ELEGIA XII> | 45 | mi niebla oscureció a la luz del día. |
| 8568 | <ELEGIA XII> | 78 | mi niebla oscureció a la luz del día. |
| 8604 | <ELEGIA XII> | 114 | mi niebla oscureció a la luz del día. |
| 8652 | <ELEGIA XII> | 162 | mi niebla oscureció a la luz del día. |

Imagen 58. Concordancias de *oscureció* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 6 resultados, todos pertenecientes a *P2*.

⁴⁹⁹ Web: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁰⁰ Son los siguientes: “flores a vuestro estilo dará el monte, / *candor* a vuestros versos las espumas”, “el tributo: alimento, aunque grosero, / del mejor mundo, del *candor* primero”, “con pecho igual de aquel *candor* primero” / “Venza no solo en su *candor* la nieve”, “¿Qué mucho, si el *candor* bebió ya puro”, “cuyo *candor* en mejor cielo ahora” y “dejar el dulce *candor*”.

Por su parte, *oscuro* cuenta con 37 casos en *P* (21 de los cuales pertenecientes a *P2*), frente a 16 casos en el resto de la obra poética herreriana (7 en *H* y 9 en los poemas sueltos). Esto parece sugerir que los términos relacionados con la oscuridad son más utilizados en *P*. Efectivamente, si se recogen todos los términos relacionados con *oscuridad* y se consultan sus frecuencias por mil (a través del menú Wordlist de Litcon), se comprueba que estos obtienen un valor de 1,28 en *H* y de 0,96 en los poemas sueltos, en ambos casos inferior a la frecuencia por mil de 1,60 que se obtiene para *P*⁵⁰¹, y que muestra que se produce un aumento de uso no solo de la forma *oscureció* (que solo se usa en *P*) y de la forma *oscuro*, sino en general de todas las palabras con la raíz *oscur-*. Esta tendencia va al aumento en el caso de los poemas nuevos (*P2*) –donde estos términos suman una frecuencia por mil de 1,95– lo cual indica que su frecuencia de uso es aún mayor en este subcorpus de *P*⁵⁰².

Prez puede relacionarse con la aparición de *honor* en el puesto 24. *Honor* cuenta con 36 ocurrencias en *P* (16 de las cuales pertenecen a *P2*) frente a 15 en el resto de la obra poética herreriana (5 en *H* y 10 en los poemas sueltos). Por su parte, *prez*, que no aparece ni en *H* ni en los poemas sueltos, presenta 6 ocurrencias en *P*, una de las cuales se localiza en *P2* (véase la imagen 59). Se trata, además, de una palabra con un cierto matiz arcaizante ya en el XVII según el *Diccionario etimológico* de Coromines-Pascual y el propio *Tesoro* de Covarrubias (1611)⁵⁰³. Es también, un vocablo completamente nuevo para Herrera, pues tampoco presenta casos en la *Relación de la guerra de Chipre*, en las *Anotaciones* ni en el *Tomás Moro*.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------------------------|----------|-------------------------------------------|
| 136 | <SONETO IIX> | 13 | abrasad; porque en prez del mal penoso |
| 1790 | <SONETO LXVII> | 14 | que sois eterna luz y prez de España. |
| 2930 | <CANCIÓN IV> | 24 | al que fue prez y honor del orbe Hispano; |
| 4845 | <CANCIÓN I. AL S. DON IUAN De...> | 79 | con prez y honor de España |
| 6448 | <ELEGÍA VII> | 134 | el culto Laso prez y honor de España, |
| 6849 | <CANCIÓN IV> | 112 | esto es prez de belleza soberana; |

Imagen 59. Concordancias de *prez* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 11 resultados. El segundo caso, “que sois eterna luz y prez de España”, es el que corresponde a *P2*.

⁵⁰¹ De hecho, además de *oscureció*, *P* incluye otras dos formas no presentes en los otros corpus: *oscurezca* y *oscurezco*, con una ocurrencia cada una.

⁵⁰² En el caso de la prosa herreriana, se entrevé también un cierto aumento en el uso, pues mientras que en la *Relación de la guerra de Chipre*, estas palabras suman una frecuencia por mil de 0.06, en el *Tomás Moro* alcanzan un índice de 0.11.

⁵⁰³ En este, se define *prez* del siguiente modo: “Vocablo antiguo Castellano, vale estima, del nombre Latino pretium” (Covarrubias Orozco, 1611, p. 596).

El caso de *riesgo* (véase la imagen 60) es similar al de *prez*, en tanto que no se detectan ocurrencias de este término ni en la poesía herreriana ni en su prosa (*Relación de la guerra de Chipre, Anotaciones, Tomás Moro*). Kossoff señala que la acepción con la que se utiliza esta palabra en *P* es “Contingencia o proximidad de un daño” (Kossoff, 1966b, p. 284).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|----------------------------------|----------|----------------------------------------------------|
| 1509 | <SONETO LIIX> | 14 | al duro cierto riesgo de la muerte. |
| 1953 | <ESTANCAS I> | 45 | lo mucho, que sabéis; que el riesgo cierto; |
| 4600 | <ELEGIA II> | 37 | La vida vence al fin el riesgo fuerte; |
| 7660 | <SONETO LXXXIV> | 10 | sin el riesgo de ausencia, será el grado |
| 8659 | <ELEGIA XII> | 169 | El riesgo no me turba de la vida; |
| 9223 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 26 | y el riesgo , a que me obligo, atento veo; |

Imagen 60. Concordancias de *riesgo* en *P*, obtenidas mediante el menú Concordancias de Litcon. Se localizan 6 resultados, todos de *P2*.

La aplicación del método de palabras clave ha permitido extraer las palabras más características o distintivas de los textos de 1619 y analizarlas, desvelando sus matices léxicos y expresivos, y añadiendo nuevos datos de interés a los estudios previos sobre el léxico herreriano. En el siguiente apartado, se realiza un análisis de las particularidades ortográficas de *P* a través del empleo de los signos diacríticos.

6.2.3. Variantes ortográficas: el caso de los signos diacríticos

Como ya se ha visto en el apartado 4.2.1, desde un punto de vista ortográfico, una de las mayores particularidades de la obra poética herreriana es el uso de los signos diacríticos para indicar la dialefa con un único punto frente a los dobles puntos para marcar la diéresis. Según los estudiosos, así aparecen de forma sistemática en *H*, pero su uso varía en *P*. En este sentido, Macrí defiende en su monografía (Macrí, 1972) que en el impreso de 1619 se utiliza un único punto sobre la vocal para indicar la diéresis.

Con el objetivo de esclarecer esta cuestión, se ha realizado un análisis del uso de los signos diacríticos y de los dobles puntos a lo largo de *H*, *P* y *P2*. Para ello, se ha utilizado el corpus digitalizado en la versión respetuosa con la ortografía original (Anexo II), que contiene todos estos signos, y la opción Concordancia de Litcon, con la que se ha obtenido la información de ocurrencias de cada signo por vocal y en cada una de las colecciones. Los datos con los valores absolutos de ocurrencias de puntos

diacríticos por vocal en *H*, *P* y *P2* pueden consultarse en la tabla 13, mientras que los datos de valores absolutos de ocurrencias de dobles puntos encima de cada vocal en estos tres corpus se ofrecen en la tabla 14.

| | H | P | P2 |
|-------|----|-----|-----|
| à | 30 | 143 | 70 |
| è | 11 | 57 | 24 |
| ò | 10 | 95 | 51 |
| ù | 7 | 22 | 12 |
| Total | 58 | 317 | 157 |

Tabla 13. Puntos diacríticos en *H*, *P* y *P2* por vocal. Valores absolutos.

| | H | P | P2 |
|-------|----|-----|----|
| ä | 21 | 65 | 30 |
| ë | 9 | 33 | 13 |
| ï | 0 | 1 | 0 |
| ö | 28 | 23 | 2 |
| ü | 3 | 6 | 1 |
| Total | 61 | 128 | 46 |

Tabla 14. Dobles puntos / diéresis en *H*, *P* y *P2* por vocal. Valores absolutos.

Como puede apreciarse en la tabla 13, la vocal que aparece más veces en cada corpus con el signo diacrítico es la *á*. Por contra, con el doble punto, la vocal que aparece más en *H* es la *ö*, mientras que en *P* y *P2* cuenta con más ocurrencias la *ä* (véase la tabla 14).

Por otra parte, a pesar de que las tablas anteriores arrojan información interesante sobre el uso de estos signos en cada uno de los corpus, para poder compararlos ha sido necesario convertir los valores de frecuencia absoluta en valores de frecuencia relativa, de forma que la diferente extensión de los corpus no afectara al análisis. En consecuencia, los valores se han convertido a tantos por mil en las tablas 15 y 16.

| /1000 | H | P | P2 |
|-------|------|------|------|
| à | 1,61 | 1,98 | 1,97 |
| è | 0,59 | 0,79 | 0,68 |
| ò | 0,54 | 1,31 | 1,44 |
| ù | 0,37 | 0,30 | 0,34 |
| Total | 3,11 | 4,38 | 4,43 |

Tabla 15. Puntos diacríticos en *H*, *P* y *P2* por vocal. Valores de frecuencia relativa estandarizados a tantos por mil y redondeados a dos decimales.

| /1000 | H | P | P2 |
|-------|------|------|------|
| ä | 1,13 | 0,90 | 0,84 |
| ë | 0,48 | 0,46 | 0,37 |
| ï | 0,00 | 0,01 | 0,00 |
| ö | 1,50 | 0,32 | 0,06 |
| ü | 0,16 | 0,08 | 0,03 |
| Total | 3,27 | 1,77 | 1,30 |

Tabla 16. Dobles puntos / diéresis en *H*, *P* y *P2* por vocal. Valores de frecuencia relativa estandarizados a tantos por mil y redondeados a dos decimales.

Si se observa con atención la tabla 15, puede apreciarse cómo el número total de puntos diacríticos va en aumento progresivamente desde *H* a *P2*. En contraposición, la tabla 16 muestra cómo el número total de dobles puntos encima de la vocal evoluciona de forma inversa, ya que disminuye de forma progresiva de 1582 hasta los poemas nuevos de 1619. Esto puede observarse claramente en la figura 13, que muestra la evolución del total de puntos diacríticos y dobles puntos. Además, en esta figura queda patente cómo ambos rasgos gráficos tienen una presencia similar en *H*, pero la distancia en el uso de ambos va aumentando según se avanza hacia los poemas exclusivos de *P* (*P2*).

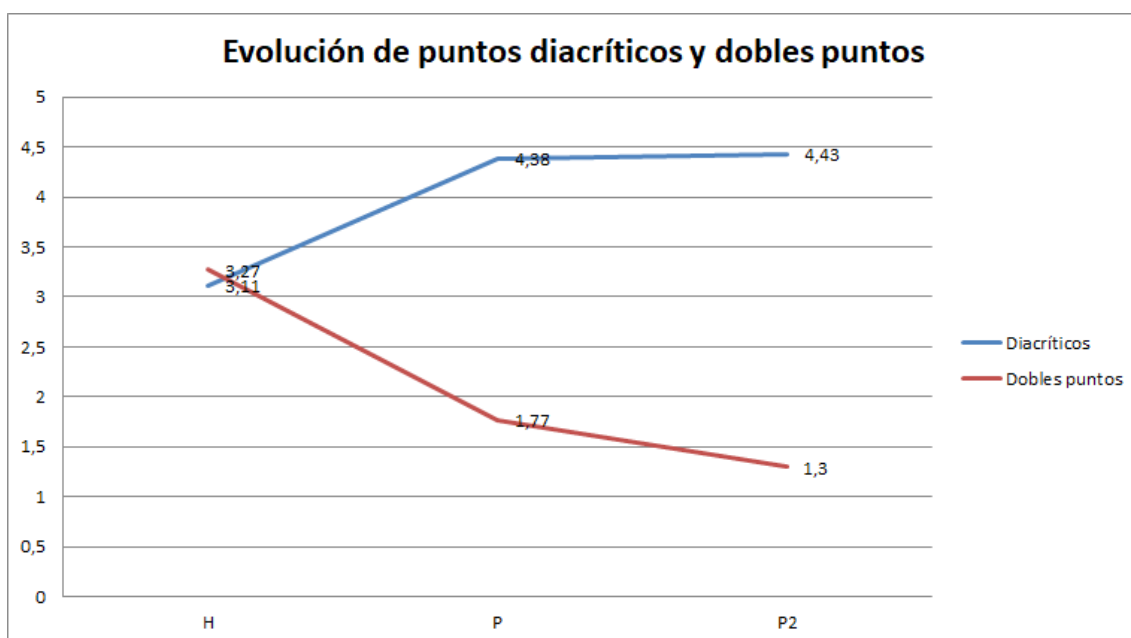


Figura 13. Gráfico que muestra la evolución de puntos diacríticos y dobles puntos en *H*, *P* y *P2*.

Si se presta atención a los datos vocal por vocal, se aprecia cómo, en el caso de un único punto diacrítico (véase la tabla 15), su uso aumenta en casi todas las vocales (la *ü* es la excepción), mientras que, en el caso de los dobles puntos (véase la tabla 16), su uso disminuye prácticamente en todas las vocales, pues el caso de la *ï* es un tanto anómalo⁵⁰⁴. Entre las diferentes vocales, la *o* es aquella en la que aparece más claramente reflejada esta tendencia, tanto en el caso de un punto diacrítico como de doble punto. Por ello, se analiza a continuación en más profundidad.

En la imagen 61, pueden consultarse los 10 casos concretos de *ó* en *Algunas obras*. Obsérvese cómo, en todos los casos, el punto diacrítico se utiliza para marcar la dialefa o la no unión métrica de dos vocales que aparecen en palabras diferentes.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|------------------------------------------------|
| 493 | <SONETO XV> | 13 | i con là <i>o</i> ñra de saber, penando, |
| 914 | <ELEGIA III> | 35 | vencer tu amor, pero <i>o</i> ãl fin no puedo; |
| 1421 | <ELEGIA IIII> | 157 | I apenã <i>o</i> sa, i al fin osadamente |
| 1809 | <SONETO XLIX> | 5 | Para cantar là <i>o</i> ñra soberana |
| 1866 | <SONETO LII> | 6 | húyo, i vo <i>o</i> alexando me, mas cuanto |
| 2094 | <ELEGIA V> | 177 | la siento cadã <i>o</i> ra mas intensa. |
| 2382 | <SONETO LXII> | 12 | Alli <i>o</i> s háblo, alli suspiro i muero. |
| 2422 | <ELEGIA VI> | 34 | Grande trabajo <i>o</i> ès, aunque no es vano, |
| 3135 | <ELEGIA VII> | 150 | cuanto aparta de <i>o</i> tras i destierra. |
| 3257 | <SONETO LXXVII> | 5 | Que nunca el alto <i>o</i> Edna con espanto |

Imagen 61. Captura de pantalla de los 10 resultados de las palabras con *ó* en *H*, realizado mediante la opción Concordancia de Litcon. La primera columna muestra el número de línea del verso en el fichero, mientras que la segunda recoge el título del poema, la tercera el número de verso dentro del poema, y la cuarta el verso. Resulta especialmente llamativo el séptimo caso, en el que la *i* es una de las vocales en las que se produce la dialefa.

Los 28 casos concretos de *ö* en *Algunas obras* se muestran en la imagen 62. En todos los casos, los dobles puntos se utilizan para marcar la diéresis o la no unión métrica de dos vocales dentro de la misma palabra.

⁵⁰⁴ Únicamente en *P* se detecta un caso de *ï*, en la palabra “Brïaréo”.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-------------------------|----------|------------------------------------------------|
| 121 | <ELEGIA I> | 9 | del ansiöso afan en los despojos. |
| 1054 | <CANCIÓN II> | 27 | que en lo poco que muestra, gloriöso Fernando, |
| 1288 | <ELEGIA III> | 24 | abrasado en su llama gloriösa. |
| 1297 | <ELEGIA III> | 33 | invidiösos del no firme estado. |
| 1581 | <SONETO XLIII> | 13 | qu'aun eneste ociöso apartamiento |
| 1642 | <CANCIÓN III> | 4 | Iupiter gloriöso |
| 1643 | <CANCIÓN III> | 5 | en Edna despeñò vitoriöso; |
| 1695 | <CANCIÓN III> | 57 | tu estrago de los ombres rabiöso, |
| 1697 | <CANCIÓN III> | 59 | i todo impetuöso, |
| 1724 | <CANCIÓN III> | 86 | de Cesar sacro el ramo gloriöso, |
| 1774 | <CANCIÓN III> | 136 | ô cielos este tiempo espaciöso, |
| 1776 | <CANCIÓN III> | 138 | el curso gloriöso; |
| 1992 | <ELEGIA V> | 75 | firme valor i coraçon briöso. |
| 1995 | <ELEGIA V> | 78 | superiör entre tu presa gente? |
| 2070 | <ELEGIA V> | 153 | do està ocupada, o donde està ociösa? |
| 2182 | <SONETO LVIII> | 7 | cuanto eres mas felice i gloriöso, |
| 2481 | <ELEGIA VI> | 93 | i sigue inferiör el mayor ierro. |
| 2577 | <178. EGLOGA VENATORIA> | 7 | persique impetuösa |
| 2648 | <178. EGLOGA VENATORIA> | 78 | cabeça, llevaràs vitoriösa. |
| 2672 | <178. EGLOGA VENATORIA> | 102 | del javali terrible i violento |
| 2713 | <178. EGLOGA VENATORIA> | 143 | a los Faunos haria invidiösos. |
| 2855 | <CANCIÓN V> | 37 | i ciñe la grande orla espaciösa |
| 2882 | <CANCIÓN V> | 64 | onran tu santo nombre gloriöso, |
| 2891 | <CANCIÓN V> | 73 | entre el rigor de Marte violento, |
| 2944 | <SONETO LXX> | 10 | alabar la ventura, invidiöso |
| 3064 | <ELEGIA VII> | 79 | Tales sus dos estrellas gloriösas |
| 3141 | <ELEGIA VII> | 156 | os llama i os suspira desseösa. |
| 3197 | <SONETO LXXIII> | 13 | sostuve gloriöso i de bien lleno, |

Imagen 62. Captura de pantalla de los 28 resultados de palabras con ö en *H*, realizado mediante la opción Concordancia de Litcon. La primera columna muestra el número de línea del verso en el fichero, mientras que la segunda recoge el título del poema, la tercera el número de verso dentro del poema, y la cuarta el verso.

En cambio, en *P* los puntos diacríticos no solo aparecen en vocales de diferentes palabras en contacto, sino también en vocales dentro de la misma palabra. No se diferencia, por tanto, entre diéresis y dialefa. Las 94 ocurrencias de ö en *Versos* pueden consultarse en las imágenes 63 a 66. Nótese, por ejemplo, en la imagen 63, “lexos de tu poder, quien tuyo era” (libro I, canción I, v. 20) o “verde, escrita là ònra de mi pena” (libro I, soneto XXXIIX, v. 2) frente a “i renovandòos los celestes ojos” (libro I, elegía III, v. 56) o “El trabajo de Fidía ingeniöso” (libro I, soneto L, v. 1).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|----------------------|----------|----------------------------------------|
| 391 | <CANCIÓN I> | 20 | lexos de tu poder, quien tuyó era |
| 860 | <238. SONETO XXXIIX> | 2 | verde, escrita là onra de mi pena; |
| 950 | <240. ELEGIA III> | 56 | i renovandooos los celestes ojos |
| 1194 | <ELEGIA IV> | 35 | muestroos mi pena, i lastima presente, |
| 1202 | <ELEGIA IV> | 43 | No' ai quien de mi pena lastimada |
| 1211 | <ELEGIA IV> | 52 | Sufrireis qu'os escriba la memoria |
| 1254 | <SONETO L> | 1 | El trabajo de Fidia ingenioso |
| 1352 | <ELEGIA V> | 10 | Cuando oyo tan suave canto el suelo? |
| 1545 | <CANCIÓN II> | 30 | que pluvioso el bien me descompone, |
| 1573 | <CANCIÓN II> | 58 | que no' arde con viva fuerza el pecho. |
| 1643 | <SONETO LIX> | 3 | di onra'l uno, al otro los despojos, |
| 1734 | <SONETO LXIV> | 8 | invidioso Eridano lo mira. |
| 1806 | <ELEGIA VI> | 11 | que no soi en mi llanto ambicioso, |
| 1878 | <ELEGIA VI> | 83 | irà perpetuo el nombre glorioso, |
| 2028 | <ELEGIA VII> | 7 | De mi encendido Etna la braveza |
| 2035 | <ELEGIA VII> | 14 | de su ahumada cumbre Tifoëo; |
| 2078 | <ELEGIA VII> | 57 | no' entra en vuestro coraçon elado. |
| 2088 | <ELEGIA VII> | 67 | Gloriosa, serena Estrella mia, |
| 2439 | <ELEGIA IIX> | 35 | no' à tu altivo coraçon, yo quiero |
| 2448 | <ELEGIA IIX> | 44 | la grandeza; el imperio glorioso; |
| 2477 | <ELEGIA IIX> | 73 | Ensalçarè yo el curso espacioso |
| 2736 | <SONETO LXXXII> | 10 | i l'arte gloriosa de Melampo, |
| 2770 | <ELEGIA IX> | 27 | i la vida i la muerte gloriosa. |
| 2971 | <CANCIÓN IV> | 63 | inflama en nuevo ardor i glorioso. |
| 3010 | <CANCIÓN IV> | 102 | ô glorioso Cielo en nuestro suelo, |
| 3011 | <CANCIÓN IV> | 103 | ô suelo glorioso con tal cielo, |
| 3028 | <CANCIÓN IV> | 120 | la grande, ingeniosa madre nuestra. |
| 3075 | <SONETO XC> | 7 | i en el aliento último; qu'envio, |
| 3199 | <ELEGIA X> | 77 | sublime al Oriente i glorioso |

| | | | |
|------|-----------------------------------|-----|-----------------------------------------|
| 3221 | <ELEGIA X> | 99 | opinion d'el animo mesquino. |
| 3236 | <SONETO XCIII> | 1 | En esta selvã orrida i desierta, |
| 3783 | <ELEGIA XI> | 169 | Antes mayor, mas glorioso i alto, |
| 3844 | <SONETO CIIX> | 12 | Si, sois crueles tanto, invidiosas, |
| 4465 | <SONETO IX> | 7 | glorioso sepulcro; cual conviene |
| 4571 | <ELEGIA II> | 6 | crece con nuevo impetu encendida. |
| 4770 | <CANCIÓN I. AL S. DON IUAN DE...> | 2 | rayo i furor d'el braço impetuoso |
| 4900 | <CANCIÓN I. AL S. DON IUAN DE...> | 132 | este cansado tiempo espacioso; |
| 4902 | <CANCIÓN I. AL S. DON IUAN DE...> | 134 | el curso glorioso, |
| 5042 | <ELEGIA III> | 22 | Porqu'este porfioso desvario |
| 5091 | <ELEGIA III> | 71 | en mil grandes empresas glorioso, |
| 5193 | <SONETO XXXI> | 12 | I tu lamenta esta postrerà ora; |
| 5242 | <ELEGIA IV> | 26 | cual fue'n Pafo a Dione consagrado, |
| 5243 | <ELEGIA IV> | 27 | un templo insinamente suntuoso. |
| 5286 | <ELEGIA IV> | 70 | dè ombre, o fiera, mostrarà el desierto |
| 5503 | <CANCIÓN II. A d. Luis Ponce ...> | 46 | Aquel, qu'el glorioso i rico Lauro |
| 5613 | <SONETO XL> | 13 | pudiera el hijo inclito d'Alceo |
| 5773 | <ELEGIA V> | 119 | aqui no' entra, quien no es desdichado. |
| 5790 | <ELEGIA V> | 136 | Desconfio, aborresco, ámo, espero, |
| 5957 | <ELEGIA VI. A la muerte de do...> | 13 | Mas ô mis esperanças gloriosas |
| 6016 | <ELEGIA VI. A la muerte de do...> | 72 | i ansioso temor d'el mal ausente. |
| 6022 | <ELEGIA VI. A la muerte de do...> | 78 | con el orror d'el golpe impetuoso. |
| 6149 | <SONETO L> | 10 | para el bien d'esperança glorioso, |
| 6152 | <SONETO L> | 13 | si en hebras, qu'el Sol mira invidioso, |
| 6559 | <SONETO LX> | 3 | discurra Iperion, por otra via, |
| 6600 | <ELEGIA IIX> | 26 | mescla no inferior al Arno frio, |
| 6648 | <SONETO LXI> | 3 | passó, rompiendo, el rayo glorioso, |
| 6708 | <SONETO LXIV> | 7 | que por vos glorioso el Occidente, |
| 6828 | <CANCIÓN IV> | 90 | d'el glorioso cerco d'el cabello, |

| | | | |
|-------|----------------------------------|-----|-----------------------------------------|
| 7009 | <SONETO LXXI> | 13 | i con là ònra de saber, penando; |
| 7029 | <ELEGIA IX> | 14 | siguiendo porfioso mi desseo; |
| 7288 | <SONETO LXXVI> | 13 | me renuevo con vida gloriosa |
| 7476 | <SONETO LXXX> | 9 | Quedò Amor d'el assalto glorioso; |
| 7605 | <ELEGIA X> | 100 | I entonces, con el buelo glorioso, |
| 7607 | <ELEGIA X> | 102 | al cielo s'alçarà vitoriošo. |
| 7857 | <CANCIÓN VI> | 151 | temerà el fuego i l'asta violenta, |
| 7870 | <CANCIÓN VI> | 164 | sus odiosos passos imitaste, |
| 7877 | <CANCIÓN VI> | 171 | qu'en tus naves estavas gloriosa; |
| 8065 | <ELEGIA XI> | 71 | reliquias de memoria gloriosa, |
| 9066 | <ELEGIA I> | 50 | qu'el valor glorioso los alienta, |
| 9153 | <ELEGIA I> | 137 | el frío Ebro; el Tajo caudalos |
| 9183 | <ELEGIA I> | 167 | enriqueces alegre, i gloriosa |
| 9232 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 32 | de la estirpe real, i gloriosa |
| 9237 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 37 | là ònra singular d'esta hazaña; |
| 9312 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 112 | D'el mas preciado nombre i glorioso, |
| 9473 | <ELEGIA II> | 55 | Là ònra de mi noble pensamiento, |
| 9722 | <SONETO XX> | 11 | al impetu de Libia violenta. |
| 9732 | <SONETO XXI> | 2 | entravas de Netuno impetuoso, |
| 10028 | <SONETO XXXI> | 10 | qu'en todo' el pienso ser vitorioša, |
| 10170 | <CANCIÓN III> | 60 | en celebrar el nombre glorioso |
| 10214 | <CANCIÓN III> | 104 | que lo sigais al glorioso templo. |
| 10317 | <SONETO XXXV> | 5 | Que nunca el alto Etna con espanto |
| 10648 | <SONETO XLII> | 2 | no vos tenga mi Estrella; qu'en là òra |
| 10926 | <SONETO LI> | 5 | Para cantar là ònra soberana |
| 10963 | <SONETO LIII> | 4 | i el Tebro, el Nilo, el Istro violento; |
| 11170 | <ELEGIA VI> | 157 | I apenà òsa, i al fin osadamente |
| 11303 | <SONETO LVII> | 3 | teñiste d'el Ionio la corriente |
| 11324 | <SONETO LIIX> | 6 | húyo, i vo' àlexandome, mas cuanto |

| | | | |
|-------|----------------|-----|----------------------------------------|
| 11668 | <ELEGIA VII> | 177 | la siento cadà òra mas intensa. |
| 11721 | <SONETO LXIV> | 7 | i no se puede (ai hado violento) |
| 11858 | <ELEGIA IIX> | 34 | Grande trabajo' ès, aunque no es vano, |
| 12189 | <SONETO LXXIV> | 6 | là ònra i el valor de tanta pena, |
| 12387 | <ELEGIA IX> | 150 | cuanto aparta de otras i destierra. |

Imágenes 63-66. Capturas de pantalla de los 95 resultados de las palabras con *ó* en *P*, realizado mediante la opción Concordancia de Litcon. La primera columna muestra el número de línea del verso en el fichero, mientras que la segunda recoge el título del poema, la tercera el número de verso dentro del poema, y la cuarta el verso. Resulta llamativo el caso del quinto verso de la imagen 63, en las que solo una de las *o* en contacto lleva punto diacrítico. Se ha comprobado con el impreso de 1619 que efectivamente es así, constituyendo un caso anómalo.

El uso de *ö*, sin embargo, se limita en *P* a las vocales en contacto dentro de una misma palabra, indicando, por tanto, la diéresis, del mismo modo que *H* (véase la imagen 67). Parecen ser casos anómalos, frente a la indistinción entre dialefa y diéresis que testimonian las imágenes 63-66. En este sentido, resulta llamativo que en *P* aparezcan las mismas palabras de las dos formas (*impetuòso* / *impetuöso*, *ingeniòso* / *ingeniöso*, *inferiòr* / *inferiör*, *viòlento* / *viölento*, *gloriòsas* / *gloriösas*, *gloriòso* / *gloriöso*, *gloriösa* / *gloriösa*, *invidiòso* / *invidiöso*).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------------------------|----------|---------------------------------------------------------------|
| 447 | <SONETO XIX> | 4 | las llamas el dañoso Iperi ^o neo. |
| 1808 | <ELEGIA VI> | 13 | Sirvo mas al dolor impetu ^o so, |
| 1810 | <ELEGIA VI> | 15 | qu'al desseo de nombre ingeni ^o so. |
| 2934 | <CANCIÓN IV> | 26 | quebrò en I ^o nia ^s ondas l'arrogancia, |
| 2972 | <CANCIÓN IV> | 64 | ya inferi ^o r a mi la tierra veo, |
| 3910 | <SONETO CXII> | 7 | cuanto eres mas felice i glori ^o so, |
| 5915 | <SONETO XLVII> | 7 | rienda, i con su tardança espaci ^o sa |
| 5992 | <ELEGIA VI. A la muerte de do...> | 48 | l'alma de quien amò mas glori ^o sa? |
| 7455 | <SONETO LXXIX> | 7 | cuanto eres mas felice i glori ^o so, |
| 8222 | <SONETO XCII> | 10 | alabar la ventura, invidi ^o so |
| 8243 | <SONETO XCIII> | 13 | qu'aun eneste oci ^o so apartamiento |
| 8764 | <SONETO CIV> | 13 | sostuve glori ^o so i de bien lleno, |
| 10763 | <CANCIÓN IV> | 27 | que en lo poco que muestra, glori ^o so Fernando, |
| 11037 | <ELEGIA VI> | 24 | abrasado en su llama glori ^o sa. |
| 11046 | <ELEGIA VI> | 33 | invidi ^o so ^s del no firme estado. |
| 11391 | <CANCIÓN V. Al Santo Rei Don ...> | 37 | i ciñe la grande orla espaci ^o sa |
| 11418 | <CANCIÓN V. Al Santo Rei Don ...> | 64 | onran tu Santo nombre glori ^o so, |
| 11427 | <CANCIÓN V. Al Santo Rei Don ...> | 73 | entre el rigor de Marte viol ^o ento, |
| 11566 | <ELEGIA VII> | 75 | firme valor i coraçon bri ^o so. |
| 11644 | <ELEGIA VII> | 153 | do està ocupada, o donde està oci ^o sa? |
| 11917 | <ELEGIA IIX> | 93 | i sigue inferi ^o r el mayor ierro. |
| 12316 | <ELEGIA IX> | 79 | Tales sus dos estrellas glori ^o sas |
| 12393 | <ELEGIA IX> | 156 | vos llama i vos suspira desse ^o sa. |

Imagen 67. Captura de pantalla de los 23 resultados de palabras con *ö* en *P*, realizado mediante la opción Concordancia de Litcon. La primera columna muestra el número de línea del verso en el fichero, mientras que la segunda recoge el título del poema, la tercera el número de verso dentro del poema, y la cuarta el verso.

Por último, se analizan los casos concretos de uso de estos signos en *P2*. Las imágenes 68 y 69 muestran los 51 resultados de *ö* en *P2*. Lógicamente, al igual que en *P*, el punto diacrítico se usa indistintamente para la dialefa (p.e., “que nõ árde con viva fuerça el pecho”, libro I, canción II, v. 58) y la diéresis (p.e., “Glori^osa, serena Estrella mia”, libro I, elegía VII, v. 67).

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|-----------------------------------------|
| 518 | <SONETO L> | 1 | El trabajo de Fidia ingenioso |
| 661 | <CANCIÓN II> | 30 | que pluvioso el bien me descompone, |
| 689 | <CANCIÓN II> | 58 | que no arde con viva fuerza el pecho. |
| 759 | <SONETO LIX> | 3 | di onra'l uno, al otro los despojos, |
| 1001 | <ELEGÍA VII> | 7 | De mi encendido Ètna la braveza |
| 1008 | <ELEGÍA VII> | 14 | de su ahumada cumbre Tifoëo, |
| 1051 | <ELEGÍA VII> | 57 | no entra en vuestro corazón elado. |
| 1061 | <ELEGÍA VII> | 67 | Gloriosa, serena Estrella mia, |
| 1210 | <ELEGÍA IIX> | 35 | no a tu altivo corazón, yo quiero |
| 1219 | <ELEGÍA IIX> | 44 | la grandeza; el imperio glorioso; |
| 1248 | <ELEGÍA IIX> | 73 | Ensalçarè yo el curso espaciöso |
| 1515 | <SONETO XC> | 7 | i en el aliento último; qu'envio, |
| 1621 | <ELEGÍA X> | 77 | sublime al Oriente i glorioso |
| 1643 | <ELEGÍA X> | 99 | opinión d'el animo mesquino. |
| 1940 | <ELEGÍA XI> | 169 | Antes mayor, mas glorioso i alto, |
| 2001 | <SONETO CIIIX> | 12 | Si, sois crueles tanto, invidiosas, |
| 2561 | <ELEGÍA II> | 6 | crece con nuevo impetu encendida. |
| 2822 | <ELEGÍA III> | 22 | Porqu'este porfioso desvario |
| 2871 | <ELEGÍA III> | 71 | en mil grandes empresas glorioso, |
| 2973 | <SONETO XXXI> | 12 | I tu lamenta esta postrerà ora; |
| 3006 | <ELEGÍA IV> | 26 | cual fue'n Pafo a Diöne consagrado, |
| 3007 | <ELEGÍA IV> | 27 | un templo insinamente suntuoso. |
| 3050 | <ELEGÍA IV> | 70 | dè ombre, o fiera, mostrarà el desierto |
| 3345 | <ELEGÍA V> | 119 | aquí no entra, quien no es desdichado. |
| 3362 | <ELEGÍA V> | 136 | Desconfío, aborresco, amo, espero, |
| 3460 | <SONETO L> | 10 | para el bien d'esperança glorioso, |
| 3463 | <SONETO L> | 13 | si en hebras, qu'el Sol mira invidioso, |
| 3532 | <SONETO LX> | 3 | discurra Iperiön, por otra via, |
| 3573 | <ELEGÍA IIX> | 26 | mescla no inferior al Arno frio, |

| | | | |
|------|----------------------------------|-----|-----------------------------------------|
| 3621 | <SONETO LXI> | 3 | passó, rompiendo, el rayo glorioso, |
| 3681 | <SONETO LXIV> | 7 | que por vos glorioso el Occidente, |
| 3747 | <ELEGÍA IX> | 14 | siguiendo porfioso mi desseo; |
| 3990 | <SONETO LXXVI> | 13 | me renuevo con vida gloriosa |
| 4097 | <ELEGÍA X> | 100 | I entonces, con el buelo glorioso, |
| 4099 | <ELEGÍA X> | 102 | al cielo s'alcarà vitorioso. |
| 4810 | <ELEGÍA I> | 50 | qu'el valor glorioso los alienta, |
| 4897 | <ELEGÍA I> | 137 | el frio Èbro; el Tajo caudalos |
| 4927 | <ELEGÍA I> | 167 | enriqueces alegre, i gloriosa |
| 4976 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 32 | de la estirpe real, i gloriosa |
| 4981 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 37 | là onra singular d'esta hazaña; |
| 5056 | <CANCIÓN I. A don Alonso Per...> | 112 | D'el maspreciado nombre i glorioso, |
| 5199 | <SONETO XX> | 11 | al impetu de Libia violenta. |
| 5209 | <SONETO XXI> | 2 | entravas de Netuno impetuoso, |
| 5330 | <SONETO XXXI> | 10 | qu'en todo él pienso ser vitoriosa, |
| 5400 | <CANCIÓN III> | 60 | en celebrar el nombre glorioso |
| 5444 | <CANCIÓN III> | 104 | que lo sigais al glorioso templo. |
| 5775 | <SONETO LIII> | 4 | i el Tebro, el Nilo, el Istro violento; |
| 5832 | <SONETO LVII> | 3 | teñiste d'el Ionio la corriente |
| 5932 | <SONETO LXIV> | 7 | i no se puede (ai hado violento) |
| 6202 | <SONETO LXXIV> | 6 | là onra i el valor de tanta pena, |

Imágenes 68 y 69. Capturas de pantalla de los 51 resultados de las palabras con *ö* en *P2*, realizado mediante la opción Concordancia de Litcon. La primera columna muestra el número de línea del verso en el fichero, mientras que la segunda recoge el título del poema, la tercera el número de verso dentro del poema, y la cuarta el verso.

Solamente hay dos casos de doble punto sobre la vocal *o* en *P2* (véase la imagen 70): *Iperiöneo* (libro I, soneto XIX, v. 4) y *espaciösa* (libro II, soneto XLVII, v. 7). Nótese que el primero es un derivado de un nombre propio.

| NumLinea | Título de poema | NumVerso | Verso |
|----------|-----------------|----------|-------------------------------------|
| 252 | <SONETO XIX> | 4 | las llamas el dañoso Iperiöneo. |
| 3437 | <SONETO XLVII> | 7 | rienda, i con su tardança espaciösa |

Imagen 70. Captura de pantalla de los 2 resultados de las palabras con ö en P2, realizado mediante la opción Concordancia de Litcon. La primera columna muestra el número de línea del verso en el fichero, mientras que la segunda recoge el título del poema, la tercera el número de verso dentro del poema, y la cuarta el verso.

Hasta el momento, se han señalado en los datos expuestos dos fenómenos que podrían estar relacionados. En primer lugar, el cómputo total en el uso de diacríticos y dobles puntos muestra que se produce un aumento de un solo punto y una disminución de dobles puntos en P y P2 (ya observado en la figura 11); en segundo, al analizar los casos concretos de la o, se ha visto que un solo punto puede indicar tanto dialefa como diéresis en P y P2, al contrario que en H, donde indica solo la dialefa. Ambos fenómenos podrían explicarse con la hipótesis de Macrí (1972), quien defiende que en *Versos* el punto diacrítico también se utiliza para la diéresis. Esto se debe, según el reconocido herrerista, a que en P la i se imprime con punto arriba⁵⁰⁵, y, mediante la utilización de un único punto diacrítico, se evita que aparezcan tres seguidos.

Sin embargo, esto puede resultar problemático si se tiene en cuenta que el uso de los dobles puntos, aunque reducido, también se da en P y P2, hasta el punto de que una misma palabra puede aparecer con doble punto y con diéresis en poemas distintos de la misma obra. Sirvan como ejemplo los siguientes casos: *ingeniöso* (libro I, soneto L, v. 1, véanse las imágenes 63 y 68) – *ingeniöso* (libro I, elegía IV, v. 15, véase la imagen 67); *invidiöso* (libro I, soneto LXIV, v. 8, véase la imagen 63) – *invidiöso* (libro II, soneto XCII, v. 10, véase la imagen 67); *gloriöso* (libro I, elegía VI, v. 83, véase la imagen 63) – *gloriöso* (libro I, soneto CXII, v. 7, véase la imagen 67); o *impetuöso* (libro II, canción I, v. 2, véase la imagen 64)– *impetuöso* (libro I, elegía VI, v. 13, véase la imagen 67). Por ello, resulta conveniente detenerse un poco más en estos signos ortográficos y en su función.

Siguiendo con el caso de la ö, de los 95 puntos diacríticos utilizados en P, 29 marcan la dialefa (DL) y 59, la diéresis (DR), mientras que se detectan siete casos de ö anómalos, como se indica a continuación:

⁵⁰⁵ Recuérdese que en 1582, ni la i ni la j se imprimen con punto arriba, como ya se ha expuesto en el capítulo 4.2.1.

lexos de tu poder, quien tuyó era **DL**
verde, escrita lá ònra de mi pena; **DL**
i renovandòos los celestes ojos **Caso**
anómalo: se produce sinéresis
muestròos mi pena, i lastima presente **Caso**
anómalo: se produce sinéresis
Nò ài quien de mi pena lastimada **DL**
Sufrireis qu'òs escriba la memoria **Caso**
anómalo: se produce sinalefa
El trabajo de Fidia ingeniòso **DR**
Cuandò oyo tan suàve canto el suelo? **Caso**
anómalo: se produce sinalefa
que pluviòso el bien me descompone, **DR**
que nò árde con viva fuerça el pecho. **DL**
di ònra'l uno, al otro los despojos, **DL**
invidiòso Erídano lo mira. **DR**
que no soi en mi llanto ambiciòso, **DR**
irà perpetuo el nombre gloriòso, **DR**
De mi encendidó Ètna la braveza **DL**
de su ahumada cumbre Tifoèò, **DR**
nò èntra en vuestro coraçon elado. **DL**
Gloriòsa, serena Estrella mia, **DR**
nò à tu altivo coraçon, yo quiero **DL**
la grandeza; el imperio gloriòso; **DR**
Ensalçarè yo el curso espaciòso **DR**
i l'arte gloriòsa de Melampo, **DR**
i la vida i la muerte gloriòsa. **DR**
inflama en nuevo ardor i gloriòso. **DR**
ò gloriòso Cielo en nuestro suelo, **DR**
ò suelo gloriòso con tal cielo, **DR**
la grande, ingeniòsa madre nuestra. **DR**
i en el alientó último; qu'envio, **DL**
sublime al Oriënte i gloriòso **DR**
opiniòn d'el animo mesquino. **DR**
En esta selvá òrrida i desierta, **DL**
Antes mayor, mas gloriòso i alto, **DR**
Si, sois crueles tanto, invidiòsas, **DR**
gloriòso sepulcro; cual conviene **DR**
crece con nuevò impetu encendida. **DL**

rayo i furor d'el braço impetuòso **DR**
este cansado tiempo espaciòso; **DR**
el curso gloriòso, **DR**
Porqu'este porfiòso desvario **DR**
en mil grandes empresas gloriòso, **DR**
I tu lamenta esta postrerà òra; **DL**
cual fue'n Pafo a Diòne consagrado, **DR**
un templo insinamente suntuòso. **DR**
dè òmbre, o fiera, mostrarà el desierto **DL**
Aquel, qu'el gloriòso i rico Lauro **DR**
pudiera el hijò inclito d'Alceo **DL**
aqui nò èntra, quien no es desdichado. **DL**
Desconfío, aborrescò, ámo, espero, **DL**
Mas ô mis esperanças gloriòsas **DR**
i ansiòso temor d'el mal ausente. **DR**
con el orror d'el golpe impetuòso. **DR**
para el bien d'esperança gloriòso, **DR**
si en hebras, qu'el Sol mira invidiòso, **DR**
discurra Iperiòn, por otra via, **DR**
mescla no inferiør al Arno frio, **DR**
passó, rompiendo, el rayo gloriòso, **DR**
que por vos gloriòso el Occidente, **DR**
d'el gloriòso cerco d'el cabello, **DR**
i con lá ònra de saber, penando **DL**
siguiendo porfiòso mi desseo; **DR**
me renuevo con vida gloriòsa **DR**
Quedò Amor d'el assalto gloriòso; **DR**
I entonces, con el buelo gloriòso, **DR**
al cielo s'alçarà vitoriòso. **DR**
temerà el fuego i l'asta violenta, **DR**
sus odiòsos passos imitaste, **DR**
qu'en tus naves estavas gloriòsa; **DR**
reliquias de memoria gloriòsa, **DR**
qu'el valor gloriòso los alienta, **DR**
el friò Èbro; el Tajo caudaloso **DL**
enriqueces alegre, i gloriòsa **DR**
de la estirpe real, i gloriòsa **DR**
lá ònra singular d'esta hazaña; **DL**
D'el maspreciado nombre i gloriòso, **DR**

Lá ònra de mi noble pensamiento, **DL**
 al impetu de Libia viòlenta. **DR**
 entravas de Netuno impetuòso, **DR**
 qu'en todò èl pienso ser vitoriòsa, **Caso**
anómalo: se produce sinalefa / DR
 en celebrar el nombre gloriòso **DR**
 que lo sigais al gloriòso templo. **DR**
 Que nunca el altó Ètna con espanto **DL**
 no vos tenga mi Estrella; qu'en lá òra **DL**
 Para cantar lá ònra soberana **DL**

i el Tebro, el Nilo, el Istro viòlento; **DR**
 I apená òsa, i al fin osadamente **DL**
 teñiste d'el Iónio la corriente **DR**
 húyo, i vò àlexandome, mas cuanto **DL**
 la siento cadà òra mas intensa. **DL**
 i no se puede (ai hado viòlento) **DR**
 Grande trabajó ès, aunque no es vano, **DL**
 lá ònra i el valor de tanta pena, **DL**
 cuanto aparta dè òtras i destierra. **DL**

En P2, de los 51 resultados, 14 marcan la dialefa (DL), 36 la diéresis (DR) y uno es uno de los casos anómalos anteriores:

El trabajo de Fidia ingeniòso **DR**
 que pluviòso el bien me descompone, **DR**
 que nó árde con viva fuerça el pecho. **DL**
 di ònra'l uno, al otro los despojos, **DL**
 De mi encendidò Ètna la braveza **DL**
 de su ahumada cumbre Tifoèò, **DR**
 nó èntra en vuestro coraçon elado. **DL**
 Gloriòsa, serena Estrella mia, **DR**
 nó à tu altivo coraçon, yo quiero **DL**
 la grandeza; el imperio gloriòso; **DR**
 Ensalçarè yo el curso espaciòso **DR**
 i en el alientó último; qu'envio, **DL**
 sublime al Oriënte i gloriòso **DR**
 opiniòn d'el animo mesquino. **DR**
 Antes mayor, mas gloriòso i alto, **DR**
 Si, sois crueles tanto, invidiòsas, **DR**
 crece con nuevò impetu encendida. **DL**
 Porqu'este porfiòso desvario **DR**
 en mil grandes empresas gloriòso, **DR**
 I tu lamenta esta postrerà òra; **DL**
 cual fue'n Pafo a Diòne consagrado, **DR**
 un templo insinamente suntuòso. **DR**
 dè òmbre, o fiera, mostrarà el desierto **DL**
 aqui nó èntra, quien no es desdichado. **DL**
 Desconfío, aborrescò, ámo, espero, **DL**

para el bien d'esperança gloriòso, **DR**
 si en hebras, qu'el Sol mira invidiòso, **DR**
 discurra Iperiòn, por otra via, **DR**
 mescla no inferiòr al Arno frio, **DR**
 passó, rompiendo, el rayo gloriòso, **DR**
 que por vos gloriòso el Occidente, **DR**
 siguiendo porfiòso mi desseo; **DR**
 me renuevo con vida gloriòsa **DR**
 I entonces, con el buelo gloriòso, **DR**
 al cielo s'alçarà vitoriòso. **DR**
 qu'el valor gloriòso los alienta, **DR**
 el friò Èbro; el Tajo caudaloso **DL**
 enriqueces alegre, i gloriòsa **DR**
 de la estirpe real, i gloriòsa **DR**
 lá ònra singular d'esta hazaña; **DL**
 D'el maspreciado nombre i gloriòso, **DR**
 al impetu de Libia viòlenta. **DR**
 entravas de Netuno impetuòso, **DR**
 qu'en todò èl pienso ser vitoriòsa, **Caso**
anómalo: se produce sinalefa / DR
 en celebrar el nombre gloriòso **DR**
 que lo sigais al gloriòso templo. **DR**
 i el Tebro, el Nilo, el Istro viòlento; **DR**
 teñiste d'el Iónio la corriente **DR**
 i no se puede (ai hado viòlento) **DR**

lá ònra i el valor de tanta pena, **DL**

Es decir, si se convierten estos números en porcentajes, en *P* hay una relación aproximadamente de 34 % de un único punto diacrítico para la dialefa y 66% para la diéresis, mientras que en *P2* esta pasa a ser de en torno a un 29 % de puntos diacríticos que marcan la dialefa y un 71 % que marcan la diéresis. Se han detectado 7 casos de *ó* anómalos, a los que hay que sumar otros 8 casos anómalos localizados con *á*, *é* y *í*. Si se tiene en cuenta que, en total, *P* contiene 317 casos de vocal con un único punto diacrítico, el porcentaje de casos anómalos constituiría un 4 % aproximadamente. Este pequeño porcentaje frente a la sistematización que prevalece en el resto de los casos, unido al hecho de que no se aprecia ninguna conexión significativa entre los casos anómalos, sugiere que estos últimos constituyen errores producidos durante el proceso de impresión, por descuido del copista o de los cajistas.

Por otra parte, en cuanto a los dobles puntos, como se ha visto, en *P2* únicamente se encuentran 2, uno de ellos en un nombre propio. En cambio, en *P* se cuentan 23. Puesto que *Versos* comparte poemas con otras fuentes herrerianas a excepción de los poemas exclusivos que conforman el corpus de *P2*, cabe preguntarse por la procedencia de los poemas donde el doble punto aparece, la cual se presenta a continuación:

Libro I, SONETO XIX, v. 4, las llamas el dañoso Iperiõneo. **P2**

Libro I, ELEGIA VI, v. 13, Sirvo mas al dolor impetuõso, **Anotaciones**

Libro I, ELEGIA VI, v. 15, qu'al desseo de nombre ingeniõso. **Anotaciones**

Libro I, CANCION IV, v. 26, quebrò en Iõnias ondas l'arrogancia, **B**

Libro I, CANCION IV, v. 64, ya inferiõr a mi la tierra veo, **B**

Libro I, SONETO CXII, v. 7, quanto eres mas felice i gloriõso, **H**

Libro II, SONETO XLVII, v. 7, rienda, i con su tardança espaciõsa **P2**

Libro II, ELEGIA VI. A la muerte de don Pedro de Çuñiga, v. 48, l'alma de quien amò mas gloriõsa? **B, Anotaciones**

Libro II, SONETO LXXIX, v. 7, quanto eres mas felice i gloriõso, **H**

Libro II, SONETO XCII, v. 10, alabar la ventura, invidiõso **H**

Libro II, SONETO XCIII, v. 13, qu'aun eneste ociõso apartamiento **H**

Libro II, SONETO CIV, v. 13, sostuve gloriõso i de bien lleno, **H**

Libro III, CANCION IV, v. 27, que en lo poco que muestra, gloriõso Fernando, **H**

Libro III, ELEGIA VI, v. 24, abrasado en su llama gloriõsa. **H**

Libro III, ELEGIA VI, v. 33, invidiõsos del no firme estado. **H**

Libro III, CANCION V. Al Santo Rei Don Fernando, v. 37, i ciñe la grande orla espaciösa **H**
 Libro III, CANCION V. Al Santo Rei Don Fernando, v. 64, onran tu Santo nombre gloriöso, **H**
 Libro III, CANCION V. Al Santo Rei Don Fernando, v. 73, entre el rigor de Marte viöleno, **H**
 Libro III, ELEGIA VII, v. 75, firme valor i coraçon briöso. **H**
 Libro III, ELEGIA VII, v. 153, do està ocupada, o donde està ociösa? **H**
 Libro III, ELEGIA IIX, v. 93, i sigue inferiör el mayor ierro. **H**
 Libro III, ELEGIA IX, v. 79, Tales sus dos estrellas gloriösas **H**
 Libro III, ELEGIA IX, v. 156, vos llama i vos suspira desseösa. **H**

Como puede observarse en la lista anterior, si exceptuamos los dos casos de *P2* (o de los poemas exclusivos de *P*), de los 21 casos restantes de *ö*, la gran mayoría, un total de 16, vienen de *H*, mientras que los 5 restantes proceden de *B* o de las *Anotaciones*.

Para finalizar, los datos y análisis anteriores demuestran que *P* y *P2* utilizan un único punto diacrítico tanto para la dialefa como para la diéresis, produciéndose una suerte de unificación gráfica de los recursos métricos de separación de vocales en dos sílabas. Sin embargo, los poemas y versos que se recogen de *H* o de los poemas sueltos mantienen los dobles puntos para marcar la diéresis. En consecuencia, queda resaltado el carácter de *P* como compendio de libros que incluye varias normas ortográficas.

6.3. Estudios con corpus etiquetado morfosintácticamente

6.3.1. Motivación

El interés por la sintaxis de la poesía herreriana está presente en muchos de los estudios del drama textual. Así, por ejemplo, Salvatore Battaglia resalta “la funzione riformatrice che ha esercitato con la sua sensibilità lessicale e sintattica il poeta sivigliano nell’intero circolo della lingua spagnola” (Battaglia, 1954, p. 87). La crítica herreriana cree notar una gran diferencia entre la sintaxis de *P* y la de *H*, que radicaría en un componente más barroco de la sintaxis de los poemas de *P*, al que Blecua se refiere como “el barroquismo que caracteriza a los textos de Pacheco” (Blecua, 1958, p. 391). Tanto Battaglia como Macrí defienden que este forma parte de la evolución estilística de la poesía herreriana y analizan variantes que afectan a la sintaxis. Macrí dedica a esta cuestión un capítulo de su monografía sobre el autor de las *Anotaciones*, y

dentro de este un subcapítulo titulado “Sintaxis: partes y funciones accesorias”, en el que se encarga de analizar las “variantes relativas a las categorías gramaticales de función complementaria sintagmática” (Macrí, 1972, p. 280). Por otra parte, Inoria Pepe Sarno en sus estudios de variantes también tiene muy en cuenta las que afectan a la sintaxis, las cuales agrupa dentro de las que ella llama variantes sintagmáticas *in praesentia* (Pepe Sarno, 1986b, p. 71).

Sin embargo, si exceptuamos el estudio de Macrí citado, en el que el crítico italiano reúne una serie de variantes relacionadas con determinados cambios en el plano morfosintáctico, no se ha hecho un estudio sistemático de la morfosintaxis herreriana, por lo que nos proponemos realizarlo a continuación aprovechando las herramientas disponibles de Procesamiento de Lenguaje Natural (PLN), así como las que se han desarrollado en nuestro software con este fin.

6.3.2. Preparación del corpus etiquetado morfosintácticamente

6.3.2.1. Programas de PLN

El primer paso a la hora de acometer el etiquetado morfosintáctico automático del corpus fue realizar una búsqueda de los programas de Procesamiento de Lenguaje Natural disponibles que contaban con esta funcionalidad. Los que se presentan a continuación son, además, en su mayoría, gratuitos y de acceso abierto.

Uno de los programas más conocidos de Procesamiento del Lenguaje Natural es TreeTagger⁵⁰⁶ (Schmid, 1994). Fue desarrollado en los años 80 por Helmut Schmid como parte del proyecto “Textcorpora und Erschliessungswerkzeuge” (“Corpus textual y herramientas de desarrollo”) del Instituto de Lingüística computacional de la Universidad de Stuttgart. Actualmente el programa se aloja en el sitio web del Centrum für Informations und Sprachverarbeitung (CIS) –Centro de información y Procesamiento del Lenguaje Natural– de la Universidad Ludwig-Maximilians de Munich, donde trabaja ahora su creador. Esta herramienta ha sido muy utilizada especialmente en Alemania y con textos en alemán. Sin embargo, su eficiencia con textos en español es mejorable, como mostró José Manuel Fradejas durante su intervención en la sesión de Estilometría en el Romanistentag 2017⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶ Web: <https://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁰⁷ Sobre esta véase el capítulo 2.3.3 de esta Tesis.

Posteriormente a la aparición de TreeTagger se han desarrollado otras herramientas de Procesamiento del Lenguaje Natural y etiquetado automático de textos, entre los que destacan The Natural Language Toolkit, SpaCy, el Stanford Log-linear Part-Of-Speech Tagger, o FreeLing.

Uno de los más utilizados por los investigadores que programan en Python, es The Natural Language Toolkit (NLTK)⁵⁰⁸ (Bird, Klein, & Loper, 2009). Este recurso fue creado en 2001, por el profesor de la Universidad de Pensilvania, Steven Bird, y su alumno y asistente Edward Loper. Escrito para usuarios de Python, incluye una serie de paquetes y librerías de procesamiento de texto, que realizan funciones propios de estos software, tales como tokenización, clasificación o etiquetado automático del texto. Esta herramienta está especializada en textos en inglés, aunque también funciona con textos en chino, árabe, francés, alemán y español. Otro recurso de Procesamiento de Lenguaje Natural para usuarios de Python es SpaCy⁵⁰⁹, una librería de Python escrita en C en la que se ha priorizado la agilidad de la herramienta, por lo que resulta útil para analizar y etiquetar ingentes cantidades de texto, pero la calidad de los análisis puede ser inferior a la de otras herramientas.

Por otra parte, el Stanford Natural Language Processing Group ha desarrollado el programa Stanford Log-linear Part-Of-Speech Tagger⁵¹⁰ (Toutanova, Klein, Manning, & Singer, 2003). Implementado en Java, funciona con una cierta variedad de lenguas, entre las que se encuentran el inglés, el árabe, el chino, el francés, el alemán y el español.

Por último, FreeLing⁵¹¹ (Padró, 2011; Padró & Stanilovsky, 2012) es un software creado en C++ (y actualmente dirigido) por Lluís Padró en el seno del grupo de investigación en Procesamiento de Lenguaje Natural TALP de la Universitat Politècnica de Catalunya. Soporta una gran cantidad de lenguas europeas, entre otras, el inglés, el español, el portugués, el italiano, el francés, el alemán, el ruso, el noruego, el catalán, el gallego, el croata o el esloveno. Entre sus numerosas funcionalidades, que pueden invocarse tanto desde C++ como desde Java, Perl, Python o la propia consola del ordenador mediante líneas de comandos, FreeLing crea etiquetas morfosintácticas automáticas (*POS tagging*) para cualquiera de las lenguas soportadas. Y, lo que es más

⁵⁰⁸ Web: <https://www.nltk.org/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁰⁹ Web: <https://spacy.io/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵¹⁰ Web: <https://nlp.stanford.edu/software/tagger.html> [Consulta: 25/09/2019].

⁵¹¹ Web: <http://www.talp.upc.edu/content/about-research-center> [Consulta: 25/09/2019].

importante, los investigadores que han usado FreeLing coinciden en que se trata de la mejor herramienta para textos en español, con un porcentaje de aciertos superior al 90 %, lo cual ha sido respaldado por las nuestras propias pruebas.

Tras realizar pruebas con estos programas, el más eficiente y exitoso resultó ser FreeLing, por lo que este fue elegido para realizar el etiquetado morfosintáctico automático del corpus de Herrera, *Versos* y Pacheco.

6.3.2.2. Etiquetado morfosintáctico con FreeLing

En el capítulo 4 de esta Tesis, se ha expuesto cómo se llevó a cabo la digitalización y preparación del corpus de poesía herreriana y de Pacheco. Una vez que se disponía del texto completo modernizado y adaptado para la herramienta de Procesamiento de Lenguaje Natural elegida, según se ha descrito en el apartado 4.2.3.6, se realizó el etiquetado morfosintáctico automático con FreeLing (Padró, 2011). El fichero de salida se introdujo en el menú Etiquetado II de Litcon junto con el fichero de entrada para producir un nuevo fichero etiquetado que respetara las pausas versales, como se ha indicado al describir esta función en el capítulo 5.2.2.8 de esta Tesis. Una vez realizado este proceso con los poemas sueltos, *B*, *H*, *P*, *P2* y la poesía de Pacheco, se acometió una revisión parcial del etiquetado, mediante calas en el texto y prestando especial atención a las palabras o construcciones más problemáticas. Los textos corregidos con el etiquetado definitivo pueden consultarse en el Anexo IV de esta Tesis.

6.3.3. Análisis realizados

6.3.3.1. Categorías morfológicas

En primer lugar, se ha analizado el uso cuantitativo de las categorías morfológicas. Para ello, se han extraído a través del menú POS I de Litcon las frecuencias absolutas de las diferentes categorías en los poemas sueltos (*PS*), *B*, *H*, *P*, *P2* y los poemas de Pacheco –Pac.– (véase la tabla 17⁵¹²).

⁵¹² Las abreviaturas de la tabla representan las siguientes categorías morfológicas, de acuerdo a las etiquetas de FreeLing: N = nombres, V = verbos, C = conjunciones, D = determinantes, R = adverbios, P = pronombres, A = adjetivos, S = preposiciones, I = interjecciones. Por último, T = total. La nomenclatura completa de las etiquetas de POS de FreeLing puede consultarse en la siguiente página: <https://freeling-user-manual.readthedocs.io/en/latest/tagsets/tagset-es/> [Consulta: 25/09/2019].

| | PS | B | H | P | P2 | Pac. |
|---|-------|-------|-------|-------|-------|------|
| N | 13133 | 8259 | 4398 | 17120 | 8371 | 1548 |
| V | 9757 | 5573 | 3227 | 12200 | 6000 | 964 |
| C | 5253 | 3155 | 1755 | 7170 | 3571 | 553 |
| D | 8829 | 5437 | 2998 | 11719 | 5703 | 981 |
| R | 2719 | 1375 | 946 | 3459 | 1782 | 239 |
| P | 4567 | 2594 | 1391 | 4898 | 2391 | 367 |
| A | 5138 | 3443 | 1978 | 7736 | 3780 | 656 |
| S | 6787 | 4099 | 2304 | 8701 | 4207 | 827 |
| I | 144 | 91 | 51 | 163 | 74 | 19 |
| T | 56327 | 34026 | 19048 | 73166 | 35879 | 6154 |

Tabla 17. Frecuencias absolutas por categorías morfológicas en *PS, B, H, P, P2* y Pacheco.

La tabla 17 muestra cómo la categoría más frecuente en todos los textos es la de los nombres, mientras que la menos frecuente es la de las interjecciones. Sin embargo, para poder comparar los valores de cada categoría entre los diferentes textos, puesto que la extensión varía de unos a otros, se hace necesario convertir las frecuencias absolutas en frecuencias relativas. La tabla 18 muestra las frecuencias relativas en porcentajes de las categorías morfológicas.

| % | PS | B | H | P | P2 | Pac. |
|---|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| N | 23,31 | 24,27 | 23,09 | 23,4 | 23,33 | 25,15 |
| V | 17,32 | 16,37 | 16,94 | 16,67 | 16,72 | 15,66 |
| C | 9,32 | 9,27 | 9,21 | 9,8 | 9,95 | 8,99 |
| D | 15,67 | 15,98 | 15,74 | 16,02 | 15,89 | 15,94 |
| R | 4,83 | 4,04 | 4,97 | 4,73 | 4,97 | 3,88 |
| P | 8,11 | 7,62 | 7,3 | 6,69 | 6,66 | 5,96 |
| A | 9,12 | 10,12 | 10,38 | 10,57 | 10,53 | 10,66 |
| S | 12,05 | 12,05 | 12,09 | 11,89 | 11,72 | 13,44 |
| I | 0,25 | 0,27 | 0,27 | 0,22 | 0,21 | 0,31 |

Tabla 18. Frecuencias relativas en porcentajes de categorías morfológicas en los poemas sueltos, *B, H, P, P2* y los poemas de Pacheco. Los valores han sido redondeados a dos decimales.

Tras obtener las frecuencias relativas, es posible comparar los valores de categorías entre los diferentes textos. La tabla anterior proporciona algunos datos de interés. En primer lugar, al comparar los valores numéricos de cada categoría, se aprecia cómo los valores de la columna de Pacheco son los que más difieren del resto. Préstese atención especialmente a las diferencias de las frecuencias entre *P2* y Pacheco en el caso de los nombres –N– (1,82), los verbos –V– (1,06), las conjunciones –C– (0,96), los

adverbios –R– (1,09) o las preposiciones –S– (1,72). Esto se hace más patente en el gráfico lineal de la figura 14.

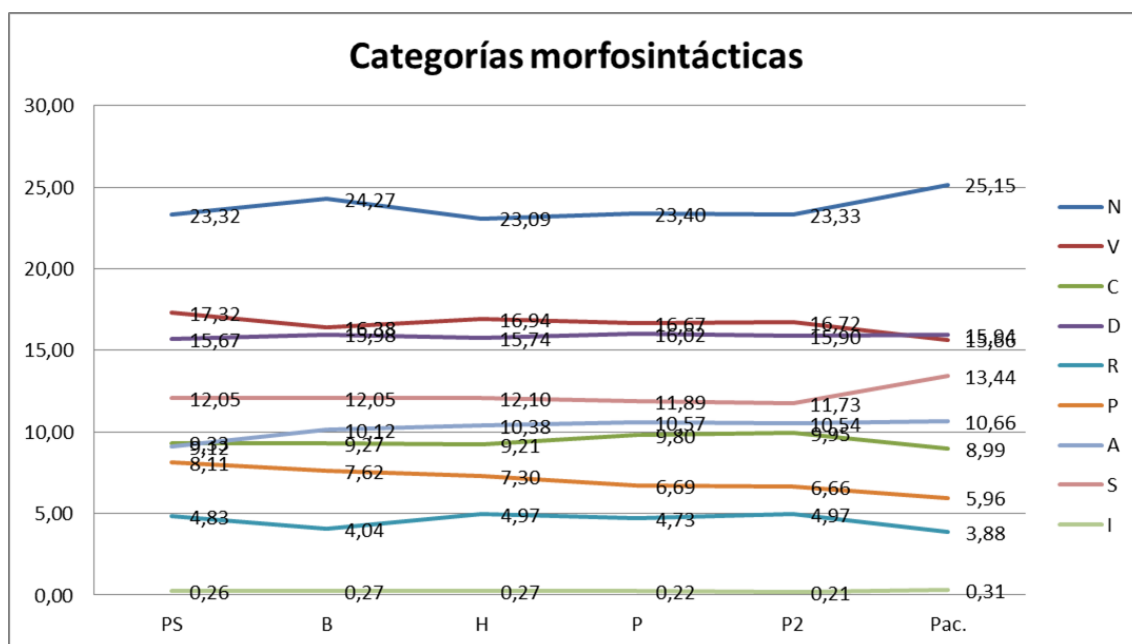


Figura 14. Porcentajes de categorías morfológicas en los poemas sueltos, B, H, P, P2 y los poemas de Pacheco.

Además, se ha profundizado en los datos obtenidos para los textos de Herrera impresos en vida y póstumos con el objetivo de ver si hay algún tipo de evolución o tendencia cronológica. Si se observan los valores de H, P y P2, a pesar de que estos están muy próximos, se aprecia cómo se detecta una evolución ascendente del número de conjunciones (0,74) y una evolución descendente del número de pronombres (0,64), preposiciones (0,37) e interjecciones (0,06). Esto se aprecia mejor en el gráfico lineal de la figura 15.

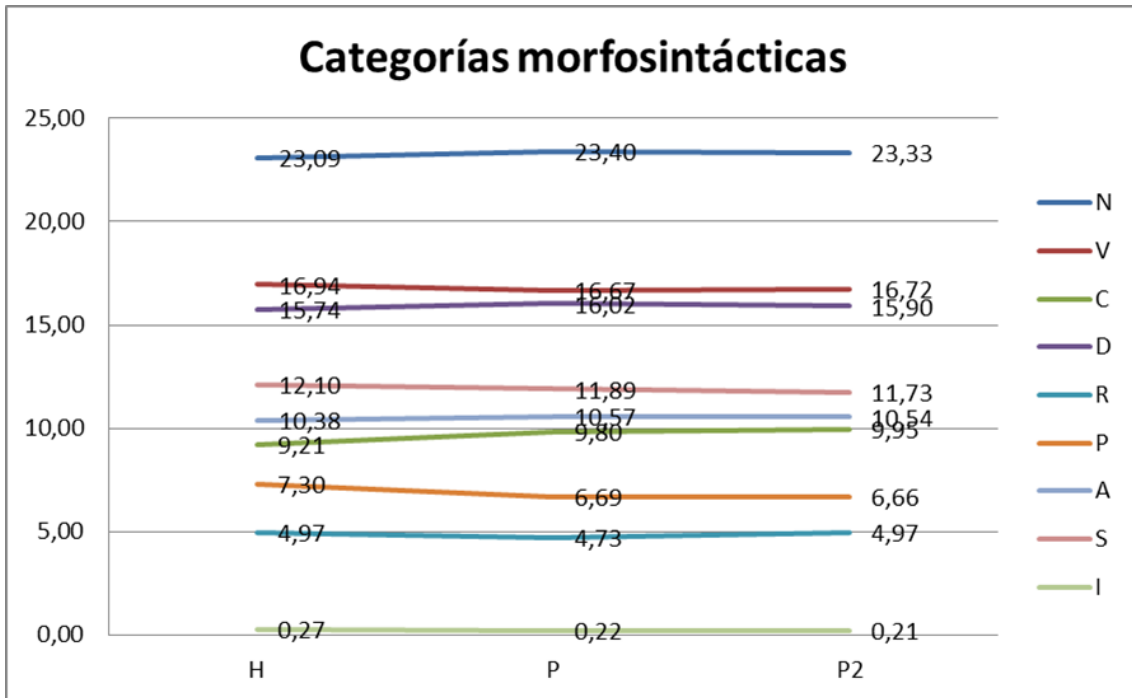


Figura 15. Porcentajes de categorías morfológicas en *H, P, P2*.

Al incluir en la comparativa los textos de *B* (véase la figura 16), la única evolución significativa en el uso de las categorías morfológicas es un descenso en la frecuencia relativa de pronombres, cuya tendencia a la baja se acentúa (0,96).

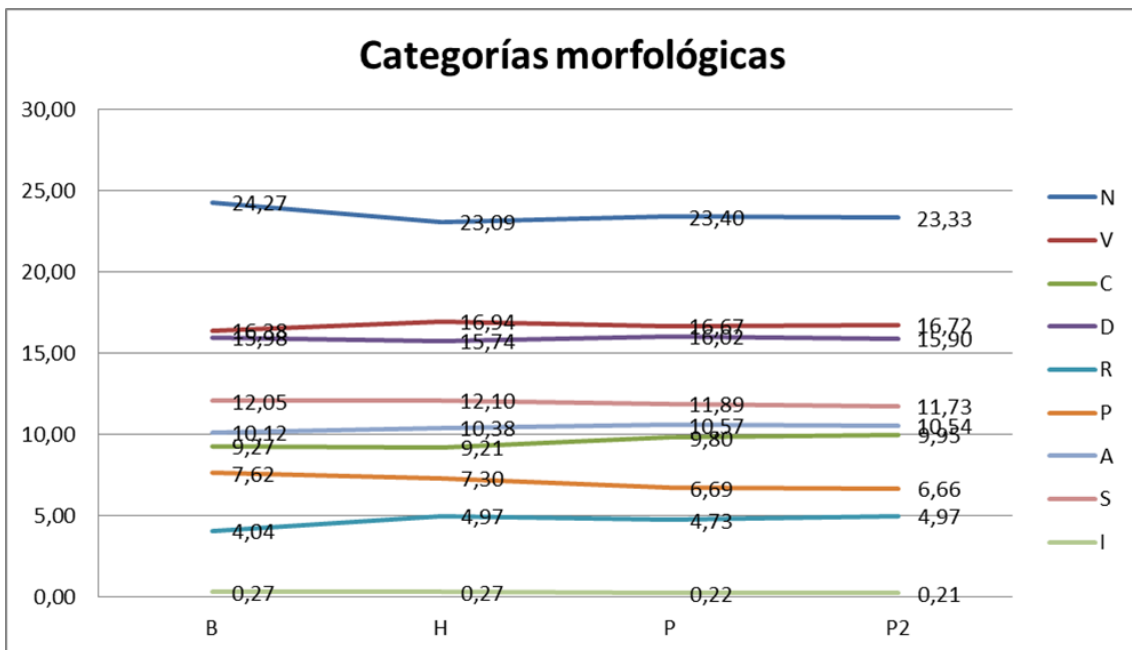


Figura 16. Porcentajes de categorías morfosintácticas en *B, H, P, P2*.

En el gráfico lineal de la figura 16 se observa, además, cómo los valores numéricos cuantitativos de categorías morfológicas de *B* son los que presentan una mayor diferencia con el resto de los corpus textuales herrerianos. Destaca aún más que los valores de *H*, *P* y *P2* se encuentran muy próximos.

Por último, la figura 17 muestra un gráfico lineal con los valores numéricos de *B*, *H* y *P*. En este se aprecia cómo determinadas tendencias de aumento o descenso de una categoría de *B* a *H* son luego corregidas por *P*. En este sentido, Battaglia defiende que las lecciones descartadas por Herrera en *H*, pero que pasan de *B* a *P*, lo hacen a través de un proceso de extensa revisión por parte del Divino: “[...] quei componenti scartati da Herrera nella stampa del 1582 [H] e che si leggono nella redazione del 1578 [B] e nel testo del 1619 [P], mai sono passati a questa senza un’energica revisione” (Battaglia, 1954, p. 71). Esto, sin embargo, no se produce en los pronombres y en las interjecciones, que siguen una tendencia al descenso, ni en los adjetivos, en los que se observa un aumento hacia los textos de 1619.

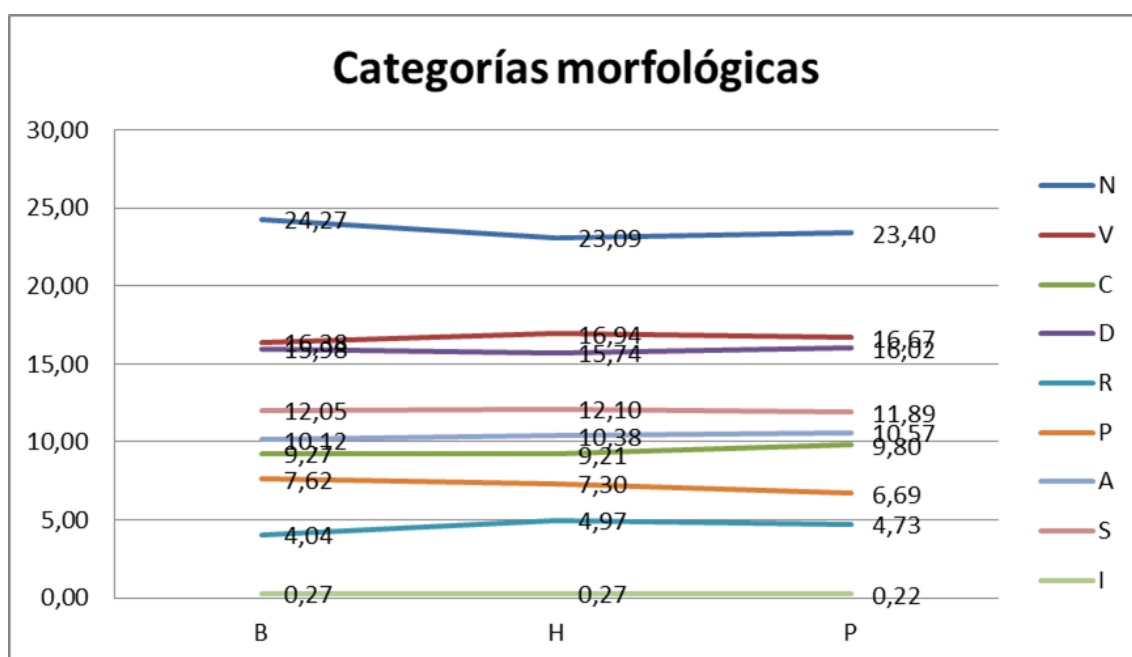


Figura 17. Porcentajes de categorías morfosintácticas en *B*, *H* y *P*.

A la vista de los datos de categorías morfológicas recogidos, se aprecia que las mayores diferencias se dan entre los textos de *P2* y Pacheco, mientras que los textos del corpus herreriano (*B-H-P-P2*) oscilan entre valores más cercanos.

El análisis de categorías morfológicas ha permitido realizar un primer acercamiento, muy somero, a los textos etiquetados. A continuación, se afronta un estudio más complejo mediante el uso de patrones morfosintácticos.

6.3.3.2. Patrones morfosintácticos

También se han analizado los patrones morfosintácticos de los textos herrerianos y de Pacheco, prestando especial atención a los que presenta *P2* frente a los demás⁵¹³. En los análisis se han utilizado, en primer lugar, bigramas (es decir, patrones formados por dos etiquetas o categorías morfosintácticas), y, en segundo lugar, trigramas (es decir, patrones formados por tres etiquetas o categorías morfosintácticas).

Los conjuntos de patrones, tanto bigramas como trigramas, han sido obtenidos mediante el menú POS III de Litcon.

6.3.3.2.1. Bigramas

En primer lugar, se analizan los bigramas morfosintácticos. Se ha obtenido un total de 497 bigramas. A continuación, muestran los 20 más frecuentes. En la tabla 19 se ofrecen las frecuencias absolutas en el total del corpus de la Tesis y en cada uno de ellos por separado, mientras que en la tabla 20 estas han sido convertidas a frecuencias relativas en tantos por mil.

Estos 20 bigramas morfosintácticos más frecuentes son, por orden de frecuencia en el corpus completo, los siguientes:

- 1) determinante artículo + nombre común (DA NC),
- 2) nombre común + preposición (NC SP),
- 3) determinante posesivo + nombre común (DP NC),
- 4) adjetivo calificativo + nombre común (AQ NC),
- 5) preposición + determinante artículo (SP DA),
- 6) verbo principal + preposición (VM SP),
- 7) nombre común + verbo principal (NC VM),

⁵¹³ Para un análisis de patrones morfosintácticos aplicado a la poesía del Siglo de Oro, véase el excelente trabajo de Marie-Églantine Lescasse (2019), en el que esta investigadora compara trigramas morfosintácticos de la poesía de Góngora frente al resto de poetas del Siglo de Oro para delimitar los más característicos de la escritura gongorina.

- 8) nombre común + conjunción coordinativa (NC CC),
- 9) nombre común + adjetivo calificativo (NC AQ),
- 10) preposición + determinante posesivo (SP DP),
- 11) preposición + nombre común (SP NC),
- 12) verbo principal + determinante artículo (VM DA),
- 13) determinante artículo + adjetivo calificativo (DA AQ),
- 14) pronombre personal + verbo principal (PP VM),
- 15) verbo principal + verbo principal (VM VM),
- 16) verbo principal + conjunción coordinativa (VM CC),
- 17) conjunción coordinativa + verbo principal (CC VM),
- 18) adjetivo calificativo + conjunción coordinativa (AQ CC),
- 19) nombre común + pronombre relativo (NC PR) y
- 20) adjetivo calificativo + preposición (AQ SP).

| Relación | Total | PS | B | H | P | P2 | Pacheco |
|----------|-------|------|------|------|------|------|---------|
| DA NC | 14297 | 3668 | 2289 | 1205 | 4564 | 2182 | 389 |
| NC SP | 8709 | 2196 | 1345 | 756 | 2787 | 1378 | 247 |
| DP NC | 8388 | 2225 | 1356 | 578 | 2699 | 1369 | 161 |
| AQ NC | 8362 | 1824 | 1207 | 816 | 2866 | 1391 | 258 |
| SP DA | 8104 | 1972 | 1230 | 770 | 2641 | 1217 | 274 |
| VM SP | 7715 | 1965 | 1165 | 661 | 2463 | 1204 | 257 |
| NC VM | 6107 | 1547 | 962 | 514 | 1971 | 948 | 165 |
| NC CC | 5904 | 1510 | 998 | 484 | 1879 | 889 | 144 |
| NC AQ | 5548 | 1280 | 884 | 464 | 1853 | 901 | 166 |
| SP DP | 4928 | 1239 | 766 | 350 | 1631 | 832 | 110 |
| SP NC | 4527 | 1149 | 702 | 373 | 1433 | 715 | 155 |
| VM DA | 4092 | 1020 | 619 | 350 | 1355 | 645 | 103 |
| DA AQ | 3813 | 776 | 523 | 396 | 1342 | 632 | 144 |
| PP VM | 3454 | 912 | 543 | 300 | 1101 | 540 | 58 |
| VM VM | 3334 | 858 | 480 | 271 | 1089 | 558 | 78 |
| VM CC | 2987 | 700 | 429 | 262 | 1044 | 500 | 52 |
| CC VM | 2817 | 628 | 395 | 254 | 985 | 499 | 56 |
| AQ CC | 2761 | 703 | 513 | 227 | 850 | 410 | 58 |
| NC PR | 2288 | 740 | 458 | 197 | 581 | 270 | 42 |
| AQ SP | 2210 | 508 | 331 | 182 | 748 | 372 | 69 |

Tabla 19. Relación de los 20 bigramas morfosintácticos más frecuentes en el corpus completo de la Tesis doctoral, con sus frecuencias absolutas, ordenados por sus valores en el total del corpus.

| Relación | Total | PS | B | H | P | P2 | Pacheco |
|----------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|---------|
| DA NC | 68,88 | 70,79 | 73,04 | 68,33 | 67,29 | 65,51 | 68,92 |
| NC SP | 41,96 | 42,38 | 42,92 | 42,87 | 41,09 | 41,37 | 43,76 |
| DP NC | 40,41 | 42,94 | 43,27 | 32,78 | 39,8 | 41,1 | 28,53 |
| AQ NC | 40,29 | 35,21 | 38,52 | 46,27 | 42,26 | 41,76 | 45,71 |
| SP DA | 39,05 | 38,06 | 39,25 | 43,66 | 38,94 | 36,54 | 48,54 |
| VM SP | 37,17 | 37,93 | 37,18 | 37,48 | 36,32 | 36,15 | 45,53 |
| NC VM | 29,43 | 29,86 | 30,7 | 29,15 | 29,06 | 28,46 | 29,23 |
| NC CC | 28,45 | 29,15 | 31,85 | 27,45 | 27,71 | 26,69 | 25,51 |
| NC AQ | 26,73 | 24,71 | 28,21 | 26,31 | 27,32 | 27,05 | 29,41 |
| SP DP | 23,75 | 23,92 | 24,45 | 19,85 | 24,05 | 24,98 | 19,49 |
| SP NC | 21,81 | 22,18 | 22,4 | 21,15 | 21,13 | 21,47 | 27,46 |
| VM DA | 19,72 | 19,69 | 19,76 | 19,85 | 19,98 | 19,37 | 18,25 |
| DA AQ | 18,37 | 14,98 | 16,69 | 22,46 | 19,79 | 18,98 | 25,51 |
| PP VM | 16,64 | 17,61 | 17,33 | 17,01 | 16,24 | 16,22 | 10,28 |
| VM VM | 16,07 | 16,56 | 15,32 | 15,37 | 16,06 | 16,76 | 13,82 |
| VM CC | 14,39 | 13,51 | 13,69 | 14,86 | 15,4 | 15,02 | 9,22 |
| CC VM | 13,58 | 12,12 | 12,61 | 14,41 | 14,53 | 14,99 | 9,93 |
| AQ CC | 13,31 | 13,57 | 16,37 | 12,88 | 12,54 | 12,31 | 10,28 |
| NC PR | 11,03 | 14,29 | 14,62 | 11,17 | 8,57 | 8,11 | 7,45 |
| AQ SP | 10,65 | 9,81 | 10,57 | 10,32 | 11,03 | 11,17 | 12,23 |

Tabla 20. Relación de los 20 bigramas morfosintácticos más frecuentes en el corpus completo de la Tesis doctoral, con sus frecuencias relativas en tantos por mil, ordenados por sus valores en el total del corpus.

Nótese que esta información se asemeja a la obtención de las 20 palabras más frecuentes del total del corpus sin etiquetar. Es decir, es el equivalente con etiquetas a generar una lista de frecuencias de palabras de todo el corpus y observar las 20 primeras de la lista. Como ya se ha visto en el apartado 6.2.2.2, para extraer las diferencias entre varios textos, resulta más interesante y efectivo comparar las listas de frecuencias de estos a través de fórmulas y métodos estadísticos, como se mostró en ese apartado con el caso de las palabras clave. Del mismo modo, para poder comparar los patrones y extraer los más distintivos de la edición póstuma, resulta necesario aplicar estos métodos. En esta ocasión, sin embargo, en lugar del procedimiento de las palabras clave, se explora la aplicación de otra metodología estadística más cercana al fascinante mundo de la Estilometría: los *z-scores* (Argamon, 2008; Burrows, 2002).

Los *z-scores* se calculan de acuerdo a la siguiente fórmula:

$$z = \frac{x_i - \bar{x}}{\sigma}$$

donde z representa el valor *z-score* que se quiere obtener,

x_i representa el valor de frecuencia relativo de cada bigrama,

\bar{x} representa la media de la frecuencia de cada bigrama en todos los textos analizados,

σ representa la desviación típica (*standard deviation*).

Tras emplear esta fórmula, se obtiene un nuevo valor para cada uno de los bigramas en cada texto, de modo que, para comparar su uso en un texto frente a otro, solo queda restar estos valores, obteniéndose así la distancia en el uso de cada bigrama entre ambos textos.

Con el objetivo de descubrir cuáles son los bigramas morfosintácticos más diferentes y los más similares al resto del corpus herreriano, se ha aplicado la fórmula de los *z-scores* sobre los poemas exclusivos de *P* (*P2*), el resto del corpus herreriano – constituido por una agrupación de los poemas sueltos y *H* en la que se han eliminado los poemas comunes a ambos, prefiriéndose las versiones de *H*– y los poemas de Pacheco. Después, se ha calculado, por un lado, la distancia de los bigramas de *P2* frente a los del resto de corpus herreriano, y, por otro, la distancia de los bigramas de *P2* frente a los de

Pacheco⁵¹⁴. Los datos de bigramas, media, desviación típica, *z-scores* y resultados completos pueden consultarse en el Anexo VII. Con los resultados completos obtenidos se han generado las figuras 18 y 19.

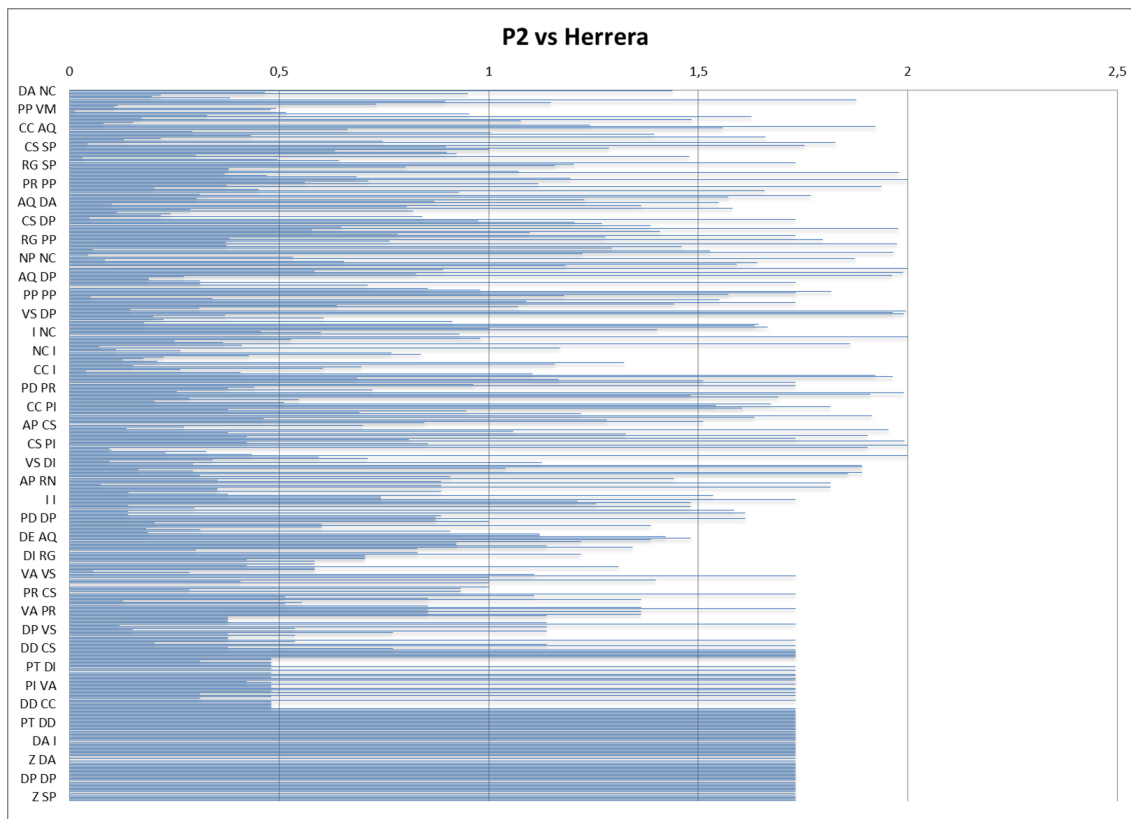


Figura 18. Visualización en un gráfico de líneas de los valores de distancia de los bigramas de *P2* frente al resto del corpus herreriano.

⁵¹⁴ Estas se han convertido a valores absolutos, ya que lo interesante aquí no es si los valores tienen signo positivo o negativo, sino cuánto se distancian del valor 0, es decir, de la no distancia o similitud absoluta.

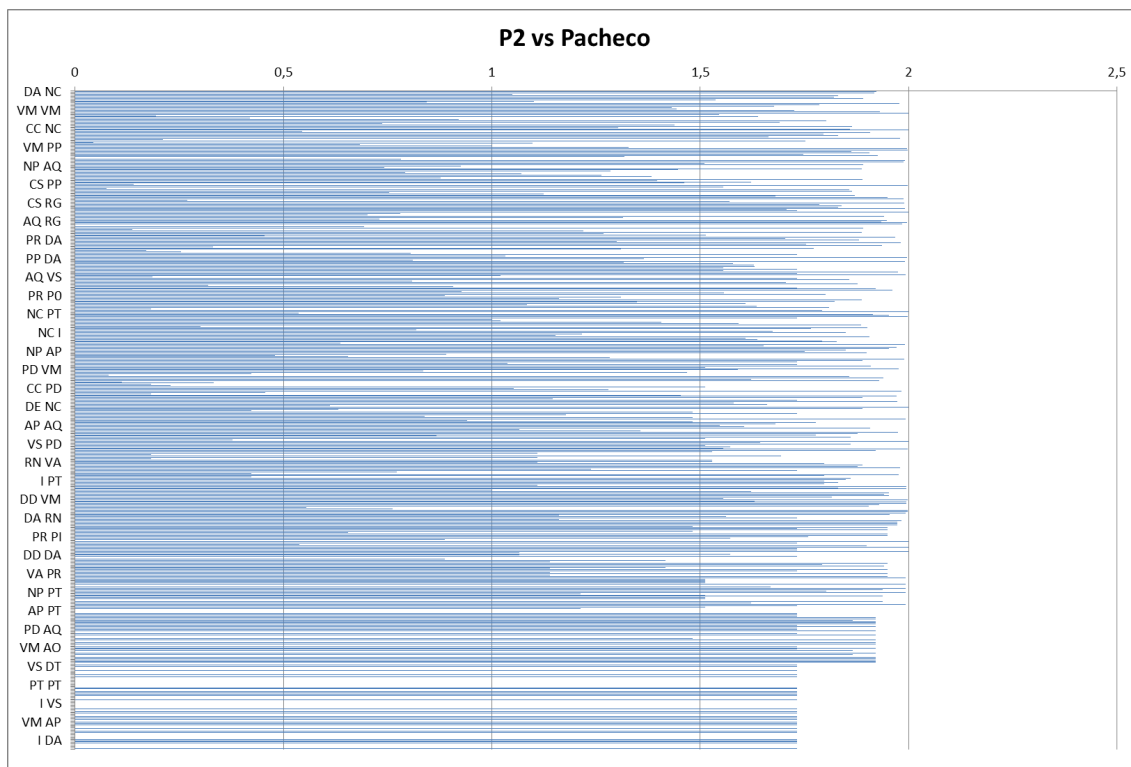


Figura 19. Visualización en un gráfico de líneas de los valores de distancia de los bigramas de *P2* frente a los de Pacheco.

Las figuras anteriores permiten ver a vista de pájaro las diferencias en la utilización de bigramas tanto entre *P2* y la suma de *H* y los poemas sueltos (figura 18), como entre *P2* y los textos de Pacheco (figura 19). Como puede observarse en los dos gráficos, el valor de distancia máximo que se alcanza es de dos puntos. Sin embargo, en esta visualización a gran escala se aprecia cómo la figura 19 contiene una mayor cantidad de bigramas cuya distancia alcanza o se aproxima a los dos puntos. Para comprobar que esto efectivamente es así, mediante hojas de cálculo Excel se ha extraído el número de patrones en los siguientes intervalos: distancia menor de 0,5 (grupo A), distancia igual o mayor que 0,5 y menor que 1 (grupo B), distancia igual o mayor que 1 y menor de 1,5 (grupo C), y distancia igual o mayor que 1,5 puntos (grupo D).

| | A | B | C | D |
|-------------|-----|----|----|-----|
| P2vsHerrera | 165 | 95 | 77 | 160 |
| P2vsPacheco | 83 | 39 | 70 | 305 |

Tabla 21. Bigramas clasificados en los siguientes intervalos según el valor de distancia obtenido al restar los *z-scores*: distancia menor de 0,5 (grupo A), distancia igual o mayor que 0,5 y menor que 1 (grupo B), distancia igual o mayor que 1 y menor que 1,5 (grupo C), y distancia igual o mayor que 1,5 puntos (grupo D).

Como puede observarse en la tabla 21, en el contraste con Herrera, la mayor cifra de bigramas (165) aparece en el grupo A (distancia igual o mayor que 0 y menor que 0,5), seguido de cerca por el número de bigramas (160) en el grupo D (distancia igual o mayor que 1,5 puntos). Esto es, en torno a un 65 % de los bigramas tienen o una distancia muy muy baja, o una muy elevada (grupos A y D), mientras que los bigramas con distancias inferiores a 1 (grupos A y B) constituyen más de un 50 % del total.

Por el contrario, en el contraste con Pacheco, la mayor cifra de bigramas (305), que representa más de un 60 % del total, aparece en el grupo D (distancia igual o mayor que 1,5 puntos), mientras que los del grupo A (83) representan poco más de un 15 %. Más de un 75 % de los bigramas tienen distancias iguales o mayores que 1 (grupos C y D).

Estos datos se aprecian más claramente en la figura 20.

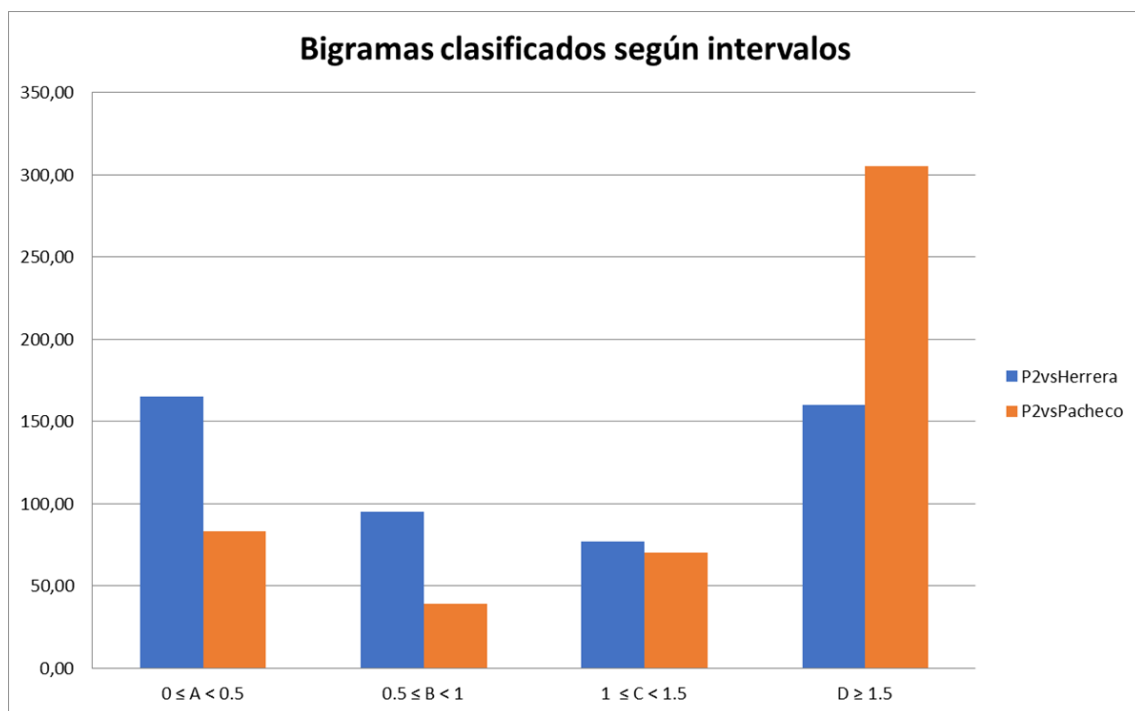


Figura 20. Gráfico de barras con los bigramas clasificados en los siguientes intervalos según el valor de distancia obtenido al restar los *z-scores*: distancia menor que 0,5 (grupo A), distancia igual o mayor que 0,5 y menor que 1 (grupo B), distancia igual o mayor que 1 y menor que 1,5 (grupo C), y distancia igual o mayor que 1,5 puntos (grupo D).

Como muestran tanto la tabla 21 como la figura 20, se aprecian diferencias significativas entre el contraste de *P2* con el corpus herreriano (suma de *H* con los poemas sueltos) y el contraste de *P2* con los textos de Pacheco, pues mientras que las distancias resultado del contraste con el corpus herreriano aparecen en una medida importante tanto en el grupo de distancias más elevadas (grupo D) como en el grupo de menores distancias (grupo A), la gran mayoría de las distancias de *P2* frente a Pacheco se concentran en el grupo con distancias más altas (grupo D).

A continuación, se han ordenado las listas de bigramas con las distancias resultado de las dos comparaciones de forma descendente. Los 20 primeros bigramas por valor de distancia se recogen en las tablas 22 (*P2*vsHerrera) y 23 (*P2*vsPacheco).

| | Bigrama | Valor de distancia |
|----|---------|--------------------|
| 1 | CS-DI | 2,00000000 |
| 2 | CS-VS | 1,99965323 |
| 3 | VM-Z | 1,99884759 |
| 4 | PT-SP | 1,99852016 |
| 5 | PR-SP | 1,99830149 |
| 6 | PR-P0 | 1,99589743 |
| 7 | PT-VS | 1,99174119 |
| 8 | AO-NC | 1,99138447 |
| 9 | VS-DP | 1,99080455 |
| 10 | CS-NC | 1,98866590 |
| 11 | SP-PR | 1,97948664 |
| 12 | AQ-PR | 1,97758185 |
| 13 | VM-VS | 1,97333214 |
| 14 | AQ-PP | 1,96619094 |
| 15 | I-AQ | 1,96396101 |
| 16 | SP-Z | 1,96396101 |
| 17 | VA-VM | 1,96201590 |
| 18 | VS-CC | 1,95471111 |
| 19 | VM-NP | 1,93793334 |
| 20 | NC-CS | 1,92284915 |

Tabla 22. Relación de los 20 bigramas con mayor distancia de *P2* frente a Herrera (poemas sueltos y *H*).

| | Bigrama | Valor de distancia |
|----|---------|--------------------|
| 1 | P0-SP | 2,00000000 |
| 2 | AP-NP | 2,00000000 |
| 3 | VM-DT | 2,00000000 |
| 4 | RG-PT | 2,00000000 |
| 5 | VM-CS | 1,99999141 |
| 6 | CS-DP | 1,99978818 |
| 7 | AQ-DD | 1,99946688 |
| 8 | CC-VM | 1,99925053 |
| 9 | DE-NC | 1,99884759 |
| 10 | AP-CC | 1,99841647 |
| 11 | NC-DP | 1,99837947 |
| 12 | SP-VM | 1,99808967 |
| 13 | CC-Z | 1,99803053 |
| 14 | PP-PT | 1,99803053 |
| 15 | VS-PR | 1,99725086 |
| 16 | DD-VM | 1,99725086 |
| 17 | VM-AQ | 1,99677944 |
| 18 | RG-CS | 1,99667498 |
| 19 | RG-CC | 1,996209 |
| 20 | NC-AO | 1,99481192 |

Tabla 23. Relación de los 20 bigramas con mayor distancia de *P2* frente a la poesía de Pacheco.

Como puede observarse en las tablas anteriores, los 20 primeros bigramas de la comparación con Pacheco obtienen valores de distancia más elevados que los 20 primeros de la comparación con el corpus herreriano. Esto se aprecia también en las figuras 21 y 22.

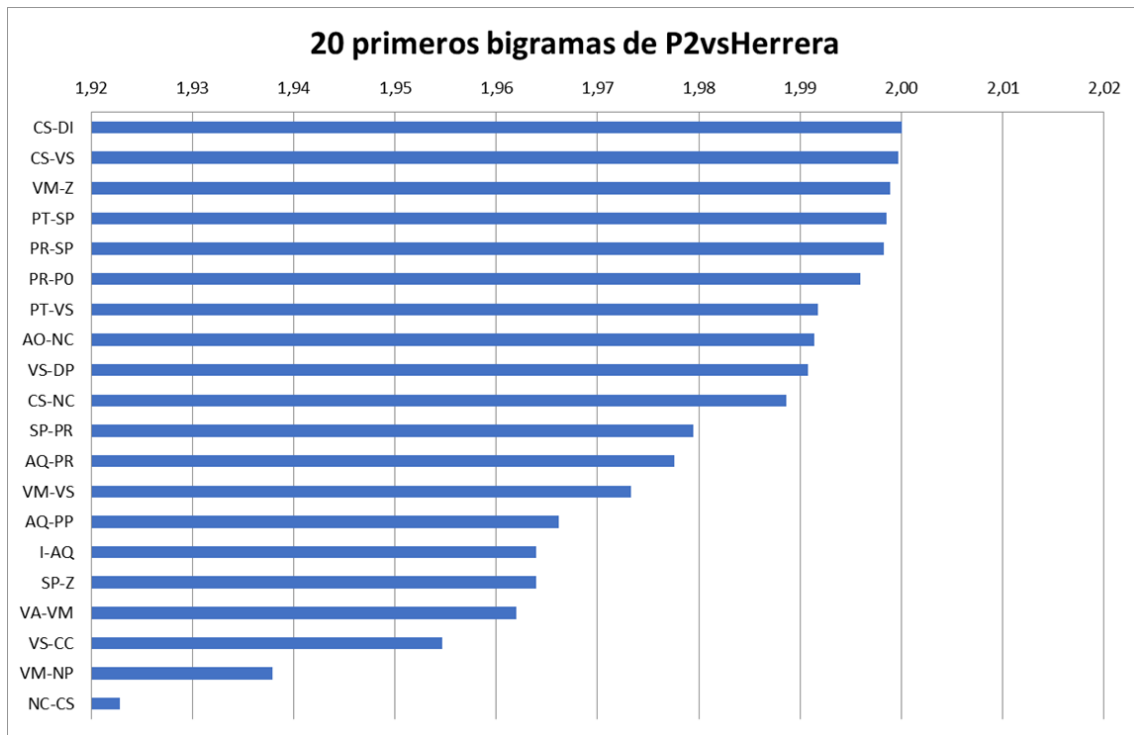


Figura 21. Gráfico de barras con los 20 primeros bigramas de P2vsHerrera por valor de distancia y ordenados en orden descendente.

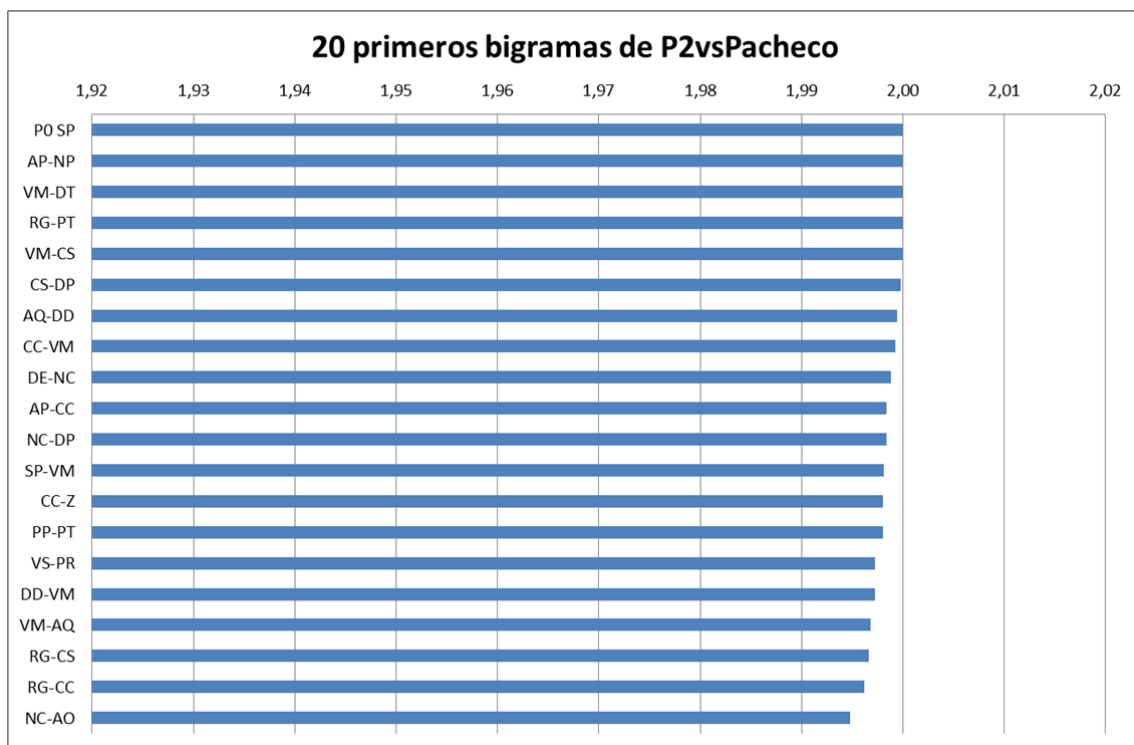


Figura 22. Gráfico de barras con los 20 primeros bigramas de P2vsPacheco por valor de distancia y ordenados en orden descendente.

Por último, se analizan los bigramas de la tabla 22, que contiene los más característicos de *P2* frente al resto del corpus herreriano. Pueden observarse los siguientes grupos:

Se distingue, en primer lugar, un grupo de bigramas que comienza por conjunciones subordinadas. Entre estos se encuentra el bigrama CS-DI, es decir, conjunción subordinada seguida de determinante indefinido. Este bigrama se sitúa en la primera posición de la tabla 22, por lo que se trata del bigrama que presenta un valor de distancia mayor entre *P2* y el resto de los textos herrerianos. Se muestran algunos ejemplos en la imagen 71.

| Or | Verso | Posterior |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| confié este error de mi osadía. Mas ay, Y no sufre en su pecho, ni consiente, la pena, es galardón, que nace de ellas. olor mío? Tenga te ya mi daño satisfecho; infinita fuerza de mi pasión y suerte indigna; y pobre y sin valor vasallo. Yo sé, quejoso el mal; que a tanto bien sucede. | | que_CS tanta_DIOFSO que_CS algún_DIOMSO Si_CS algún_DIOMSO que_CS poca_DIOFSO que_CS alguna_DIOFSO que_CS un_DIOMSO Si_CS algún_DIOMSO |
| | | gloria suerte humana no a liviano afecto le dé asalto: y lugar me finca de esperanza, es la venganza en el sujeto, muestra de esperanza admi tierno pecho y soberano de amante en esta parte incierta |

Imagen 71. Ejemplos de ocurrencias del bigrama CS-DI en *P2*, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Otro bigrama que comienza por conjunción subordinada es CS-VS, es decir, conjunción subordinada seguida de forma verbal semi-auxiliar. Este bigrama se sitúa en la segunda posición de la tabla 22, por lo que se trata del segundo bigrama con mayor valor de distancia entre *P2* y el resto de los textos herrerianos. Véanse algunos ejemplos en la imagen 72.

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>pueda quebrar lo, o deshacer lo. t tanto afán remedio vano. Mas me quejo de el daño, que me hace, que yo oso esperar, que mi torment... a: que nunca ceso de alabar el día; solo y temo morir penoso ausente, como mi mal vos duele y hiera. Admite en estas ondas mi voz triste;</p> | <p>Si_CS fuera_VSSI3SO porque_CS es_VSIP3SO si_CS es_VSIP3SO (pues_CS es_VSIP3SO que_CS fue_VSIS3SO cuando_CS fuere_VSSF1SO Porque_CS sea_VSSP1SO que_CS serás_VSIF2SO</p> | <p>con acero fabricado; o en terrible poquedad ser importuno a un le cruel, voluntario, ingrato y ciego. venganza indigna contra un muerto ocasión de merecer mi daño. de mi dolor el término supremo; mi suerte más dichosa, que en en los males, que celebro, solo r</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Imagen 72. Ejemplos de ocurrencias del bigrama CS-VS en *P2*, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Por último, el siguiente bigrama que se podría agrupar con los anteriores por comenzar con conjunción subordinada es CS-NC, esto es, conjunción subordinada seguida de nombre común. Este bigrama ocupa la décima posición en la tabla 22. Como muestra, véase la imagen 73.

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Yo siempre culparé los ojos míos; lloren, sin descansar, el bien perdido, ... ¿por qué luciente de el cabello? adónde más llora conmigo, Amor, la pena mía. el cetno de el Romano envidia y Griego; | que_CS, enemigos_NCMP000 si_CS lágrimas_NCFP000 que_CS marfil_NCMS000 Ya-que_CS mudanza_NCF5000 porque_CS imperio_NCMS000 | de el ocio de mi vida, prolijas valen tanto. y no tocada nieve de a tanto mal no llega; mayor tiene consigo, |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Imagen 73. Ejemplos de ocurrencias del bigrama CS-NC en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

En segundo lugar, puede distinguirse un grupo de bigramas que comienzan por formas verbales, ya sean principales o verbos semi-auxiliares.

Empezando por el bigrama VM-Z, esto es verbo principal seguido de numeral, que ocupa el tercer lugar en la tabla 22, aparecen los casos recogidos en la imagen 74.

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| No viendo la cruel, por quien eche, por un cuidado muerto es cierto puesto solo quiero; ... | derrama_VMIP3S0 mil_Z alzando_VMG0000 ciento_Z aquejé_VMIS3S0 mil_Z | suspiros lloroso, en voz ajena ; Forzoso es el socorro veces mi lamento; que a el |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|

Imagen 74. Ocurrencias del bigrama VM-Z en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

A continuación, destaca el bigrama VM-VS, esto es, verbo seguido de forma verbal semi-auxiliar. Este ocupa el puesto 13 en la tabla 22. Se muestran algunos ejemplos en la imagen 75.

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| caso, cual ejemplo, mayor habrá, si ; la lumbrera soberana, en vuestra faz le el canto generoso. Yo, que mal ntrada; porque en vida tan mísera y aqueja la esperanza y el cuidado; ... declarando verdad tan conocida; ... :nto. Que aunque tú de pastores én y tibio olvido; y, cuando más me | puede_VMIP3S0 ser_VSN0000 ardiendo_VMG0000 son_VSIP3P0 puedo_VMIP1S0 ser_VSN0000 cansada_VMP00SF es_VSIP3S0 piensa_VMIP3S0 ser_VSN0000 basta_VMIP3S0 ser_VSN0000 celebrada_VMP00SF seas_VSSP2S0 importe_VMSP3S0 ser_VSN0000 | consuelo, a Mario en su dol más bellas. en honra vuestra nuevo Hon toda tu porfía sin provecho. la causa de su pena. pero la causa de mi pena la grat en Aretusa y Mincio frío, y oído, tarde la voz de mi d |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Imagen 75. Ejemplos de ocurrencias del bigrama VM-VS en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Seguidamente, se encuentra el bigrama VM-NP, esto es, forma verbal seguida de nombre propio. Este ocupa la posición 19 en la tabla 22. Véanse algunos ejemplos en la imagen 76.

rayos bello ardor sagrado; d...
 luz girando resplandece; cua...
 lance me el caso vario, donde
 do, con fría sangre el corazón
 o ya el cuidado y pensamiento.
 amento grande mío, con quien
 :gre frente; El semblante, donde

enriqueció_VMIS3S0 Eufrosina_NP00000
 mengua_VMIP3S0 Timbreo_NP00000
 enfría_VMIP3S0 Arturo_NP00000
 helado_VMP00SM, Amor_NP00000
 quieren_VMIP3P0 Amor_NP00000
 inundo_VMIP1S0, Betis_NP00000
 yace_VMIP3S0 Amor_NP00000

su tesoro; Ondoso cerco; i
 , y Cintia crece, en el medroso l
 , y la desnuda tierra en cielo
 hizo; que escriba en mi cuidado
 y Honor; que ensalce el vuelo
 , tu corriente; que mi dolor ace
 presente; la mano; que a la ni

Imagen 76. Ejemplos de ocurrencias del bigrama VM-NP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Por otra parte, destaca el bigrama VS-DP, esto es forma verbal seguida de determinante posesivo. Este se sitúa en la novena posición de la tabla 22. Se ofrecen algunos ejemplos en la imagen 77.

etéreo tanto fuego tan igual
 os duele y hiere. Porque
 te rotos los cristales. No
 el Amor fiero; ni puede alguno
 Dio ausencia y soledad,
 o. Mas cuanto desigual
 ar me deseo de todo, lo que

es_VSIP3S0 mi_DP1CSS
 sea_VSSP1S0 mi_DP1CSS
 es_VSIP3S0 mi_DP1CSS
 ser_VSN0000 su_DP3CSN
 siendo_VSG0000 su_DP3CSN
 es_VSIP3S0 nuestra_DP1FSP
 fue_VSIS3S0 mi_DP1CSS

pena; que ni el fuego me oi
 suerte más dichosa, que er
 queja mayor que mi tormento;
 semejante. Desconfío, i
 guía. a un mísero amador ii
 suerte; que el veneno acabó
 bien y gloria. qué presta la i

Imagen 77. Ejemplos de ocurrencias del bigrama VS-DP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Otro bigrama que comienza por forma verbal semi-auxiliar es VS-CC, es decir, forma verbal seguida de conjunción copulativa. Este bigrama se encuentra en el puesto 18 de la tabla 22, y aparecen los siguientes casos, recogidos en la imagen 78.

de bien mi suerte, y de afán llena,
 descubierta, lo menos de mi afrenta
 ce endurecido este accidente. honra
 más dulces que la vida, que poseo

fue_VSIS3S0; y_CC
 fue_VSIS3S0 y_CC
 es_VSIP3S0, y_CC
 son_VSIP3P0, y_CC

aunque no, bastara mi deseo; i
 mi daño, lo mucho, que sabéis;
 no es valor; quien no consiente,
 a mi gloria vienen tan iguales;

Imagen 78. Ocurrencias del bigrama VS-CC en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

En tercer lugar, se distingue un grupo de bigramas que comienzan por pronombres, ya sean interrogativos o relativos.

Dentro de los bigramas que comienzan por pronombres interrogativos, destaca el de PT-SP, esto es, pronombre interrogativo seguido de preposición, que ocupa la cuarta posición por mayor valor de distancia en la tabla 22. Los casos de este bigrama pueden consultarse en la imagen 79.

| Anterior | Verso | Posterior |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|--------------------------------------------------------------------|
| puede, que a el mismo vencedor destierra. dilata, probando en mil contrastes mi flaqueza. la gran corriente entrabas de Neptuno impetuoso, ... | Oh ... | cuánto_PTOMS00 en_SP cuánto_PTOMS00 de_SP qué_PT00000 con_SP |

Imagen 79. Ocurrencias del bigrama PT-SP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Entre los bigramas que comienzan por pronombres interrogativos, también destaca el de PT-VS, esto es, pronombre interrogativo seguido de forma verbal semi-auxiliar, que ocupa la séptima posición por mayor valor de distancia en la tabla 22. La imagen 80 da cuenta de todos los casos de este bigrama.

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| memoria alguna de él se sienta? mas oh , y conmigo te quejas, roja Aurora. ... que soy solo entre amantes desdichados. ... | cuánto_PTOMS00 es_VSIP350 Quién_PT0CS00 es_VSIP350 cuánto_PTOMS00 es_VSIP350 | mejor, que esté perdido en silencio; pues cabe tan olvidado, que consienta, y procure lugar para mejor ser yo perdido, y lamentar por ella; |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Imagen 80. Ocurrencias del bigrama PT-VS en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Por otra parte, dentro de los bigramas que comienzan por pronombres relativos, destaca el de PR-SP, esto es, pronombre relativo seguido de preposición (véase la imagen 81), que ocupa la quinta posición por mayor valor de distancia en la tabla 22.

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Oh, fuera yo el Olimpo, se venturosa. Amor, Delia piadosa volver, Lento y pesado Olvido, lía y año. De suerte; Trabajo dulce, amado ... dolor es más molesto, | que_PROCN00 con_SP que_PROCN00 en_SP cual_PROCS00 a_SP que_PROCN00 de_SP que_PROCN00 a_SP que_PROCN00 sin_SP cuanto_PROMS00 de_SP | vuelo de eterna luz girando mi engrandece su memoria; e Endimión, los tiernos ojos. el daño eres, que más me a tu nombre igual no sea Nemó pavor podéis llevar me a el cie ajeno pecho más llorado. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Imagen 81. Ejemplos de Ocurrencias del bigrama PR-SP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Por último, destaca el bigrama PR-P0, es decir, pronombre relativo seguido de pronombre, en la sexta posición dentro de la tabla 22. La imagen 82 ofrece algunos ejemplos:

oscurecida sin aliento. culpa de
 ho esta mudanza? Si muero,
 'ece. porque es la mayor gloria,
 isamientos con la primera vista,
 sta mortal contienda. Y como
 or ciego. Veo el tiempo veloz,

quien_PROCS00 me_P01CS00
 donde_PRO0000 se_P00CN00
 que_PROCN00 se_P00CN00
 que_PROCN00 se_P00CN00
 quien_PROCS00 se_P00CN00
 que_PROCN00 se_P00CN00

causa tal tormento.
 pierde mi cuidado;
 alcanza, padecer, e
 ofrece. Después
 ve de el daño ausente
 adelanta, y derriba

Imagen 82. Ejemplos de Ocurrencias del bigrama PR-P0 en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

6.3.3.2.2. Trigramas

Siguiendo el mismo procedimiento que en el apartado anterior, también se analizan los trigramas morfosintácticos. Se ha obtenido un total de 3666 trigramas. Las tablas 24 y 25 muestran los 20 más frecuentes en el total del corpus estudiado. En la tabla 24 se ofrecen las frecuencias absolutas en el total y en cada uno de los corpus, mientras que en la tabla 25 estas han sido convertidas a frecuencias relativas en tantos por mil.

Estos 20 trigramas morfosintácticos más frecuentes son, por orden de frecuencia, los siguientes:

- 1) preposición + determinante artículo + nombre común (SP DA NC),
- 2) preposición + determinante posesivo + nombre común (SP DP NC) ,
- 3) determinante artículo + nombre común + preposición (DA NC SP),
- 4) verbo principal + determinante artículo + nombre común (VM DA NC),
- 5) determinante artículo + adjetivo calificativo + nombre común (DA AQ NC),
- 6) determinante artículo + nombre común + adjetivo calificativo (DA NC AQ),
- 7) determinante artículo + nombre común + verbo principal (DA NC VM),
- 8) verbo principal + preposición + determinante artículo (VM SP DA),
- 9) adjetivo calificativo + nombre común + preposición (AQ NC SP),
- 10) preposición + adjetivo calificativo + nombre común (SP AQ NC),
- 11) preposición + determinante artículo + adjetivo calificativo (SP DA AQ),
- 12) determinante artículo + nombre común + conjunción copulativo (DA NC CC),
- 13) verbo principal + determinante posesivo + nombre común (VM DP NC),
- 14) nombre común + verbo principal + preposición (NC VM SP),
- 15) determinante posesivo + nombre común + verbo principal (DP NC VM),
- 16) adjetivo calificativo + nombre común + conjunción copulativa (AQ NC CC),
- 17) verbo principal + preposición + determinante posesivo (VM SP DP),

- 18) adjetivo calificativo + conjunción copulativa + adjetivo calificativo (AQ CC AQ),
- 19) determinante posesivo + nombre común + conjunción copulativa (DP NC CC) y
- 20) nombre común + preposición + determinante artículo (NC SP DA).

| Relación | Total | PS | B | H | P | P2 | Pacheco |
|----------|-------|------|-----|-----|------|-----|---------|
| SP DA NC | 5434 | 1415 | 883 | 492 | 1702 | 791 | 151 |
| SP DP NC | 4100 | 1057 | 653 | 274 | 1341 | 693 | 82 |
| DA NC SP | 2997 | 799 | 468 | 260 | 942 | 449 | 79 |
| VM DA NC | 2960 | 769 | 468 | 255 | 956 | 447 | 65 |
| DA AQ NC | 2788 | 568 | 381 | 303 | 973 | 461 | 102 |
| DA NC AQ | 2106 | 489 | 345 | 202 | 699 | 316 | 55 |
| DA NC VM | 1931 | 494 | 331 | 159 | 605 | 289 | 53 |
| VM SP DA | 1764 | 398 | 254 | 159 | 597 | 295 | 61 |
| AQ NC SP | 1746 | 353 | 242 | 190 | 613 | 295 | 53 |
| SP AQ NC | 1600 | 362 | 231 | 125 | 563 | 271 | 48 |
| SP DA AQ | 1578 | 325 | 213 | 185 | 556 | 236 | 63 |
| DA NC CC | 1540 | 381 | 244 | 125 | 502 | 248 | 40 |
| VM DP NC | 1375 | 358 | 210 | 101 | 439 | 239 | 28 |
| NC VM SP | 1363 | 364 | 235 | 117 | 399 | 186 | 62 |
| DP NC VM | 1352 | 349 | 215 | 110 | 448 | 204 | 26 |
| AQ NC CC | 1275 | 292 | 196 | 108 | 436 | 215 | 28 |
| VM SP DP | 1185 | 305 | 188 | 81 | 383 | 203 | 25 |
| AQ CC AQ | 1166 | 308 | 244 | 84 | 331 | 166 | 33 |
| DP NC CC | 1163 | 315 | 214 | 72 | 368 | 176 | 18 |
| NC SP DA | 1162 | 278 | 184 | 103 | 379 | 190 | 28 |

Tabla 24. Relación de los 20 trigramas morfosintácticos más frecuentes en el corpus completo de la Tesis doctoral, con sus frecuencias absolutas.

| Relación | Total | PS | B | H | P | P2 | Pach. |
|----------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| SP DA NC | 29,67 | 25,35 | 26,76 | 26,71 | 24,1 | 22,87 | 25,35 |
| SP DP NC | 22,39 | 13,77 | 19,79 | 14,88 | 18,99 | 20,04 | 13,77 |
| DA NC SP | 16,37 | 13,27 | 14,19 | 14,12 | 13,34 | 12,98 | 13,27 |
| VM DA NC | 16,17 | 10,92 | 14,19 | 13,84 | 13,54 | 12,93 | 10,92 |
| DA AQ NC | 15,23 | 17,13 | 11,55 | 16,45 | 13,78 | 13,33 | 17,13 |
| DA NC AQ | 11,5 | 9,24 | 10,46 | 10,97 | 9,9 | 9,14 | 9,24 |
| DA NC VM | 10,55 | 8,9 | 10,03 | 8,63 | 8,57 | 8,36 | 8,9 |
| VM SP DA | 9,64 | 10,25 | 7,7 | 8,63 | 8,46 | 8,53 | 10,25 |
| AQ NC SP | 9,54 | 8,9 | 7,34 | 10,32 | 8,68 | 8,53 | 8,9 |
| SP AQ NC | 8,74 | 8,06 | 7 | 6,79 | 7,97 | 7,84 | 8,06 |
| SP DA AQ | 8,62 | 10,58 | 6,46 | 10,05 | 7,88 | 6,83 | 10,58 |
| DA NC CC | 8,41 | 6,72 | 7,4 | 6,79 | 7,11 | 7,17 | 6,72 |
| VM DP NC | 7,51 | 4,71 | 6,37 | 5,49 | 6,22 | 6,91 | 4,71 |
| NC VM SP | 7,45 | 10,41 | 7,13 | 6,35 | 5,65 | 5,38 | 10,41 |
| DP NC VM | 7,39 | 4,37 | 6,52 | 5,97 | 6,35 | 5,9 | 4,37 |
| AQ NC CC | 6,97 | 4,71 | 5,94 | 5,87 | 6,18 | 6,22 | 4,71 |
| VM SP DP | 6,47 | 4,2 | 5,7 | 4,4 | 5,43 | 5,87 | 4,2 |
| AQ CC AQ | 6,37 | 5,54 | 7,4 | 4,56 | 4,69 | 4,8 | 5,54 |
| DP NC CC | 6,35 | 3,03 | 6,49 | 3,91 | 5,21 | 5,09 | 3,03 |
| NC SP DA | 6,35 | 4,71 | 5,58 | 5,59 | 5,37 | 5,5 | 4,71 |

Tabla 25. Relación de los 20 trigramas morfosintácticos más frecuentes en el corpus completo de la Tesis doctoral, con sus frecuencias relativas en tantos por mil.

Del mismo modo que con los bigramas en el apartado 6.3.3.2.1, con el objetivo de comparar la diferencia en el uso de los diferentes trigramas morfosintácticos, se han calculado los *z-scores* del corpus de *P2*, el resto de la obra herreriana (poemas sueltos y *H*) y Pacheco. Los resultados completos de trigramas, media, desviación típica, *z-scores* y distancias obtenidas⁵¹⁵ pueden consultarse en el Anexo VIII. Con estos se han generado las figuras 23 y 24.

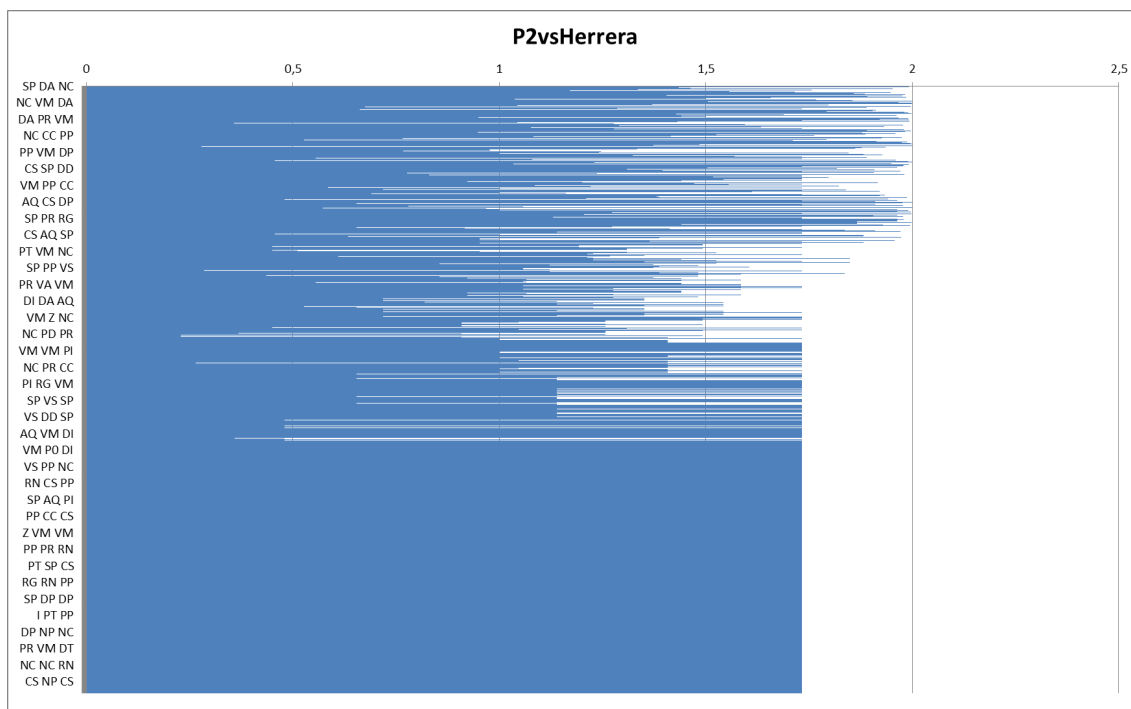


Figura 23. Visualización en un gráfico de líneas de los valores de distancia de los trigramas de *P2* frente al resto del corpus herreriano, ordenado por la frecuencia relativa en el total del corpus.

⁵¹⁵ No se ha podido obtener el *z-score* de los patrones NC RG P0 y RG CC RG, por presentar ambos una desviación típica con valor de 0 y generarse una indeterminación al encontrarse 0 en el denominador de la división. En consecuencia, no se tienen en cuenta estos dos trigramas en los análisis por distancia.

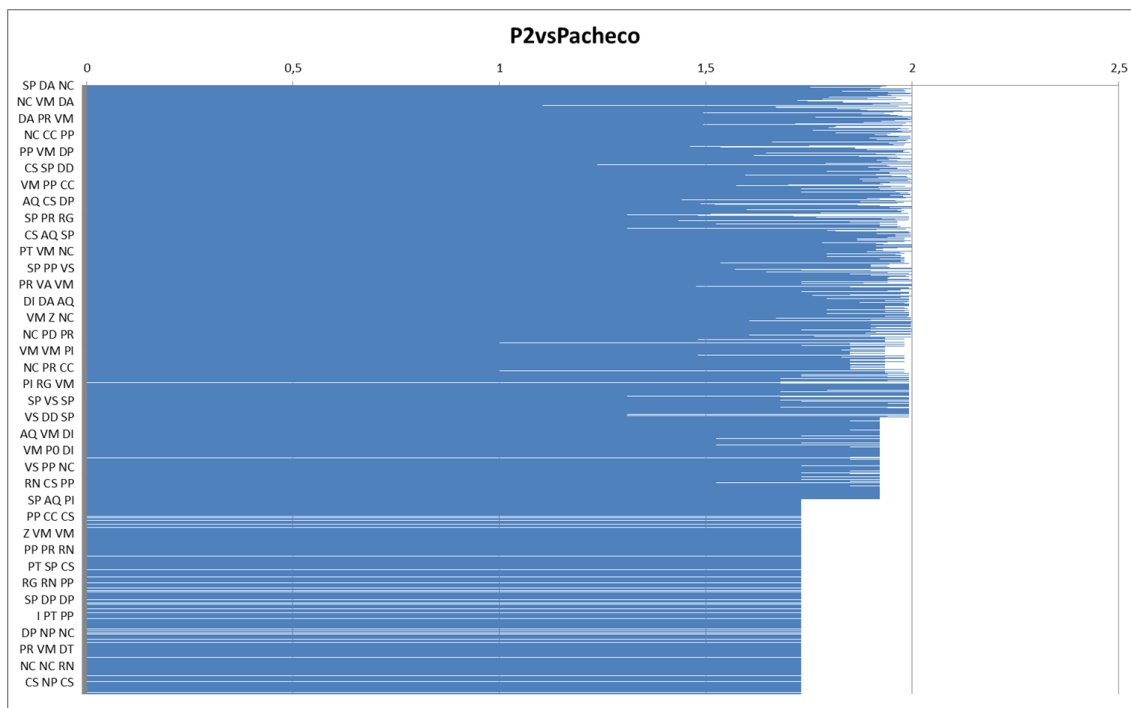


Figura 24. Visualización en un gráfico de líneas de los valores de distancia de los trigramas de P2 frente a la poesía de Pacheco, ordenado por la frecuencia relativa en el total del corpus.

Del mismo modo que en el apartado 6.3.3.2.1 con los bigramas, las figuras anteriores muestran una vista a gran escala de las diferencias en el uso de trigramas tanto entre *P2* y el resto del corpus herreriano (figura 23), como entre *P2* y la poesía de Pacheco (figura 24). Al igual que en los bigramas, el valor máximo de distancia alcanzado es de dos puntos. Además, si se observan ambas figuras, se aprecia mayor densidad de color azul que en las figuras correspondientes de los bigramas. Esto se explica en parte por la mayor concentración de patrones en los gráficos, ya que frente a los gráficos de bigramas que incluían un total de 497 relaciones, se ha extraído un total de 3666 trigramas. Por otra parte, al contrastar las figuras anteriores, da la impresión de que la figura 24 (*P2vsPacheco*) contiene un mayor número de trigramas cuya distancia alcanza o se aproxima a los dos puntos. Para comprobar esto, al igual que en el apartado anterior, se ha extraído el número de patrones por intervalos.

| | A | B | C | D |
|-------------|-----|-----|-----|------|
| P2vsHerrera | 982 | 510 | 516 | 1656 |
| P2vsPacheco | 956 | 176 | 447 | 2085 |

Tabla 26. Trigramas clasificados en los siguientes intervalos según el valor de distancia obtenido al restar los *z-scores*: distancia menor que 0,5 (grupo A), distancia igual o mayor que 0,5 y menor que 1

(grupo B), distancia igual o mayor que 1 y menor que 1,5 (grupo C), y distancia igual o mayor que 1,5 puntos (grupo D).

Como puede observarse en la tabla 26, el mayor número de trigramas, tanto en el contraste con Herrera como con Pacheco, se sitúa en el grupo D, es decir, presentan la mayor distancia, si bien es cierto que la cantidad de trigramas del contraste con Pacheco que se encuentran en este grupo es considerablemente mayor (más de 400). Sin embargo, el número de trigramas de la comparación con Pacheco en el resto de los grupos es menor a los resultantes de la comparación con el resto de poesía herreriana. Si se trasladan estas cantidades a porcentajes, se obtiene que en torno a un 45 % de los trigramas de la comparación con Herrera –esto es, cerca de la mitad– se sitúan en el grupo de mayor distancia (D), frente a alrededor de un 56 % de la comparación con los poemas de Pacheco –más de la mitad–. Además, la suma de los trigramas de los grupos C y D (los dos intervalos cuyos patrones presentan mayores distancias) supone, en el caso del contraste con Herrera, en torno a un 59 % del total frente a más de un 69 % en el caso del contraste con Pacheco. Estos datos se aprecian con mayor claridad en la figura 25.

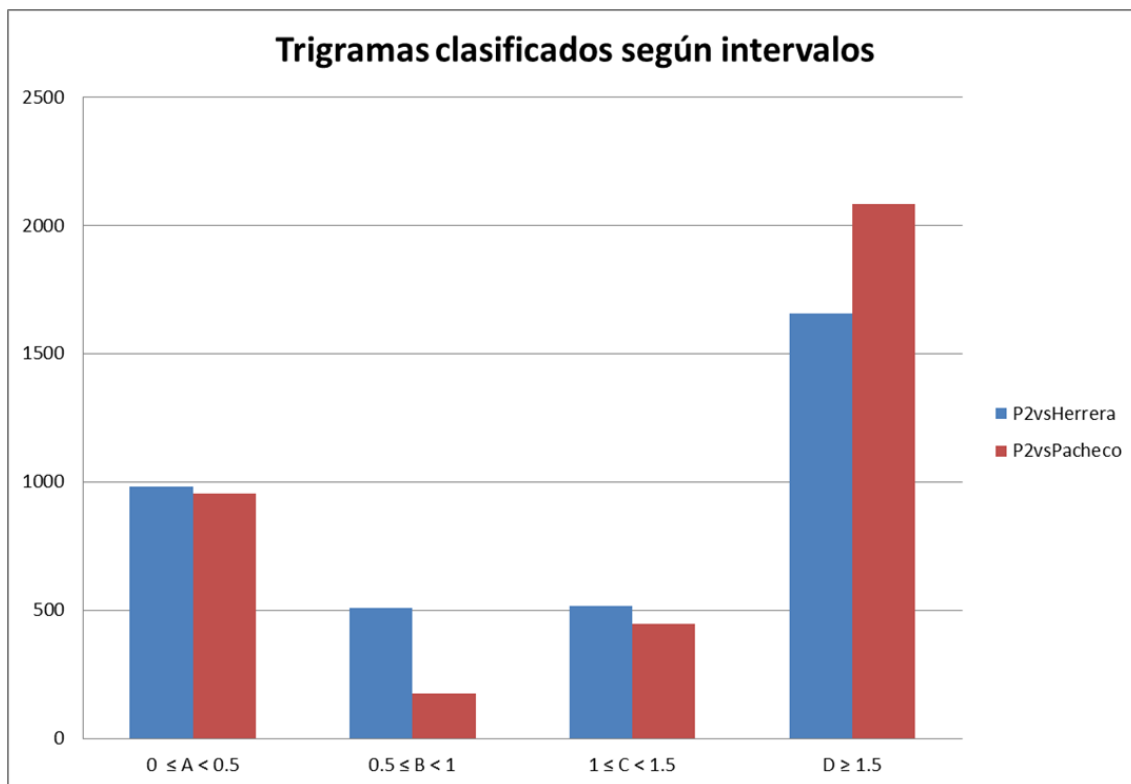


Figura 25. Gráfico de barras con los trigramas clasificados en los siguientes intervalos según el valor de distancia obtenido al restar los *z-scores*: distancia menor de 0,5 (grupo A), distancia igual o superior a 0,5 y menor de 1 (grupo B), distancia igual o superior a 1 y menor de 1,5 (grupo C), y distancia igual o superior a 1,5 puntos (grupo D).

Como muestran tanto la tabla 26 como la figura 25, se aprecian diferencias relevantes en el uso de trigramas morfosintácticos de *P2* al compararlo con el resto del corpus herreriano o con la poesía de Pacheco, si bien estas diferencias parecen menos acusadas que en el caso de los bigramas. Así, la mayoría de los trigramas del contraste con Pacheco se sitúan en el grupo de mayor distancia (D) –superando el número de patrones del contraste con Herrera en el mismo grupo– mientras que en el resto de los grupos o intervalos la cantidad de trigramas del contraste con Pacheco es siempre menor a la del contraste con Herrera.

Además, se han ordenado las listas de trigramas por orden descendente de valor de distancia. Los 20 primeros trigramas de ambas listas se recogen en las tablas 27 y 28.

| | Trigrama | Valor de distancia |
|----|----------|--------------------|
| 1 | AQ-VM-CC | 2,00000000 |
| 2 | NC-CC-PR | 2,00000000 |
| 3 | NP-RG-AQ | 2,00000000 |
| 4 | CS-PP-VM | 1,99962973 |
| 5 | VM-PP-NC | 1,99950709 |
| 6 | AQ-SP-DP | 1,99937018 |
| 7 | NC-CS-PP | 1,99924457 |
| 8 | VM-CS-SP | 1,99884759 |
| 9 | CS-VM-VS | 1,99852016 |
| 10 | CS-VM-VM | 1,99830149 |
| 11 | NC-RG-DA | 1,99830149 |
| 12 | NC-PR-SP | 1,99814619 |
| 13 | NP-AQ-CC | 1,99644233 |
| 14 | PR-VM-VM | 1,99627342 |
| 15 | PR-VM-DA | 1,99618442 |
| 16 | VM-DP-NP | 1,99589743 |
| 17 | PT-DA-NC | 1,99589743 |
| 18 | VM-CS-RG | 1,99521721 |
| 19 | AQ-NP-NC | 1,99435293 |
| 20 | CS-SP-DP | 1,99323179 |

Tabla 27. Relación de los 20 trigramas con mayor distancia de *P2* frente a Herrera (poemas sueltos y *H*).

| | Trigrama | Valor de distancia |
|----|----------|--------------------|
| 1 | VM-VM-DA | 2,00000000 |
| 2 | VM-RG-CC | 2,00000000 |
| 3 | PR-VM-AQ | 2,00000000 |
| 4 | DA-RG-AQ | 2,00000000 |
| 5 | VS-AQ-CS | 2,00000000 |
| 6 | RG-AQ-RG | 2,00000000 |
| 7 | DD-NC-DA | 2,00000000 |
| 8 | SP-PP-NP | 2,00000000 |
| 9 | AQ-DI-NC | 2,00000000 |
| 10 | NC-SP-AQ | 1,99992348 |
| 11 | AQ-NC-P0 | 1,99980174 |
| 12 | NC-NC-AQ | 1,99980174 |
| 13 | RG-VM-CC | 1,99975656 |
| 14 | AQ-CC-DA | 1,99971171 |
| 15 | VS-DA-AQ | 1,99965323 |
| 16 | CC-NC-VM | 1,99960376 |
| 17 | CC-AQ-CS | 1,99960376 |
| 18 | DD-DP-NC | 1,99942155 |
| 19 | PR-VM-CC | 1,99940515 |
| 20 | RG-SP-NC | 1,99937018 |

Tabla 28. Relación de los 20 trigramas con mayor distancia de *P2* frente a la poesía de Pacheco.

En las tablas anteriores, se aprecia cómo los valores de distancia de los trigramas disminuyen más rápidamente en el caso de la comparación con el resto del corpus herreriano (tabla 27) que en la comparación con la poesía de Pacheco (tabla 28). Esto también se aprecia en las figuras 26 y 27.



Figura 26. Gráfico de barras con los 20 primeros trigramas de P2vsHerrera por valor de distancia y ordenados en orden descendente.

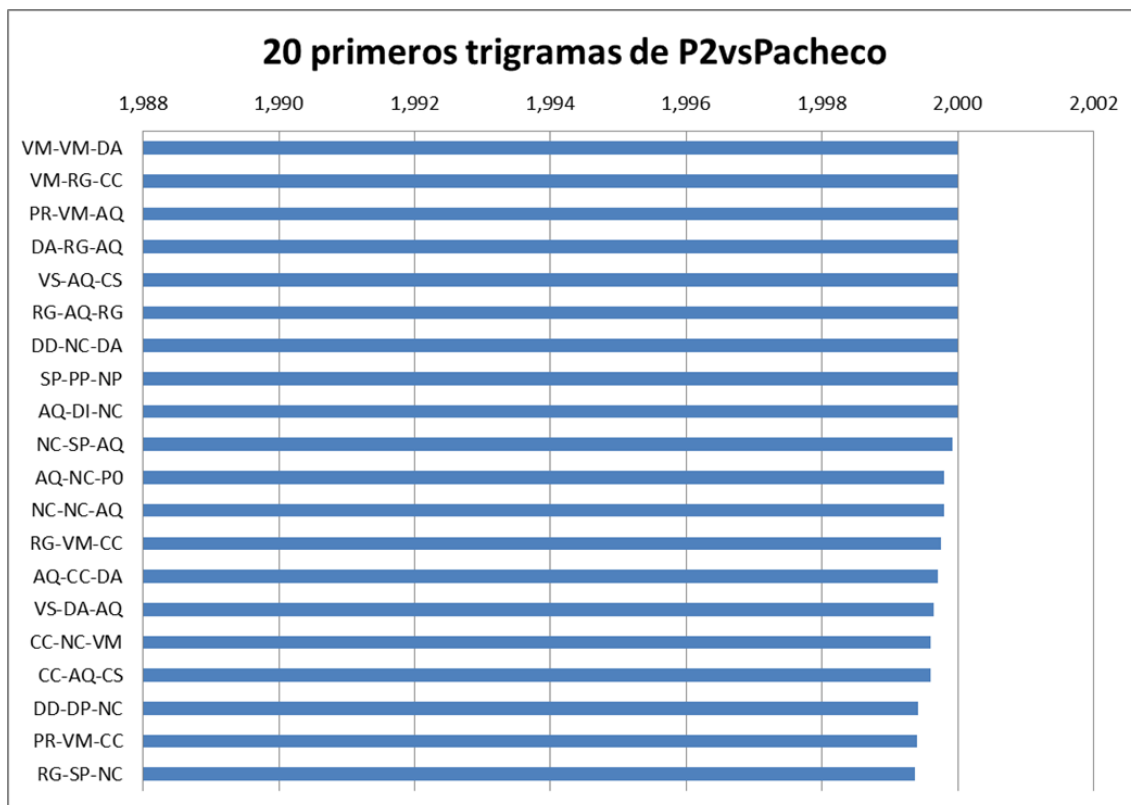


Figura 27. Gráfico de barras con los 20 primeros trigramas de P2vsPacheco por valor de distancia y ordenados en orden descendente.

Para concluir este apartado, se analizan algunos de los trigramas de la tabla 27, que muestran las combinaciones de tres etiquetas morfosintácticas más características o distintivas de *P2* frente al corpus herreriano (suma de *H* y los poemas sueltos).

Se puede distinguir un grupo de trigramas que comienzan por adjetivo calificativo. Entre estos destaca la relación AQ-VM-CC, esto es, adjetivo calificativo seguido de verbo principal y conjunción copulativa. Este trigrama es uno de los tres que presentan un valor de distancia más elevado (2 puntos). Véanse algunos ejemplos de *P2* en la imagen 83.

| | | |
|----------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------|
| sufría mi tormento; y en llama | dulce_AQ0CS00 ardía_VMII3S0 y_CC | puro aliento, cual Ave Arabia |
| Podrá ser que este afán | indigno_AQ0MS00 acabe_VMSP3S0, y_CC | que de mi debida gloria cobre |
| no percedero. En mil casos | presentes_AQ0CP00 peligramos_VMIP1P0; y_CC | pocas o ninguna vez concede |
| la humilde voz, donde el Betis | grande_AQ0CS00 suena_VMIP3S0; y_CC | que las flores coja a mano lle |
| de acero, y tu ingenio a el más | cauto_AQ0MS00 engaña_VMIP3S0 y_CC | prende. |
| de vuestra luz, donde yace Amor | presente_AQ0CS00, tiene_VMIP3S0 y_CC | el rico cerco recogido mi c |
| en, el mucho mal sufrido; y | ausente_AQ0CS00, despagado_VMP00SM y_CC | ofendido mi libertad llorada |
| allí, cuando a Occidente el rayo | Ideo_AQ0MS00 va_VMIP3S0, o_CC | la Aurora su límite esclarece, |

Imagen 83. Ejemplos de ocurrencias del trigrama AQ-VM-CC en *P2*, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Otro trigramas que comienza por adjetivo es AQ-SP-DP, esto es, adjetivo calificativo seguido de preposición y determinante posesivo. Ocupa el sexto lugar en la tabla 27. Pueden consultarse algunos casos en la imagen 84.

| | | |
|----------------------------------|----------------------------------------|----------------------------|
| Hiperioneo. Y cuando Amor, | ingrato_AQ0MS00 a_SP mi_DP1CSS | deseo, descubre en su l |
| lor, y nunca veo o pienso cosa | ajena_AQ0FS00 de_SP mi_DP1CSS | engaño. Pobre de bie |
| a Aurora, y de Venus la lumbr | soberana_AQ0FS00, en_SP vuestra_DP2FSP | faz ardiendo son más bell |
| a mi tristeza. Tuve esperanza | incierta_AQ0FS00 de_SP mi_DP1CSS | ufana muerte, viendo el ve |
| de airado cielo, y hacer suerte | adversa_AQ0FS00 de_SP mi_DP1CSS | hado; que pise peregrin |
| l cielo ve; que tuve sufrimiento | igual_AQ0CS00 a_SP mi_DP1CSS | osadía y mi tormento. |

Imagen 84. Ejemplos de ocurrencias del trigramas AQ-SP-DP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Seguidamente, en el puesto 19 de la tabla 27, aparece el trigramas AQ-NP-NC, es decir, adjetivo calificativo seguido de nombre propio y nombre común. Las ocurrencias de este trigramas en P2 se muestran en la imagen 85.

| | | |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|--------------------------------------|
| el negro velo; En lo mejor de el | noble_AQ0CS00, Hesperio_NP00000 suelo_NCMS000 | ; que cerca y baña el Betis y enriqu |
| se te niegue esta victoria; serás en el | dichoso_AQ0MS00, Hesperio_NP00000 suelo_NCMS000 | , cual Heliconio Olmeo, venerado. |
| Italia bella el doto ayuntamiento; oiría en el | puro_AQ0MS00, Elisio_NP00000 prado_NCMS000 | entre felices almas la armonía; i |
| abatieron su ímpetu indignado; y respiró el | medroso_AQ0MS00 Libio_NP00000 suelo_NCMS000 | . Ve alegre, corazón nunca venci |
| espero más de Faetón luciente, ni de la | blanca_AQ0FS00 Cintia_NP00000 noche_NCFs000 | , o día. discorra Hiperión, por otr |
| frente de este monte alzado; y de el | grave_AQ0CS00 Aquilón_NP00000 aliento_NCMS000 | helado retarda el lento curso a el |
| los astros su belleza, donde alegre mira el | rico_AQ0MS00 Hesperio_NP00000 suelo_NCMS000 | . Cuánto puedes Virtud, que; |
| tu canto suene, y honre solo a el | humilde_AQ0CS00 Dauró_NP00000 frío_NCMS000 | ; más digno es de él el sacro Betis |
| de sus hechos, que son tus hijos, oh | feliz_AQ0CS00 España_NP00000, honra_NCFs000 | de el alto imperio de Occidente. |

Imagen 85. Ocurrencias del trigramas AQ-SP-DP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Por otra parte, se puede constituir otro grupo con los patrones que comienzan por nombre, ya sea común o propio. Entre estos, destaca el trigramas NC-CC-PR, es decir, nombre común seguido de conjunción copulativa y pronombre relativo. Este es otro de los tres trigramas con un mayor valor de distancia (2 puntos) entre P2 y el resto del corpus herreriano. Los dos casos de este trigramas en P2 se recogen en la imagen 86.

| | | |
|------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------|
| quien beliger horror y aguda | espada_NCFs000; y_CC quien_PR0CS00 | el dulce y rústico lamento. t |
| Temor me impide, esfuerza la | esperanza_NCFs000, y_CC cuanto_PR0MS00 | me entorpece, Alfonso, el hielo; |

Imagen 86. Ocurrencias del trigramas NC-CC-PR en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

A continuación, cabe resaltar el trigramma NC-CS-PP, esto es, nombre común seguido de conjunción subordinada y pronombre personal. Este trigramma ocupa la sexta posición en la tabla 27. Véanse algunos ejemplos en la imagen 87.

| | | |
|---------------------------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| mi pura Estrella, canto vuestra | lumbre <u>NCFS000</u> ; que <u>CS</u> me <u>PP1CS00</u> | afina en las llamas de su gloria. |
| Culpará de sus hados la | dureza <u>NCFS000</u> ; que <u>CS</u> le <u>PP3CSD0</u> | negó admirar en este suelo la lu |
| as cual fuere, acoged mi simple | musa <u>NCFS000</u> , que <u>CS</u> yo <u>PP1CSN0</u> | (si no me engaña mi esperanza) |
| idado pudiere relajar de tanta | pena <u>NCFS000</u> ; que <u>CS</u> me <u>PP1CS00</u> | fatiga el corazón cansado, |
| Recibe esta memoria de mi | pena <u>NCFS000</u> ; que <u>CS</u> te <u>PP2CS00</u> | será perpetua por-ventura, peq |

Imagen 87. Algunas de las ocurrencias del trigramma NC-CS-PP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

En el puesto 11 de la tabla 27 aparece el trigramma NC-RG-DA, esto es, nombre común, seguido de adverbio y determinante artículo. Algunos ejemplos pueden consultarse en la imagen 88.

| | | |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| noche riela por el cielo alguna | lumbre <u>NCFS000</u> , luego <u>RG</u> , la <u>DA0FS0</u> | que fue causa de mi llanto, me |
| de afición ausente en vuestra | voluntad <u>NCFS000</u> tal-vez <u>RG</u> la <u>DA0FS0</u> | gloria gozan; que se concede a |
| tan cebados; que pierden a el | peligro <u>NCMS000</u> ya <u>RG</u> el <u>DA0MS0</u> | recelo. Ufano intento, débil |
| de agua levantaba. Corrió | fortuna <u>NCFS000</u> allí <u>RG</u> la <u>DA0FS0</u> | nave mía: y, sin que me valiera |

Imagen 88. Ejemplos de ocurrencias del trigramma NC-RG-DA en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Seguidamente, aparece el trigramma NC-PR-SP, esto es, nombre común seguido de pronombre relativo y preposición. Este ocupa la duodécima posición en la tabla 27. Véanse algunos ejemplos en la imagen 89.

| | | |
|--------------------------------|----------------------------------------------------------|------------------------------|
| | Trenzas <u>NCFP000</u> , que <u>PR0CN00</u> en <u>SP</u> | la serena y limpia frente, c |
| iente asido en ellos. En los | ramos <u>NCMP000</u> , que <u>PR0CN00</u> a <u>SP</u> | suerte se enredaron, me a |
| o valor esconde aquel ingrato | suelo <u>NCMS000</u> , que <u>PR0CN00</u> a <u>SP</u> | el Turco de temor cubriera y |
| r vital aliento; Dónde está la | fe <u>NCFS000</u> , que <u>PR0CN00</u> a <u>SP</u> | la real alteza debes? adónc |
| oles ornado florece, y todo el | fuego <u>NCMS000</u> ; que <u>PR0CN00</u> con <u>SP</u> | ira resonando su cumbre |
| ve mudanza! cuánto siente ... | alma <u>NCFS000</u> , que <u>PR0CN00</u> en <u>SP</u> | daño tal Amor maltrata! |
| as atento y humillado, los | votos <u>NCMP000</u> , que <u>PR0CN00</u> en <u>SP</u> | el ancho golfo incierto pro |

Imagen 89. Ejemplos de ocurrencias del trigramma NC-PR-SP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

En cuanto a trigramas que comienzan por nombre propio, destaca el patrón NP-RG-AQ, esto es, nombre propio seguido de adverbio y adjetivo calificativo. Este es otro de los tres trigramas que obtienen un mayor valor de distancia en la comparación entre

P2 y el resto de la poesía herreriana, de los cuales pueden observarse algunos ejemplos en la imagen 90.

| | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------------|--------------------------------------------|
| el mal instante; aunque sus rayos | Marte_NP00000 ya_RG clemente_AQ0CS00 | contraiga; si el dolor, que está presente, |
| compasión de mal extraño, ni admite | Amor_NP00000 tan_RG áspero_AQ0MS00 | desvió. Mas para no dar fuerzas a el |
| nto; Tú serás en el Cielo nueva | Aurora_NP00000, antes_RG luciente_AQ0CS00 | sol; que muestre a el día la riqueza |

Imagen 90. Ejemplos de ocurrencias del trigramas NP-RG-AQ en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

De los 20 primeros trigramas por valor de distancia en la comparación entre P2 y el resto de los textos poéticos herrerianos, el otro patrón que comienza por nombre propio es NP-AQ-CC, es decir, nombre propio seguido de adjetivo calificativo y conjunción copulativa. La imagen 91 muestra algunos ejemplos de esta relación.

| | | |
|------------------------------|----------------------------------------|-----------------------------------|
| engendrado de el alto, yerto | Cáucaso_NP00000 espantoso_AQ0MS00 y_CC | de la Armenia tigre alimentado, |
| nduelan de los males míos | Libia_NP00000 ardiente_AQ0CS00 y_CC | desnudo Islando frío. Y el |
| veo; que entró a el descuido | Amor_NP00000 blando_AQ0MS00 y_CC | sereno, para aquistar de mí el |
| causadora, me llevase esta | Luz_NP00000 serena_AQ0FS00 y_CC | bella; que humilde reconozco p |
| No espero más de | Faetón_NP00000 luciente_AQ0CS00, ni_CC | de la blanca Cintia noche, o día. |

Imagen 91. Ejemplos de ocurrencias del trigramas NP-AQ-CC en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Puede distinguirse otro grupo de trigramas que comienzan por conjunción subordinada. El primero que aparece en la tabla 27 es CS-PP-VM, es decir, conjunción subordinada seguida de pronombre personal y verbo principal. Este trigramas se encuentra en la cuarta posición por mayor valor de distancia obtenido. Véanse algunos ejemplos en la imagen 92.

| | | |
|-----------------------------------------|-----------------------------------|------------------------------------|
| un rayo solo de la Lumbre mía. Pero | si_CS vos_PP2CS0P queréis_VMIP2P0 | con este olvido alentar la pasión, |
| de mis incultos versos la armonía. ... | si_CS me_PP1CS00 mira_VMM02S0 | Calíope diestra, valdrá (si mi de; |
| porfía, y tanto lo procuro por mi daño; | que_CS me_PP1CS00 abraso_VMIP1S0 | y consumo en este engaño. C |
| | Si_CS yo_PP1CSN0 puedo_VMIP1S0 | vivir de vos ausente, falte me si |

Imagen 92. Ejemplos de ocurrencias del trigramas CS-PP-VM en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Otro de los trigramas que comienzan por conjunción subordinada es CS-VM-VS, esto es, conjunción subordinada seguida de verbo principal y verbo semi-auxiliar. Este trigramas ocupa el noveno puesto en la tabla 27. Todos los casos de su uso en P2 se recogen en la imagen 93.

| | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------|
| caso, cual ejemplo, mayor habrá, | si_CS puede_VMIP3S0 ser_VSN0000 | consuelo, a Mario en su dolor |
| , aqueja la esperanza y el cuidado... | que_CS piensa_VMIP3S0 ser_VSN0000 | la causa de su pena, pero lue |
| declarando verdad tan conocida; | pues_CS basta_VMIP3S0 ser_VSN0000 | la causa de mi pena, la gran be |
| , y por usado mal sufro y espero, | (si_CS puede_VMIP3S0 ser_VSN0000 |) hallar me más vencido. Mas |
| está fijo el cuidado y esculpido. | Si_CS puede_VMIP3S0 ser_VSN0000 | , que Hiperión levante primera |
| o frío, abrasada en la eterna luz; | que_CS adora_VMIP3S0, es_VSIP3S0 | tutela de el sacro, Hesperio Río |
| Vos, que ajeno de el mal, en | que_CS rendido_VMP00SM fuiste_VSIS2S0 | a el duro Amor, alzáis la frente, |
| in remedio en vano peno, y, como | si_CS debieran_VMSI3P0 ser_VSN0000 | , me disteis, sin un alegre día, |

Imagen 93. Ocurrencias del trigrama CS-VM-VS en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

A continuación, en el décimo puesto de la tabla 27, aparece el trigrama CS-VM-VM, esto es, conjunción subordinada seguida de dos verbos principales. Véanse algunos ejemplos en la imagen 94.

| | | |
|------------------------------|-------------------------------------------|---------------------------------|
| o y llano; y la florida luz; | que_CS amando_VMG0000 adoro_VMIP1S0 | . Creía, en vos de el sacro, e |
| umo en este engaño. | Cuando_CS oso_VMIP1S0 descubrir_VMN0000 | el mal, que siento, hallo tanta |
| el peso no sustente. | Si_CS puedo_VMIP1S0 respirar_VMN0000 | sin el presente vigor de vues |
| is mustia ordena. Por | que_CS pueda_VMSP3S0 cantar_VMN0000 | (si en tanta pena da lugar el |
| y la dulzura de la boca; | que_CS puede_VMIP3S0 regalar_VMN0000 | la intensa nieve. Yo recelé l |
| eguro en mi sosiego. | Cuando_CS importa_VMIP3S0 mostrar_VMN0000 | el pecho fuerte, me pierdo, y |
| e a olvido me condena, | pues_CS muero_VMIP1S0 osando_VMG0000 | grandes pensamientos. |

Imagen 94. Ejemplos de ocurrencias del trigrama CS-VM-VM en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Otro trigrama muy característico de P2 frente al resto de los corpus poéticos herrerianos, sería el patrón CS-SP-DP, es decir, conjunción subordinada seguida de preposición y determinante posesivo (véase la imagen 95). Este trigrama se encuentra en el puesto 20 dentro de la tabla 27.

| | | |
|------------------------------------|----------------------------|----------------------------------|
| a estima a mi memoria. Bien sé, | que_CS con_SP mi_DP1CSS | pena no merezco honrar me; y |
| en mi dulce pesar, y la holganza; | que_CS en_SP mi_DP1CSS | pena a mi espíritu proviene. N |
| | Pues_CS de_SP mi_DP1CSS | bello sol el rayo ardiente mi dé |
| que más me aqueja, mayor parte; | si_CS a_SP mi_DP1CSS | memoria ocupas esta parte; qu |
| | Si_CS a_SP mi_DP1CSS | triste memoria en hondo olvido |
| ta la gloria de mi dulce desvarío; | porque_CS de_SP mis_DP1CPS | trabajos yo confío la esperanza |

Imagen 95. Ejemplos de ocurrencias del trigrama CS-SP-DP en P2, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

También especialmente distintivos de P2 serían algunos de los trigramas cuyo primer elemento es un pronombre. Este es el caso del patrón PR-VM-VM, esto es, pronombre relativo seguido de dos verbos principales, en el puesto 14 de la tabla ordenada de distancias. Pueden consultarse algunos casos en la imagen 96.

| | | |
|---------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| llevar de ajena mano. Dichoso yo, | que <u>PR0CN00</u> aventuré <u>VMIS1S0</u> atrevido <u>VMP00SM</u> | la amada libertad; en que vivía, |
| ntando; qué fuerza me arrebató? ... | que <u>PR0CN00</u> temo <u>VMIP1S0</u> partir <u>VMN0000</u> | me, suelto en llanto, digo; pienso |
| o a tanto desvarío. Este fuego, en | quien <u>PROCS00</u> ardo <u>VMIP1S0</u> , gaste <u>VMSP3S0</u> | el frío; rompa este yugo estrecho |
| iero y Ebro; sagrado, Hispalio Río, a | quien <u>PROCS00</u> celebro <u>VMIP1S0</u> , corre <u>VMIP3S0</u> | ufano a el ondoso Ponto Mauro. |
| ño. Cuando oso descubrir el mal, | que <u>PR0CN00</u> siento <u>VMIP1S0</u> , hallo <u>VMIP1S0</u> | tanta tibieza el bien, que espero; |
| detienes? no canses mi esperanza, | que <u>PR0CN00</u> afligida <u>VMP00SF</u> penando <u>VMG0000</u> | en confusión y en miedo tienes. |
| in intenta más que la memoria. El | que <u>PR0CN00</u> pudo <u>VMIS3S0</u> llegar <u>VMN0000</u> | a tal partido; que descubrió una r |
| scriba se en mi mármol que huía, y | que <u>PR0CN00</u> murió <u>VMIS3S0</u> luchando <u>VMG0000</u> | mi deseo. |

Imagen 96. Ejemplos de ocurrencias del trigramo PR-VM-VM en *P2*, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Es, asimismo, característico de *P2* el uso de pronombre relativo seguido de verbo principal y determinante artículo (PR-VM-DA). Este trigramo ocupa la posición 15 en la tabla 27. Consúltense algunos ejemplos en la imagen 97.

| | | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| za; y no se debe a el mal, | que <u>PR0CN00</u> siento <u>VMIP1S0</u> , el <u>DA0MS0</u> | bien, que me negáis, Estrella n |
| Aquí, | donde <u>PR00000</u> florece <u>VMIP3S0</u> la <u>DA0FS0</u> | belleza, en cuyo dulce fuego e |
| Héroes la memoria; de | quien <u>PROCS00</u> recela <u>VMIP3S0</u> el <u>DA0MS0</u> | Hado la victoria, y las mustias |
| La llama, | que <u>PR0CN00</u> destruye <u>VMIP3S0</u> el <u>DA0MS0</u> | pecho mío; y consume cruel |
| Aliento me da Amor, con | que <u>PR0CN00</u> levanto <u>VMIP1S0</u> la <u>DA0FS0</u> | voz, no inferior a eterna Fama; |
| le mi llama se deshará, | quien <u>PROCS00</u> viere <u>VMSF1S0</u> el <u>DA0MS0</u> | nombre escrito, el nombre; q |

Imagen 97. Ejemplos de ocurrencias del trigramo PR-VM-DA en *P2*, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Por último, también es característico de los poemas nuevos de 1619, el uso del trigramo PT-DA-NC, pronombre interrogativo seguido de determinante artículo y nombre común. Este patrón se encuentra en la posición 17 de la tabla 27, y sus ocurrencias en *P2* se recogen en la imagen 98.

| | | |
|----------------------------|------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| de huyó de tu memoria? | adónde <u>PT00000</u> la <u>DA0FS0</u> religión <u>NCFS000</u> | y su firmeza? Piensas, o esperas |
| tos mi dichoso estado. ... | Adónde <u>PT00000</u> el <u>DA0MS0</u> favor <u>NCMS000</u> | antiguo? adónde la gloria de mi pa |
| Adónde el favor antiguo? | adónde <u>PT00000</u> la <u>DA0FS0</u> gloria <u>NCFS000</u> | de mi pasado tiempo y venturoso? |
| ni bien y mi reposo, | adónde <u>PT00000</u> las <u>DA0FP0</u> luces <u>NCFP000</u> | y el semblante honesto? el oro en ri |
| ntorno, o descompuesto... | Adónde <u>PT00000</u> el <u>DA0MS0</u> coral <u>NCCS000</u> | lustroso y encendido; y el color dulc |
| ¿a mi alma dolorosa? | Adónde <u>PT00000</u> el <u>DA0MS0</u> ardor <u>NCMS000</u> | luciente de el cabello? adónde má |
| to el candor bello? | Adónde <u>PT00000</u> la <u>DA0FS0</u> perfección <u>NCFS000</u> | , nunca imitada, de aquella imager |
| cha no estoy cierto? por | qué <u>PT00000</u> el <u>DA0MS0</u> frío <u>NCMS000</u> | mis venas entorpece? Si es po |
| que de vos era querido? | adónde <u>PT00000</u> el <u>DA0MS0</u> bien <u>NCMS000</u> | , que tuve me ha huido, cuando más |

Imagen 98. Ocurrencias del trigramo PT-DA-NC en *P2*, obtenidos mediante el menú POS II de Litcon.

Como última observación, al contrastar los resultados de bigramas y trigramas morfosintácticos, parece que los primeros aportan una información más clara, al menos en este caso, en cuanto a las diferencias y similitudes de *P2* con respecto a los otros

corpus estudiados, pues aunque ambos resultados apuntan a las mismas conclusiones, los datos que aporta la comparación de trigramas son más difusos.

6.4. Conclusión provisional

Para concluir, los análisis presentados en este capítulo y realizados a través de metodologías de corpus y computacionales han permitido descubrir datos de interés referentes a los textos poéticos herrerianos y al lugar que ocupa *P*.

Los resultados han mostrado similitudes estilísticas de *P* (y *P2*) con *H* y / o el resto de los poemas herrerianos, frente a la poesía que se conserva del propio Pacheco, tanto en términos de utilización léxica (densidad léxica) como morfosintáctica (en el empleo cuantitativo de categorías morfosintácticas o de bigramas y trigramas morfosintácticos). Así, los índices de riqueza léxica obtenidos apuntan a que el corpus herreriano de autoría segura y el de 1619 presentan índices de densidad léxica similares e inferiores a los poemas escritos por Pacheco, al tiempo que permiten apreciar que los poemas de *Versos* (tanto el poemario completo como los poemas nuevos) están más cerca de los de 1582 en este sentido, que los textos de *B*. Por su parte, los análisis morfosintácticos han demostrado que, a estos efectos, *P* y *P2* están más próximas a *H* y al corpus poético de autoría segura de Herrera que a la poesía escrita por Pacheco tanto en términos de categorías morfosintácticas concretas como de bigramas y trigramas. Especialmente los bigramas morfosintácticos muestran más claramente las diferencias y similitudes de *P2* con respecto a los poemas escritos por Pacheco y los poemas de autoría segura de Herrera respectivamente, aunque serán necesarios futuros estudios para determinar si a lo largo de diferentes corpus los bigramas morfosintácticos son más eficientes que los trigramas para determinar estas cuestiones.

También se ha resaltado dónde radican las principales diferencias entre los textos de 1619 y la poesía de autoría segura de Herrera, tanto en un plano léxico (mediante el contraste de palabras tipo y análisis de palabras clave) como ortográfico (mediante el análisis de concordancias de signos diacríticos), e incluso morfosintáctico (mediante la extracción de bigramas y trigramas con los valores de distancia más altos). De este modo, el contraste de palabras tipo constituye una primera aproximación a las diferencias cuantitativas de uso léxico, mientras que el análisis de palabras clave ha permitido determinar cuáles son las palabras estadísticamente más características de *P*

frente a las que se utilizan en el corpus de poesía herreriana de autoría segura, y mediante su análisis, cuáles son los matices poéticos y expresivos que estas aportan, de forma que se ha añadido información de interés a los estudios ya existentes sobre el léxico herreriano. Asimismo, el estudio de las variantes ortográficas de signos diacríticos, además de confirmar que en *P* se produce un aumento importante del uso de un único punto encima de la vocal para indicar la dialefa, ha permitido comprobar que esto se debe a una nueva norma ortográfica en la que estos pasan a indicar también la diéresis, mientras que se conservan dobles puntos con esta función procedentes de *H* y otras fuentes, dejando de manifiesto el carácter de *P* como compendio de libros que incluye varias normas ortográficas. Y la aplicación de la fórmula de los *z-scores* a los bigramas y trigramas morfosintácticos ha hecho posible la ordenación de estos por distancia respecto al corpus poético herreriano para destacar los más distintivos o característicos de los textos de 1619.

Ahora bien, la información estilística obtenida hasta el momento sobre estas similitudes y diferencias entre los textos de 1619 y la poesía herreriana, aunque de enorme interés, resulta insuficiente para llegar a conclusiones determinantes para establecer la autoría de la edición póstuma y sus textos, pues ¿cómo podríamos saber si las diferencias detectadas se deben a una evolución estilística de Herrera o a la aparición de otra mano? Por esta razón, esta Tesis no puede terminar sin la aplicación de las técnicas actuales de Estilometría, atribución y verificación de autoría utilizadas en el campo internacional de las Humanidades Digitales, a las cuales se dedica el siguiente y último capítulo de esta Tesis.

7. Análisis con métodos estilométricos

Dentro de este epígrafe se presentan los análisis realizados con métodos propiamente estilométricos y medidas estadísticas utilizadas en esta disciplina. Los estudios estilométricos actuales combinan diferentes herramientas con diversos parámetros, ya que, como señalan Justin Stover y Mike Kestemont, en Estilometría este enfoque se considera más consistente que aplicar una única metodología o parámetros:

In present-day stylometry, it is common not to limit a study to a single technique, but to compare the output of different methodologies. In the virtual absence of ground truth [...] it is worthwhile to assess the stability of experimental outcomes using different methodologies, which all have their strengths and weaknesses (Stover & Kestemont, 2016a, p. 654).

Debido a las fortalezas y debilidades (o ventajas e inconvenientes) que presenta cada técnica, los resultados se consideran más consistentes si se obtienen mediante la aplicación de diferentes técnicas y parámetros de forma homogénea.

Por esta razón, a continuación se presenta la aplicación de diferentes técnicas de Estilometría al problema autorial abordado en esta Tesis doctoral. Comienza con la aplicación de métodos supervisados de atribución de autoría para evaluar la fiabilidad de los resultados, teniendo en cuenta, en primer lugar, el tamaño de las muestras (apartado 7.1) y, en segundo lugar, los parámetros concretos que obtienen los mejores resultados para el corpus estudiado (apartado 7.2); continúa con la aplicación de métodos no supervisados como análisis de grupos, árboles de consenso (apartado 7.3), *Principal Component Analysis* (apartado 7.4), *Rolling Classify* (apartado 7.5), la aplicación de la función *oppose* (apartado 7.6) y con la aplicación de métodos de verificación de autoría (apartado 7.7). Por último, se presenta un trabajo de análisis de redes (apartado 7.8) en el que se examina el lugar que ocupan la poesía de Herrera y *Versos* dentro de la evolución poética de los Siglos de Oro desde un punto de vista computacional y estilométrico.

7.1. Métodos supervisados de atribución de autoría: *Cross-validation* atendiendo al tamaño de las muestras del corpus⁵¹⁶

Uno de los mayores problemas que se plantean a la hora de aplicar métodos estilométricos es la longitud de los textos. La comunidad estilométrica afirmaba que a mayor extensión de texto, mayor fiabilidad del análisis. Esta cuestión fue abordada de forma sistemática por Maciej Eder (2015a) en un trabajo presentado en el congreso global de Humanidades Digitales de 2010 en Londres y publicado en 2015 en *Digital Scholarship in the Humanities*, la revista de la Alianza de Asociaciones en Humanidades Digitales (ADHO). En este trabajo, Eder realizó varios análisis utilizando diferentes parámetros en corpus de textos literarios de diferentes lenguas (novelas inglesas, alemanas, polacas y húngaras, prosa en latín y griego, y poesía épica en inglés, latín y griego). Su objetivo era localizar a partir de qué extensión de texto (o número total de palabras) la señal autorial se detecta con una fiabilidad suficiente para garantizar los resultados del análisis estilométrico. Al final del estudio concluye, a la luz de los resultados obtenidos, que, si bien ese límite de extensión varía dependiendo de la lengua y del género o subgénero del texto, se podría establecer en 5000 palabras, aunque en el caso de la poesía, este límite podría reducirse a 3000. Si se tiene en cuenta que el género poético se caracteriza por su brevedad y concentración, los resultados obtenidos por Eder están de acuerdo con lo que cabría esperar, pues tiene sentido que al analizar textos poéticos, cuyo estilo está más concentrado, se necesite de menos extensión para detectar la huella autorial que al analizar narrativa, donde por su mayor extensión el estilo tiende a estar más diseminado a lo largo del texto.

Estos supuestos se han tenido en cuenta a la hora de realizar análisis estilométricos de textos breves y, en ciertos casos, algunos investigadores han resuelto el problema de la brevedad de los textos combinándolos entre sí, como por ejemplo en el estudio presentado en el congreso anual de la Asociación Italiana de Humanidades Digitales en 2017 (AIUCD 2017) sobre los artículos de guerra de Robert Musil (Herrmann, Lauer, Reborá, & Salgaro, 2017)⁵¹⁷. En el caso de la poesía, si queremos analizar subgéneros diferentes a los del poema épico, que, debido a su condición

⁵¹⁶ Una versión anterior de este apartado ha sido publicada en la revista *Caracteres* (Hernández Lorenzo, 2019b).

⁵¹⁷ Este trabajo ha sido publicado recientemente en *Digital Scholarship in the Humanities* (Reborá, Herrmann, Lauer, & Salgaro, 2018).

límite entre lírica y narrativa suele ser el más extenso de los géneros poéticos, parece que la única solución es agrupar composiciones para poder llegar al conocido límite de las 3000 palabras que incrementa la fiabilidad de los resultados.

Sin embargo, recientemente Maciej Eder revisó sus anteriores afirmaciones en un nuevo estudio presentado en el congreso global de Humanidades Digitales de 2017 celebrado en Montreal, Canadá (Eder, 2017a). En este nuevo acercamiento, este investigador parte de la hipótesis de que el límite fiable para análisis de autoría puede variar dependiendo del texto utilizado, por un lado, y por otro, la atribución autorial puede verse afectada por el contexto, constituido por el corpus o conjunto de textos utilizados en el análisis. Mediante el análisis de la señal autorial a lo largo de diferentes textos utilizando diferentes cantidades de las palabras más frecuentes, Eder llega a la conclusión de que más que la extensión de un texto, el factor determinante es la fuerza de la señal autorial. De este modo, habría textos que a partir de un número determinado de palabras alcanzarían una gran fiabilidad, y otros cuya atribución seguiría resultando dudosa incluso con mayor extensión. Por otra parte, para el primer grupo rebaja con sus nuevos experimentos el límite para la correcta atribución de autoría a 2000 palabras para los casos en los que se detecte una fuerte señal autorial. La consecuencia de estas nuevas conclusiones es que la única forma de conocer la fiabilidad de atribución de autoría para un autor concreto es realizar primero un análisis supervisado como el que realiza Eder en su artículo con muestras de diferentes tamaños para saber a cuál de las categorías anteriores pertenece, o mejor aún, qué grado de fiabilidad podemos esperar para ese autor en concreto y con qué parámetros.

Además, las técnicas supervisadas (*supervised techniques* en inglés) se utilizan con frecuencia en Estilometría previamente a los análisis de autoría para comprobar el comportamiento del corpus seleccionado. Este tipo de análisis se diferencia de los no supervisados (*unsupervised*) en que, en lugar de aplicar al corpus las técnicas y observar de un simple vistazo qué textos son más similares, el investigador aplica métodos estilométricos de forma controlada sobre un corpus de textos normalmente de autoría segura para probar la eficacia del análisis:

Some of the techniques applied in attribution studies, usually called ‘unsupervised’, or ‘explanatory’, rely on the assumption that the obtained results ‘speak of themselves’. It means that they require human interpretation of the

degree of similarity between analyzed samples. These methods produce attractive and comprehensive graphs, but they are not sufficiently accurate in real attribution experiments due to being subjected to the attributor's arbitrary decisions. The state-of-the-art techniques, referred to as 'supervised', or 'machine-learning', perform an automated classification of input samples by assigning samples into classes; in other words, each text is linked to its presumed author (Eder & Rybicki, 2013, p. 229).

La utilidad de los métodos supervisados es que permiten comprobar el grado de fiabilidad que puede esperarse del análisis antes de aplicarlo sobre el texto de autoría dudosa. En su artículo de 2013, Eder y Rybicki (2013) realizaban este procedimiento sobre varios corpus de novelas de diferentes lenguas, en el que comprobaron que el éxito del método puede variar dependiendo de la tradición literaria, registrando unos excelentes resultados con el corpus de novela inglesa y, sin embargo, otros desalentadores con el corpus de novela polaca utilizado.

Hasta la fecha, no se ha realizado ningún otro estudio, aparte de este, en el que se utilicen técnicas supervisadas para comprobar el comportamiento de la poesía española a través de la Estilometría. Por ello, a continuación se presentan los resultados de este estudio en el que se han aplicado estas técnicas supervisadas siguiendo el modelo de aplicación de Eder⁵¹⁸ (2017a) a un corpus de poesía española del Siglo de Oro –concretamente, de sonetos– constituido principalmente por textos del proyecto ADSO⁵¹⁹ dirigido por Borja Navarro (Navarro-Colorado et al., 2016), además del corpus de sonetos herreriano⁵²⁰ y de Pacheco digitalizado en esta Tesis: en total, 53 autores (véase listado completo en el Anexo IX). Para aplicar la técnica de la validación cruzada o *cross-validation* usando el sistema *leave-one-out*⁵²¹, se hace uso del corpus detallado

⁵¹⁸ Agradezco la generosidad del profesor Maciej Eder por facilitarme, durante mi estancia de investigación en Cracovia, el mismo script utilizado en su estudio para poder aplicarlo a la poesía áurea. El script del profesor Eder selecciona palabras del texto de forma aleatoria hasta conformar muestras de la longitud testada.

⁵¹⁹ El corpus comprende un autor prerrenacentista (Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana) y poetas del Siglo de Oro desde Garcilaso de la Vega hasta las últimas manifestaciones del barroco en Hispanoamérica con Sor Juana Inés de la Cruz.

⁵²⁰ Puesto que solo se incluyen obras de autoría segura en este análisis, *P* y *P2* se excluyen del mismo.

⁵²¹ En este tipo de clasificación por validación cruzada, muy utilizada en Inteligencia Artificial, se utiliza en cada iteración una sola muestra (en nuestro caso, un solo texto) para los datos de prueba (es decir, para testar el éxito o no del algoritmo), de forma que el resto de textos conforman los datos de

anteriormente en su versión de textos divididos en dos ficheros por autor. De acuerdo con James et al.,

cross-validation can be used to estimate the test error associated with a given statistical learning method in order to evaluate its performance, or to select the appropriate level of flexibility (James, Witten, Hastie, & Tibshirani, 2013, p. 175).

De este modo, se crean dos carpetas o *sets*, que se denominan *training set* y *validation set*. El ordenador automáticamente va testando muestras de cada uno de los autores (que se aíslan en la carpeta *validation set*) frente al resto del corpus (almacenado en la carpeta *training set*) para comprobar el éxito o no de la atribución. Este procedimiento se ha realizado en R y a través del paquete *stylo* (Eder et al., 2016, p. 20). Ha sido necesario combinar composiciones líricas de cada autor, dividiendo la obra disponible de cada uno de los poetas en dos archivos para posibilitar la *cross-validation*, con la excepción de la de aquellos autores cuya obra, tras reunir todos los poemas disponibles, no llegaban a las 2000 palabras, pues al dividirla en dos ficheros habría resultado excesivamente pequeña. Al no disponer de una segunda obra de estos autores, el éxito de la *cross-validation* en estos casos es invariablemente desastroso, pues al no encontrar otra obra del autor correcto con el que relacionar la autoría, el ordenador inevitablemente elegirá un autor erróneo, ya que el autor correcto no está en el *training set*. Por esta razón, los resultados con este conjunto de autores no dan cuenta de la verdadera naturaleza de la señal autorial de estos y, por ello, no se incluyen en esta Tesis⁵²². De todas formas, se mantienen sus obras en el *training set*, pues lógicamente cuantos más autores entre los que elegir, más difícil se hace la tarea para el clasificador y más consistentes serán, por tanto, los éxitos en la atribución. De este modo, los resultados de los demás autores nos permitirán evaluar el funcionamiento de las herramientas estilométricas con textos de la poesía áurea, detectar la fuerza de la señal autorial de cada uno de los poetas, determinar la longitud de muestras a partir de la cual pueden esperarse unos buenos resultados y establecer los parámetros generales con los que puede realizarse un examen de atribución de autoría fiable.

entrenamiento, o los textos con los que se compara el anterior (Sammut & Webb, 2011).

⁵²² Estos autores son Antonio Hurtado de Mendoza, Baltasar de Alcázar, Cáncer y Velasco, Cristóbal de Virués, Diego Ramírez Pagán, Esteban Manuel Villegas, Fray Luis de León, Gregorio de Matos, Juan de Salinas, Pantaleón de Ribera y Rey de Artieda.

Los resultados completos de atribución de autoría de los 44 autores pueden consultarse en el Anexo X. Hay dos gráficas por autor puesto que cada archivo de los dos en los que se han dividido los textos de cada poeta (con la excepción señalada arriba) se ha testado de forma independiente. En la *cross-validation* se ha aplicado la medida Delta de Burrows (2002). El experimento se ha realizado con las siguientes cantidades de palabras más frecuentes: 100 (rojo), 200 (amarillo), 300 (verde), 500 (turquesa), 750 (azul) y 1000 (violeta). El resultado esperable y que probaría la existencia de una señal autorial estable, sería un aumento del porcentaje de fiabilidad o éxito del experimento según aumenta la extensión de las muestras y la cantidad de palabras más frecuentes analizadas, obteniéndose una curva exponencial. Las anomalías sobre este resultado esperable mostrarían una menor estabilidad de la señal autorial.

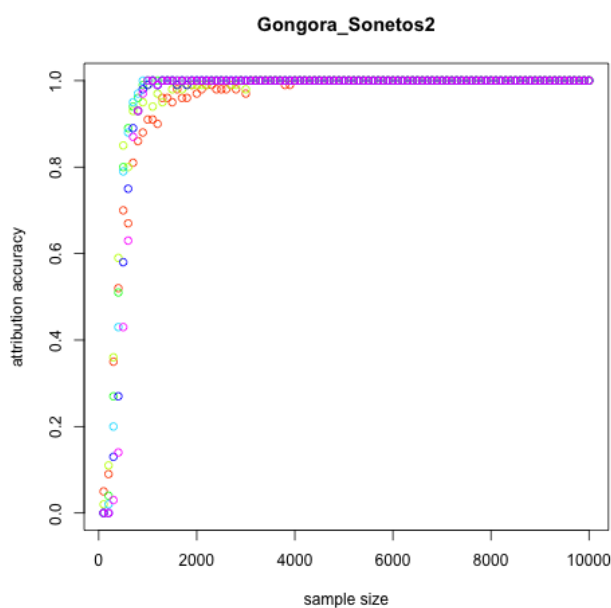


Figura 61. Atribución de autoría dependiendo del tamaño de las muestras (*sample size*) para una colección de sonetos de Luis de Góngora. Los colores equivalen a las siguientes cantidades de palabras más frecuentes: 100 (rojo), 200 (amarillo), 300 (verde), 500 (turquesa), 750 (azul) y 1000 (violeta). La atribución de autoría alcanza y se mantiene en el 100 % con muestras menores de 2000 palabras.

Como puede comprobarse al examinar los resultados obtenidos, el comportamiento de los diferentes autores de la poesía áurea es muy variable. Mientras que algunos de ellos se caracterizan por una señal autorial muy fuerte que garantiza

unos excelentes resultados en atribución de autoría incluso con muestras de menos de 2000 palabras, otros muestran una señal autorial mucho más inestable, incluso aumentando el tamaño de las muestras.

Al primer grupo pertenecen autores como Bartolomé de Argensola (figuras 34 y 35), Juan de Arguijo (figuras 38 y 39), Juan Boscán (figuras 44 y 45), Gutierre de Cetina (figuras 50 y 51), Luis de Góngora (figuras 60 y 61), Fernando de Herrera (figuras 62 y 63), José de Litala y Castelví (figuras 68 y 69), Francisco de Quevedo (figuras 88 y 89), Bernardino de Rebolledo (figuras 90 y 91), Pedro Soto de Rojas (figuras 94 y 95), Francisco de la Torre (figuras 100 y 101), Luis de Ulloa y Pereira (figuras 104 y 105) o Lope de Vega (figuras 106 y 107). En el segundo tendríamos a Juan de Almeida (figuras 32 y 33), Cervantes (figuras 48 y 49), Antonio Enríquez Gómez (figuras 54 y 55), Pedro Espinosa (figuras 56 y 57), Francisco de Figueroa (figuras 58 y 59), Diego Hurtado de Mendoza (figuras 64 y 65), Francisco de Medrano (figuras 76 y 77), Mira de Amescua (figuras 78 y 79), Tirso de Molina (figuras 80 y 81), Pedro de Padilla (figuras 84 y 85), Polo de Medina (figuras 86 y 87), Agustín de Salazar (figuras 92 y 93) y Garcilaso de la Vega (figuras 108 y 109). Resulta llamativo que entre los autores con una señal autorial más fuerte se encuentren Góngora, Lope de Vega y Quevedo, los tres grandes representantes de la poesía barroca, aunque la particularidad del estilo de Góngora (figura 61) provoca que este resultado no resulte extraño en absoluto (Blanco, 2016). En cualquier caso, una interpretación posible es que los imitadores o seguidores de estos grandes autores que puedan encontrarse en el corpus no consiguen imitar el estilo de sus modelos hasta el punto de que se confunda la señal autorial, como, sin embargo, parece ocurrir en el caso con Garcilaso, cuya señal autorial, como puede verse en los gráficos, se pierde entre los autores del corpus (figura 108). Además, cabe mencionar que el excelente resultado obtenido con Íñigo López de Mendoza (figuras 70 y 71) se explica porque es el único cuyos textos son del siglo XV.

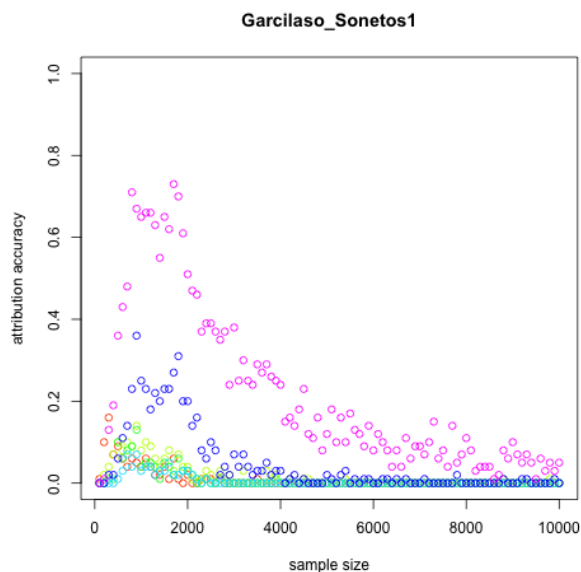


Figura 108. Atribución de autoría dependiendo del tamaño de las muestras (*sample size*) para una colección de sonetos de Garcilaso de la Vega. Los colores equivalen a las siguientes cantidades de palabras más frecuentes: 100 (rojo), 200 (amarillo), 300 (verde), 500 (turquesa), 750 (azul) y 1000 (violeta). La atribución de autoría sube en un principio rápidamente, para luego descender drásticamente al aumentar el tamaño de las muestras. El porcentaje de éxito en gran parte del gráfico no alcanza el 40 %.

Por otra parte, hay una serie de autores cuya señal autorial, no siendo tan fuerte como la de los autores del primer grupo, es menos inestable que la de los autores del segundo (véase como ejemplo el caso de Sor Juana Inés de la Cruz en la figura 53). Estos autores con un comportamiento más intermedio serían Francisco de Aldana (figuras 30 y 31), Luis Carrillo y Sotomayor (figuras 46 y 47), Sor Juana Inés de la Cruz (figuras 52 y 53), Lope de Zárata (figuras 72 y 73), Luis Martín de la Plaza (figuras 74 y 75) y Juan de Timoneda (figuras 98 y 99). En cualquier caso, como puede verse, los resultados obtenidos con el corpus de sonetos del Siglo de Oro están en la línea de los obtenidos por el investigador Maciej Eder en su último trabajo (Eder, 2017a), en el que utiliza dos corpus, uno de novela inglesa y otro de novela polaca. Es importante resaltar, sin embargo, que los resultados negativos obtenidos con el segundo grupo –el de los autores que muestran una señal autorial más débil– no implican la imposibilidad de realizar análisis estilométricos fiables con obras atribuidas a estos autores, sino que habrán de ser comparados con un corpus más pequeño para que el ordenador sea capaz de detectar su señal autorial correctamente que, sin embargo, como pueden verse en los gráficos resultantes, se pierde en este corpus de 53 autores.

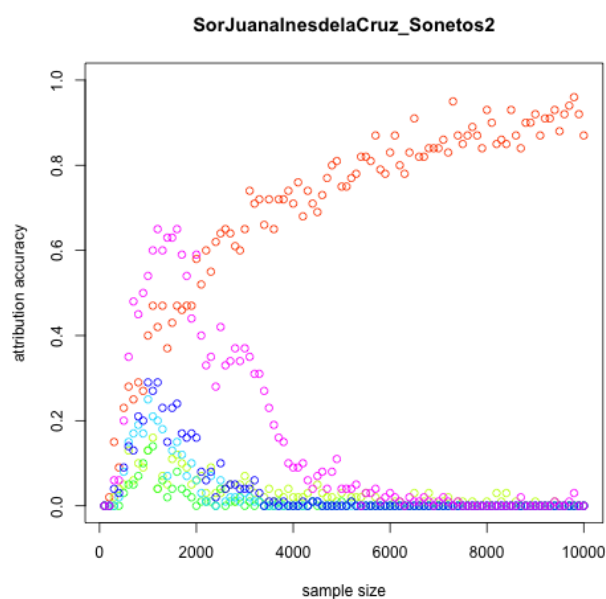


Figura 53. Atribución de autoría dependiendo del tamaño de una colección de sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz. Los colores equivalen a las siguientes cantidades de palabras más frecuentes: 100 (rojo), 200 (amarillo), 300 (verde), 500 (turquesa), 750 (azul) y 1000 (violeta). El éxito en la atribución de autoría varía en función de las palabras más frecuentes utilizadas. Mientras que con 100 palabras este va en aumento, las demás cantidades experimentan un descenso.

Queda por dilucidar, sin embargo, la siguiente cuestión: ¿si se toman los resultados de forma global, sin mirar casos particulares, se observaría un patrón similar a los resultados obtenidos por Eder en su primer estudio (Eder, 2015a)? Para comprobarlo, se han extraído los valores de éxito de atribución de cada uno de los textos testados, sumado y extraído un valor ponderado entre 0 y 1 mediante hojas de cálculo Excel, para ser clasificados posteriormente por tamaño en varios grupos. Se ha calculado la media de éxito de atribución en cada grupo y se ha generado con un script en R (véase “Script2-size.R” en el Anexo V) el gráfico que muestra la figura 112. Como puede apreciarse, si tomamos datos generales, el éxito en la atribución aumenta según aumenta la extensión del texto, alcanzando un porcentaje superior al 80 % en la media del grupo de 4500 a 6000 palabras, de forma similar a los resultados obtenidos por Eder (2015a).

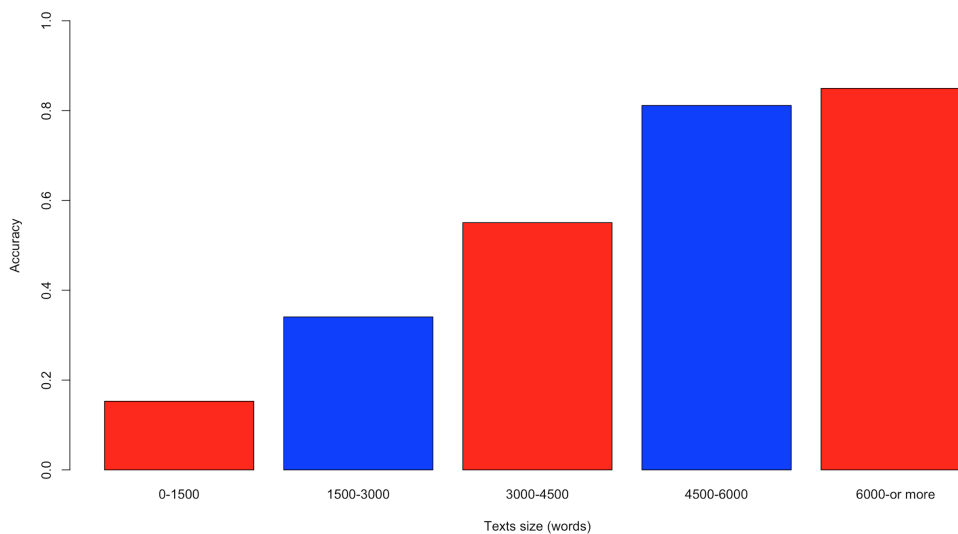
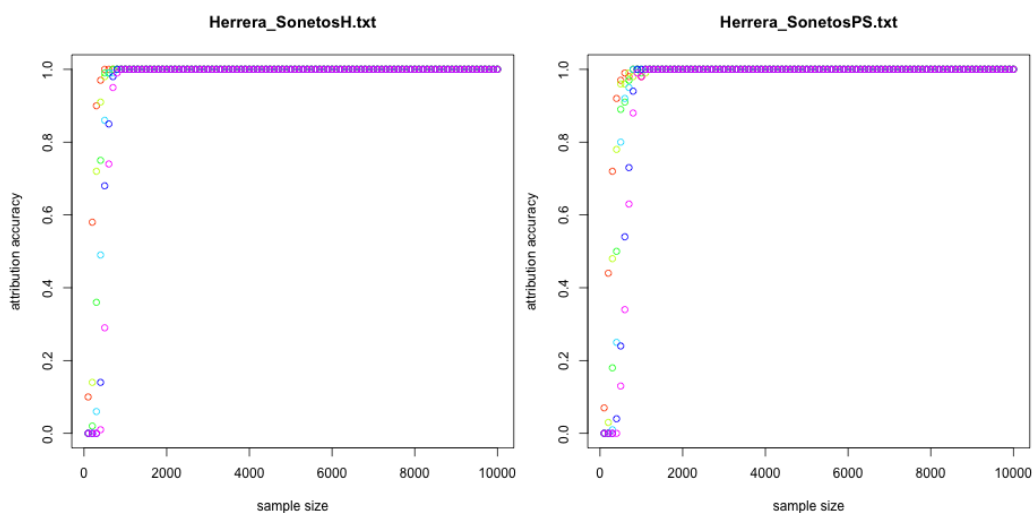


Figura 112. Resultados de la comparación entre el éxito de las atribuciones y la extensión total del texto testado. El gráfico de barras muestra en el eje 'x' los textos agrupados por extensión, medida en palabras, mientras el eje 'y' recoge la media de éxito de cada grupo de textos. En general, el éxito en la atribución aumenta conforme aumenta la extensión del texto.

En esta Tesis se han aplicado por primera vez los últimos avances en métodos supervisados y *cross-validation* a la poesía española (en este caso, a la poesía áurea) para detectar la fuerza y estabilidad de la señal autorial. Los resultados demuestran que con 2000 palabras, e incluso menos, pueden realizarse análisis de atribución de autoría con resultados altamente fiables, siempre que el autor posea una señal autorial fuerte y distintiva. Como consecuencia, con los autores que muestran una señal más débil y difícil de distinguir del resto se hará necesario ajustar los parámetros y usar un corpus más pequeño de autores para que se pueda detectar correctamente su señal autorial. Por otra parte, por lo general, una mayor extensión de los textos testados dará en la mayoría de los casos una mayor fiabilidad en el éxito en la atribución, si bien, como se ha visto en la primera parte de este estudio, con 2000 palabras sería suficiente para los casos en los que se distingue una fuerte señal autorial.

Esperamos que estos resultados, que muestran el grado de fiabilidad de los análisis estilométricos sobre la poesía áurea española, animen a hispanistas y a estudiosos del Siglo de Oro (y, especialmente, a los que investigan en poesía) a aplicar técnicas estilométricas en futuros proyectos e investigaciones. En esta Tesis nos interesa especialmente el resultado obtenido para Fernando de Herrera (véanse las figuras 62 y 63), que muestra que es uno de los autores con una señal autorial más fuerte de todo el

corpus, ya reconocible con muestras inferiores a las 2000 palabras, garantizándose la altísima fiabilidad de los análisis estilométricos que realizamos a continuación sobre la autoría de *Versos*.



Figuras 62 y 63. Resultados de atribución de autoría atendiendo al tamaño para Fernando de Herrera. Los colores equivalen a las siguientes cantidades de palabras más frecuentes: 100 (rojo), 200 (amarillo), 300 (verde), 500 (turquesa), 750 (azul) y 1000 (violeta). La atribución de autoría alcanza y se mantiene en el 100 % con muestras menores de 2000 palabras.

7.2. Evaluación de parámetros estilométricos

En el apartado anterior, se ha realizado una evaluación del corpus de Siglo de Oro que se utilizará en los análisis estilométricos (apartados 7.3 a 7.8) atendiendo al tamaño de las muestras, lo cual ha permitido establecer que el límite fiable para realizar atribución de autoría se encuentra levemente por debajo de las 2000 palabras. Los análisis realizados han demostrado, además, que determinados autores del corpus, entre los que se encuentra Herrera, son más reconocibles que otros, ya que presentan una señal autorial más fuerte. Puesto que el objetivo de investigación se ha centrado en estas dos cuestiones, en los análisis del apartado anterior únicamente se han utilizado un tipo de elementos –palabras– y de distancias –la Delta de Burrows–. Sin embargo, antes de acometer los primeros análisis de autoría de *Versos*, se hace necesario realizar una segunda evaluación del corpus, en la que el foco de atención no se pondrá sobre el tamaño de los textos o la fuerza de la señal autorial de cada autor, sino sobre los

parámetros concretos que de forma generalizada obtengan mejores resultados para este corpus.

En este sentido, si bien en un primer momento algunos investigadores anglosajones defendieron que los parámetros estilométricos debían tener la misma eficacia en otras lenguas diferentes del inglés, los estudios de evaluación han demostrado que esto no es así y que la eficacia de un parámetro en concreto puede variar dependiendo del corpus sobre el que se aplique y especialmente de la lengua en la que se encuentren los textos de este. Esta fue la conclusión a la que llegaron Rybicki y Eder (2011):

[...] while Delta [distances] is still the most successful method of authorship attribution based on word frequencies, its success is not independent of the language of the texts studied [...] while it might be a good idea to manipulate the above-mentioned parameters, it is not yet known *how* to manipulate them for a given corpus, language, genre, or attribution type. It seems so far that there is no ‘best’, or ‘more reliable’, or ‘universal’, value [...] (Rybicki & Eder, 2011, pp. 319-320).

A estas declaraciones de Rybicki y Eder, que concluyen que no existen unos parámetros universales para todos los casos, han seguido los estudios de evaluación de Evert et al. (2017). que señalan a Cosine Delta como la medida estilométrica más exitosa a lo largo de diferentes corpus y parámetros, si bien terminan recalcando la importancia de evaluar los parámetros al aplicarlos a textos de diferentes épocas, géneros literarios o en diferentes lenguas. Consecuentemente, en este apartado se realiza una evaluación de diferentes parámetros estilométricos para comprobar cuáles funcionan mejor con el corpus de poesía del Siglo de Oro que se utiliza en esta Tesis, de cara a los posteriores apartados.

7.2.1. Parámetros testados

Uno de los parámetros fundamentales es la medida de distancia utilizada. Desde su presentación en un artículo publicado por John Burrows en 2002 en la entonces *Literary and Linguistic Computing* –hoy, *Digital Scholarship in the Humanities*–, Delta

es la medida más utilizada en Estilometría y atribución de autoría (Burrows, 2002) y ha quedado especialmente asentada después de la formulación y explicación matemática de Argamon (2008). Algunos investigadores han introducido variantes sobre la clásica medida de Burrows, dando lugar a la Delta de Hoover (2004b), la Delta Lineal de Argamon (2008), o la Delta de Eder (2013a), pensada para mejorar los resultados de la Delta de Burrows con lenguas flexivas. También recientemente se ha propuesto (P. W. H. Smith & Aldridge, 2011) una nueva medida relacionada con Delta, Cosine Delta, que cuenta con una efectividad aún mayor en atribución de autoría (Evert et al., 2017; Jannidis et al., 2015). Además, en algunos trabajos estilométricos se hace uso de la medida de distancia Minmax (Kestemont, Stover, Koppel, Karsdorp, & Daelemans, 2016b).

Por otra parte, otro de los parámetros que se testan es el tipo de elemento sobre el que se aplican las medidas de distancia. Desde el famoso trabajo de Mosteller y Wallace (1964) sobre la autoría de los *Federalist papers*, los elementos (*features*) de los textos que se utilizan actualmente en la investigación en Estilometría son las palabras más frecuentes, que a menudo coinciden con las llamadas palabras función (*function words*)⁵²³. Este tipo de palabras presentan una serie de ventajas frente a las palabras particulares o especiales de un autor por las que anteriormente los investigadores se guiaban a la hora de afirmar o rechazar una autoría. Destacan, entre otras, su alta frecuencia en los textos –que, desde un punto de vista cuantitativo y estadístico, las convierte en elementos muy adecuados para realizar este tipo de análisis–, su relativa independencia del tema y del género de un texto⁵²⁴, y especialmente el hecho de que su uso escaparía al control consciente del autor, lo cual las hace más resistentes a la

⁵²³ La distinción entre palabras contenido y palabras función proviene de la Lingüística moderna (Morrow, 1986). Las palabras contenido (*content words*) constituyen una categoría abierta en la que se incluyen nombres, adjetivos y verbos. En cambio, las palabras función (*function words*) forman una categoría cerrada, conformada por las también llamadas categorías agramaticales (preposiciones, determinantes, pronombres). Como resultado, las palabras función forman un conjunto más mucho pequeño, más difícil de expandir y que habitualmente no producen un significado aisladas del resto de las palabras (Kestemont, 2014, p. 60).

⁵²⁴ No debe caerse en el error de suponer que las palabras función son totalmente independientes de la temática del texto al que pertenecen, pues numerosos estudios han demostrado que las palabras función, y muy especialmente, la utilización de los pronombres personales, pueden variar dependiendo del género textual, de la perspectiva narrativa, del sexo del autor o incluso de la temática del texto, como recoge Mike Kestemont en su estado de la cuestión teórico-metodológico sobre las palabras función (Kestemont, 2014, p. 61). Esta es la razón de que existan los procedimientos de (*pronoun*) *culling*, mediante el cual el investigador puede eliminar automáticamente elementos –frecuentemente, pronombres personales– que estén afectados por la temática del texto y produzcan distorsión en el análisis (Hoover, 2003b, 2003a).

imitación y el plagio⁵²⁵. El marco teórico más completo actualmente para las palabras función es el trabajo de Mike Kestemont, “Function Words in Authorship Attribution. From Black Magic to Theory?” (Kestemont, 2014). Al aplicar la distancia elegida sobre, por ejemplo, las 100 palabras más frecuentes, el análisis se limita a las 100 palabras con mayor frecuencia del texto, a las que se aplica el algoritmo de la distancia elegida⁵²⁶.

A pesar de que la mayoría de los análisis de Estilometría parten de las palabras, algunos estudios apuntan a los n-gramas de letras, o secuencias de n letras⁵²⁷ (*characters n-grams*), como parámetros más eficientes para detectar la autoría de un texto (Juola, 2006; Kestemont, 2014). Metodológicamente, no está claro cuál puede ser la causa de la aparente mayor eficiencia de los n-gramas. Algunos investigadores apuntan a que recogerían mayor información sintáctica (Juola, 2006). Por otra parte, para Mike Kestemont, la ventaja de este tipo de variables frente a las palabras función consistiría en que permiten extraer una mayor cantidad de datos de los textos, lo cual sería beneficioso desde un punto de vista cuantitativo y estadístico (Kestemont, 2014).

7.2.2. *Análisis y resultados*

La evaluación se ha realizado sobre el corpus de poesía del Siglo de Oro que se describe en el Anexo IX –ya utilizado en el apartado 7.1– en su versión de dos ficheros por autor, de forma que posibilite la aplicación de métodos supervisados de atribución de autoría y la consiguiente comprobación de los resultados. Mediante un script en R⁵²⁸, y utilizando la función estilométrica para métodos supervisados `classify()` de *stylo* (Eder et al., 2016), se han testado sobre el corpus diferentes parámetros de palabras más frecuentes (100, 500, 1000, 2000, 3000, 4000, 5000), tipos de elementos (palabras y

⁵²⁵ Mike Kestemont indica en su artículo sobre las palabras función que, aunque se suele invocar en los estudios de Estilometría al uso no consciente de estos elementos por parte del autor, se encuentran pocas referencias que respalden esta afirmación e intenta arrojar nueva luz sobre esta cuestión con bibliografía en *Psicolingüística* (Kestemont, 2014, p. 61).

⁵²⁶ En algunos estudios se incluyen explicaciones divulgativas sobre este proceso pensadas para humanistas, como en el de Justin Stover y Mike Kestemont (2016a). En este sentido, una explicación completa y adaptada a los humanistas hispánicos sobre el funcionamiento de Delta puede encontrarse en el artículo de José Calvo, “Entendiendo Delta desde las Humanidades” (Calvo Tello, 2016b).

⁵²⁷ “A sequence of n letters from a given string after removing any spaces. For example, when $n = 3$ the n -grams that can be generated from the phrase ‘how are you’ are ‘how’, ‘owa’, ‘war’, ‘are’, ‘rey’ and so on” (Baker et al., 2006, p. 122).

⁵²⁸ Este script no se ofrece en el Anexo V, puesto que una versión posterior del mismo está siendo utilizada en una investigación más amplia que aún no ha sido publicada.

letras), n-gramas (unigramas, bigramas, trigramas y tetragramas)⁵²⁹ y distancias –Delta de Burrows, Cosine Delta, Delta de Eder y Minmax–. Puesto que la función `classify()` obliga a dividir los textos en dos directorios, actuando uno de ellos como *training set* y el otro como *validation set*, para dar una mayor consistencia a los resultados, el script desarrollado hace que el ordenador elija de forma aleatoria los ficheros a testar que pasan al *validation set*, teniendo en cuenta que siempre debe quedar uno por autor en el *training set*. Como se ha comprobado en el subcapítulo anterior, determinados autores poseen una señal autorial más fuerte y estable que los hace más reconocibles que otros. En consecuencia, los resultados con un mismo parámetro pueden variar en función de los autores testados. Para salvar esta dificultad, el ordenador realiza 50 pasadas por combinación de parámetros, de forma que estos se aplican sobre 50 combinaciones aleatorias diferentes de autores en el *validation set*. Por último, se ha calculado mediante hojas de cálculo Excel la media de éxito de las 50 pasadas para cada una de las combinaciones de parámetros. Los resultados completos pueden consultarse en la tabla 31.

⁵²⁹ No se han testado n-gramas de palabras (es decir, combinaciones de dos o más palabras) ni unigramas de letras (esto es, solo se testan combinaciones de dos a cuatro letras), puesto que otras pruebas anteriores han mostrado su ineficacia con nuestro corpus.

| MFW | Tipo | Ngramas | Distancias | Nº | Éxito (media) |
|------|------|---------|------------|----|------------------|
| 4000 | w | 1 | Eder | 50 | 85,866667 |
| 5000 | w | 1 | CD | 50 | 84,4 |
| 5000 | w | 1 | Eder | 50 | 84,133333 |
| 4000 | w | 1 | CD | 50 | 82,266667 |
| 3000 | w | 1 | Delta | 50 | 80,666667 |
| 3000 | w | 1 | Eder | 50 | 80,666667 |
| 500 | c | 3 | CD | 50 | 79,6 |
| 5000 | c | 3 | CD | 50 | 78,933333 |
| 1000 | c | 3 | CD | 50 | 78,133333 |
| 3000 | w | 1 | CD | 50 | 78 |
| 4000 | w | 1 | Delta | 50 | 78 |
| 2000 | w | 1 | Delta | 50 | 77,2 |
| 5000 | c | 4 | CD | 50 | 75,066667 |
| 5000 | w | 1 | Delta | 50 | 74,666667 |
| 3000 | c | 3 | CD | 50 | 74,4 |
| 500 | w | 1 | CD | 50 | 74,4 |
| 1000 | c | 4 | CD | 50 | 74,4 |
| 2000 | w | 1 | CD | 50 | 74,4 |
| 1000 | w | 1 | CD | 50 | 74,266667 |
| 2000 | c | 3 | CD | 50 | 74,133333 |
| 4000 | c | 4 | CD | 50 | 73,6 |
| 500 | c | 4 | CD | 50 | 72,8 |
| 4000 | c | 3 | CD | 50 | 72,533333 |
| 1000 | c | 2 | CD | 50 | 71,866667 |
| 2000 | c | 2 | CD | 50 | 71,866667 |
| 3000 | c | 2 | CD | 50 | 71,866667 |
| 4000 | c | 2 | CD | 50 | 71,866667 |
| 5000 | c | 2 | CD | 50 | 71,866667 |
| 5000 | w | 1 | MM | 50 | 70,666667 |
| 2000 | c | 4 | CD | 50 | 69,866667 |
| 500 | c | 2 | CD | 50 | 69,6 |
| 3000 | c | 4 | CD | 50 | 69,066667 |
| 100 | c | 2 | CD | 50 | 69,066667 |
| 4000 | w | 1 | MM | 50 | 68,533333 |
| 3000 | w | 1 | MM | 50 | 67,333333 |
| 2000 | w | 1 | MM | 50 | 67,066667 |
| 2000 | w | 1 | Eder | 50 | 66,933333 |
| 100 | w | 1 | CD | 50 | 65,866667 |
| 1000 | w | 1 | MM | 50 | 62,933333 |
| 1000 | c | 2 | Delta | 50 | 61,866667 |
| 2000 | c | 2 | Delta | 50 | 61,866667 |
| 3000 | c | 2 | Delta | 50 | 61,866667 |
| 4000 | c | 2 | Delta | 50 | 61,866667 |
| 5000 | c | 2 | Delta | 50 | 61,866667 |
| 1000 | w | 1 | Delta | 50 | 61,066667 |

| | | | | | |
|------|---|---|-------|----|-----------|
| 100 | w | 1 | MM | 50 | 59,066667 |
| 500 | w | 1 | MM | 50 | 58,8 |
| 1000 | c | 2 | Eder | 50 | 57,466667 |
| 2000 | c | 2 | Eder | 50 | 57,466667 |
| 3000 | c | 2 | Eder | 50 | 57,466667 |
| 4000 | c | 2 | Eder | 50 | 57,466667 |
| 5000 | c | 2 | Eder | 50 | 57,466667 |
| 5000 | c | 3 | Delta | 50 | 57,466667 |
| 100 | c | 3 | CD | 50 | 57,466667 |
| 5000 | c | 3 | Eder | 50 | 57,333333 |
| 100 | c | 4 | CD | 50 | 56,8 |
| 100 | w | 1 | Delta | 50 | 56,8 |
| 4000 | c | 3 | Delta | 50 | 55,866667 |
| 100 | c | 2 | Delta | 50 | 55,733333 |
| 100 | w | 1 | Eder | 50 | 55,6 |
| 500 | c | 2 | Eder | 50 | 54,533333 |
| 1000 | w | 1 | Eder | 50 | 54,533333 |
| 1000 | c | 2 | MM | 50 | 54,533333 |
| 2000 | c | 2 | MM | 50 | 54,533333 |
| 3000 | c | 2 | MM | 50 | 54,533333 |
| 4000 | c | 2 | MM | 50 | 54,533333 |
| 5000 | c | 2 | MM | 50 | 54,533333 |
| 500 | c | 2 | Delta | 50 | 54,266667 |
| 500 | c | 2 | MM | 50 | 54,133333 |
| 100 | c | 2 | MM | 50 | 52,4 |
| 500 | w | 1 | Eder | 50 | 50,933333 |
| 500 | w | 1 | Delta | 50 | 50,8 |
| 4000 | c | 3 | Eder | 50 | 50,533333 |
| 1000 | c | 3 | MM | 50 | 50,266667 |
| 3000 | c | 3 | Delta | 50 | 50 |
| 500 | c | 3 | Eder | 50 | 49,866667 |
| 100 | c | 2 | Eder | 50 | 49,733333 |
| 500 | c | 3 | MM | 50 | 49,466667 |
| 100 | c | 4 | MM | 50 | 49,2 |
| 100 | c | 3 | MM | 50 | 49,066667 |
| 100 | c | 4 | Delta | 50 | 48,933333 |
| 4000 | c | 3 | MM | 50 | 48,666667 |
| 5000 | c | 3 | MM | 50 | 48,666667 |
| 3000 | c | 3 | MM | 50 | 48,533333 |
| 2000 | c | 3 | MM | 50 | 48,4 |
| 1000 | c | 3 | Eder | 50 | 47,466667 |
| 500 | c | 3 | Delta | 50 | 47,466667 |
| 500 | c | 4 | MM | 50 | 47,2 |
| 100 | c | 4 | Eder | 50 | 45,333333 |
| 3000 | c | 3 | Eder | 50 | 44,666667 |
| 2000 | c | 3 | Eder | 50 | 44,666667 |
| 100 | c | 3 | Delta | 50 | 44,4 |

| | | | | | |
|------|---|---|-------|----|-----------|
| 2000 | c | 3 | Delta | 50 | 43,866667 |
| 100 | c | 3 | Eder | 50 | 43,733333 |
| 500 | c | 4 | Eder | 50 | 43,6 |
| 1000 | c | 3 | Delta | 50 | 43,066667 |
| 1000 | c | 4 | MM | 50 | 41,333333 |
| 1000 | c | 4 | Eder | 50 | 39,866667 |
| 500 | c | 4 | Delta | 50 | 38,8 |
| 2000 | c | 4 | MM | 50 | 38,666667 |
| 5000 | c | 4 | MM | 50 | 37,066667 |
| 3000 | c | 4 | MM | 50 | 36,933333 |
| 3000 | c | 4 | Eder | 50 | 36,8 |
| 2000 | c | 4 | Delta | 50 | 36,4 |
| 2000 | c | 4 | Eder | 50 | 35,466667 |
| 4000 | c | 4 | Eder | 50 | 35,333333 |
| 4000 | c | 4 | MM | 50 | 35,2 |
| 1000 | c | 4 | Delta | 50 | 34,8 |
| 5000 | c | 4 | Eder | 50 | 32,933333 |
| 3000 | c | 4 | Delta | 50 | 32,133333 |
| 5000 | c | 4 | Delta | 50 | 31,466667 |
| 4000 | c | 4 | Delta | 50 | 30,666667 |

Tabla 31. Resultados de la evaluación de parámetros con el corpus de Siglo de Oro utilizado en los análisis de la Tesis, ordenado de forma descendente por valor de éxito (media). Las cuatro primeras columnas muestran los parámetros testados, esto es, número de palabras más frecuentes (MFW); tipo de elemento, consistentes en palabras (w) o letras (c); n-gramas (unigramas, bigramas, trigramas y tetragramas); y distancias –Delta de Burrows (Delta), Cosine Delta (CD), Delta de Eder (Eder) y Minmax (MM)–. La quinta columna recoge el número de pasadas por combinación (50 en todos los casos), mientras que la sexta y última columna muestra la media de resultados obtenida.

Como puede observarse en la tabla anterior, las seis primeras combinaciones de parámetros obtienen una media superior al 80 %. La mejor combinación es la aplicación de la Delta de Eder sobre las 4000 palabras más frecuentes con una media de éxito o aciertos superior al 85 %, mientras que la segunda es la aplicación de Cosine Delta sobre las 5000 palabras más frecuentes con una media de éxito superior al 84 %, y la tercera vuelve a ser con la Delta de Eder, pero esta vez con las 5000 palabras más frecuentes. La Delta de Burrows se muestra menos eficiente que las distancias anteriores con nuestro corpus, pero sobre las 3000 palabras más frecuentes también obtiene una alta media de éxito, superior al 80 %, encontrándose en el quinto puesto de las mejores combinaciones de parámetros. En cambio, la distancia Minmax se revela como la menos eficiente de todas para nuestro corpus, ya que su mejor resultado, con

las 5000 palabras más frecuentes, ocupa el lugar número 29 de la tabla con una media de éxito de aproximadamente un 70 %.

Otra cuestión llamativa es el resultado obtenido para los n-gramas de letras, considerados según algunos estudiosos por lo general más efectivos que las palabras, y que, aunque en algunos casos obtienen buenos resultados para nuestro corpus –en este sentido, destaca el valor obtenido para los 500, los 1000 y los 5000 trigramas más frecuentes de letras con Cosine Delta, en los puestos 7, 8 y 9 de la tabla, y con medias de éxito superiores al 78 %–, son superados, como ya se ha visto, por los parámetros que incluyen palabras, que dominan los seis primeros puestos de la tabla, con medias de éxito superiores al 80 %.

En cuanto a la cantidad de rasgos o elementos utilizada, las cantidades por encima de 1000 suelen por lo general, dar mejores resultados. Como caso excepcional, cabe comentar la combinación de los 500 trigramas de letras más frecuentes con la medida Cosine Delta, que obtiene un alto porcentaje de media de éxito (79,6 %).

Para finalizar, es interesante señalar que en nuestro corpus la medida de distancia Cosine Delta obtiene a nivel general los mejores resultados, pues aunque no está en el primer lugar de la tabla, todos sus resultados quedan por encima del 56 % de media de éxito –al contrario de lo que ocurre con las demás– y demuestra también una gran efectividad con respecto a las otras medidas si se trabaja con n-gramas, lo cual coincide con los resultados obtenidos en otros estudios de evaluación más generales (Evert et al., 2017; Ochab, Byszuk, Pielström, & Eder, 2019).

7.3. Análisis de grupos y árbol de consenso con otros poetas del Siglo de Oro

En este apartado, comienzan los análisis con métodos no supervisados. En Estadística, los análisis no supervisados (*unsupervised analysis*) se incluyen, de acuerdo con Baayen, dentro de las técnicas de *Clustering*, y, a diferencia de los análisis supervisados, “we do not prescribe what groupings should be there” (Baayen, 2009, p. 118).

Por otra parte, James et. al. añaden que el objetivo de estas técnicas no supervisadas frente a las supervisadas es responder a preguntas relacionadas o bien con la visualización de los datos de forma que se obtenga nueva información o bien con el descubrimiento de subgrupos entre las variables utilizadas (James et al., 2013, p. 373), y

destacan entre estas técnicas las de *clustering* a las que definen como “a very broad set of techniques for finding subgroups, or clusters, in a data set” (James et al., 2013, p. 373).

Dentro de las técnicas estadísticas de *clustering*, en Estilometría suele emplearse *hierarchical cluster analysis*, que se ha traducido al español como *análisis de grupos*. Si se acude a la bibliografía en español, destaca la definición del profesor Fradejas Rueda:

El análisis de grupos es una técnica de análisis estadístico multivariante cuya finalidad es agrupar una serie de elementos en grupos de manera que se dé la máxima homogeneidad posible dentro de cada grupo y, a la vez, la mayor diferencia entre los diversos grupos. Por lo general, representan los resultados por medio de dendrogramas (Fradejas Rueda, 2016b, p. 206).

En su artículo publicado en *The Classical Quarterly*, Mike Kestemont realiza una breve exposición adaptada al lector humanista de la publicación sobre los métodos de Estilometría usados en su estudio y añade sobre este procedimiento: “we pair each text with every other text and calculate the stylistic distance between each pair. These distances are calculated on the basis of the relative frequencies of the most frequent words (MFW) in the entire text collection” (Stover & Kestemont, 2016a, pp. 650-651). El resultado del análisis de grupo puede variar, por tanto, en función de diversos factores, siendo uno de los fundamentales la medida de distancia utilizada (*distance measure*) y otro igualmente importante la cantidad de elementos utilizados en el análisis, como se ha visto en el apartado anterior⁵³⁰. Al aplicar la distancia elegida sobre, por ejemplo, las 100 palabras más frecuentes, el análisis se limita a estas 100 palabras que presentan mayor frecuencia en el conjunto de textos (corpus empleado), a las cuales se aplica el algoritmo de la distancia elegida (ya se han mencionado la Delta de Burrows, Cosine Delta, la Delta de Eder o Minmax).

Por su parte, John Burrows, en la sección de “Textual Analysis” de la clásica obra de referencia *A Companion to Digital Humanities*, apunta sobre las ventajas del análisis de grupos que “it offers rather a harsh test of the questions to be considered and also [...] the ‘family trees’ in which the results are displayed speak plainly for themselves” (Burrows, 2004).

⁵³⁰ En ciertos casos, algunos investigadores eliminan determinados elementos del análisis para mejorar sus resultados. A este procedimiento se le conoce como *culling* (Hoover, 2004b, 2004a). Si aparece *culled* al 0 %, significa que no se ha eliminado ningún elemento.

Por otra parte, se pueden emplear diferentes métodos de *clustering* (para formar el dendograma a partir de los resultados obtenidos), siendo el más utilizado el *Ward linkage method* (Ward, 1963). Este es el que utiliza por defecto *stylo* (Eder et al., 2016), y se ha revelado en un reciente estudio, presentado en Digital Humanities 2019, como el mejor de estos métodos (Ochab et al., 2019).

7.3.1. Análisis de grupos

A continuación, se presentan los análisis sobre la autoría de *P* utilizando las técnicas no supervisadas de análisis de grupos sobre el corpus de poesía áurea descrito en el Anexo IX y testado en los capítulos de análisis supervisado, esto es, el corpus de poesía áurea ADSO junto con el digitalizado por la autora, en su versión de un único fichero por autor. Puesto que los resultados de la *cross-validation* en el capítulo 7.1 mostraron que la fiabilidad del análisis se alcanzaba con algo menos de 2000 palabras, solo se incluyen los corpus de autores que alcanzan las 1800 palabras⁵³¹. Los parámetros aplicados para realizar los análisis de grupos son los que obtuvieron un mayor porcentaje de éxito o acierto para nuestro corpus en la evaluación del capítulo 7.2.

El primer análisis de grupo se ha generado con la combinación de parámetros que obtuvo el mayor porcentaje de éxito en la evaluación, esto es, la aplicación de la Delta de Eder sobre las 4000 palabras más frecuentes. El dendograma obtenido puede consultarse en la figura 113.

⁵³¹ Consecuentemente, se excluyen de los análisis estilométricos los siguientes autores: Antonio Hurtado de Mendoza, Baltasar de Alcázar, Cáncer y Velasco, Cristóbal de Virués, Diego Ramírez Pagán, Esteban Manuel de Villegas, Fray Luis de León, Gregorio de Matos, Juan de Salinas, Pantaleón de Ribera y Rey de Artieda.

**Corpus-Tesis
Cluster Analysis**

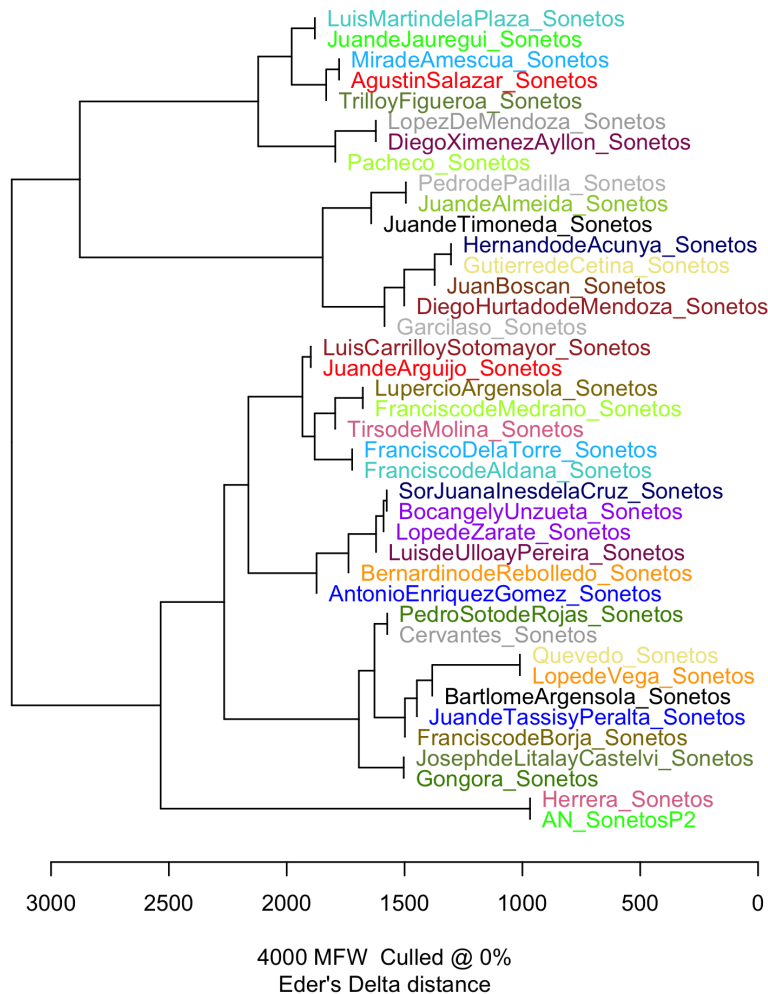


Figura 113. Análisis de grupos de la poesía áurea. 4000 MFW. Delta de Eder.

La forma correcta de leer el dendrograma es de derecha a izquierda, de forma que los textos más cercanos, o entre los que hay una distancia menor, se agruparán más a la derecha. En el primer dendrograma (figura 113), puede comprobarse cómo los dos textos que parecen estar más cercanos, formando un grupo o *cluster* más consistente, son el corpus de poesía de autoría segura de Herrera (los poemas sueltos y *H*) junto con el texto declarado como anónimo (AN), que incluye el corpus *P2*, es decir, los poemas únicos de *P*.

A continuación, se ha realizado un nuevo análisis de grupos con la segunda mejor combinación de parámetros: la aplicación de Cosine Delta sobre las 5000 palabras más frecuentes. La figura 114 muestra el segundo dendrograma, en el que, aunque los grupos que conforman los demás autores experimentan ciertas variaciones,

Herrera y el anónimo siguen formando el grupo o *cluster* más compacto y situado más a la derecha.

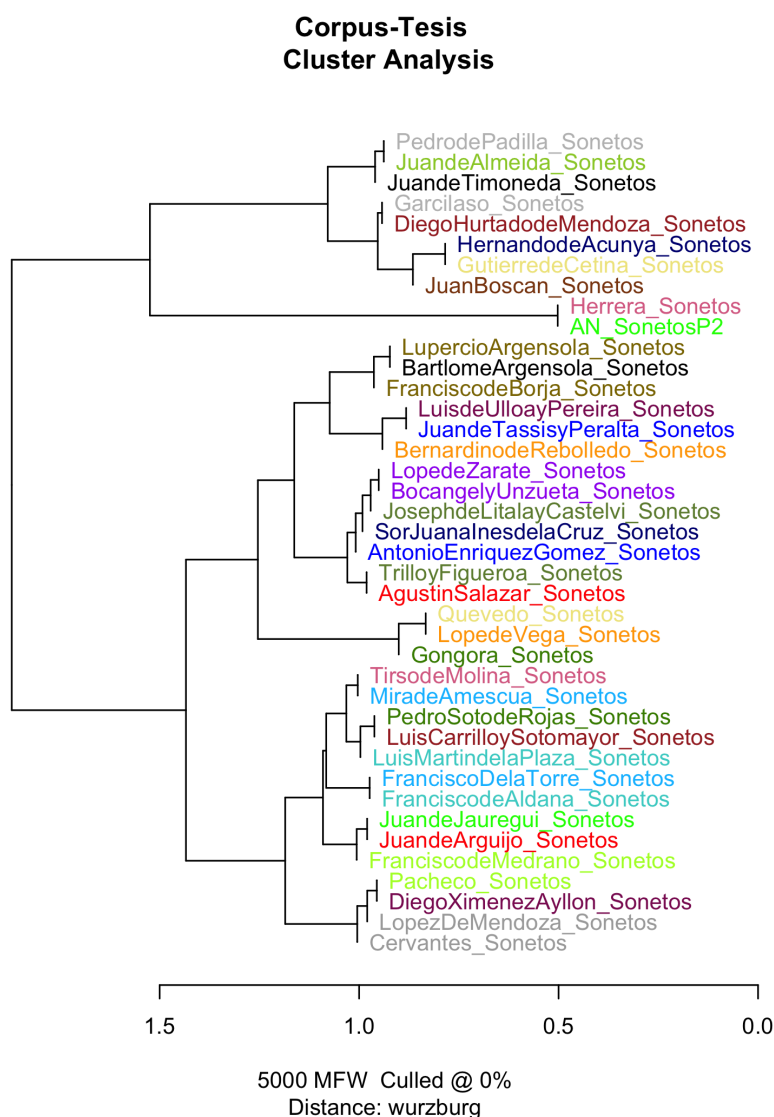


Figura 114. Análisis de grupos de la poesía áurea. 5000 MFV. Cosine Delta.

También se ha realizado un nuevo análisis de grupos con la tercera mejor combinación de parámetros, consistente en la aplicación de la Delta de Eder sobre las 5000 palabras más frecuentes. En el dendograma obtenido (figura 115) de nuevo hay ciertas variaciones en los grupos que forman los demás autores, pero Herrera y P2 aparecen otra vez unidos en el *cluster* más compacto.

**Corpus-Tesis
Cluster Analysis**

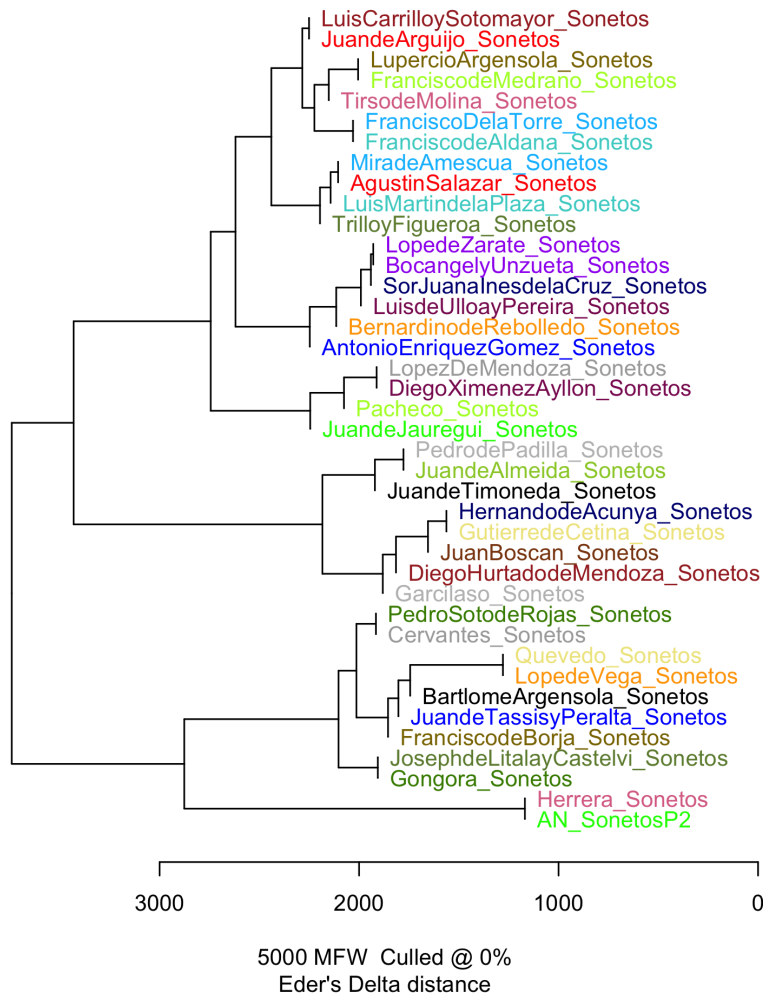


Figura 115. Análisis de grupos de la poesía áurea. 5000 MFW. Delta de Eder.

La figura 116 muestra el resultado obtenido para la cuarta mejor combinación de parámetros: la aplicación de Cosine Delta sobre las 4000 palabras más frecuentes. Como puede observarse, los sonetos de *P2* vuelven a aparecer unidos a los de Herrera, formando el *cluster* más consistente.

**Corpus-Tesis
Cluster Analysis**

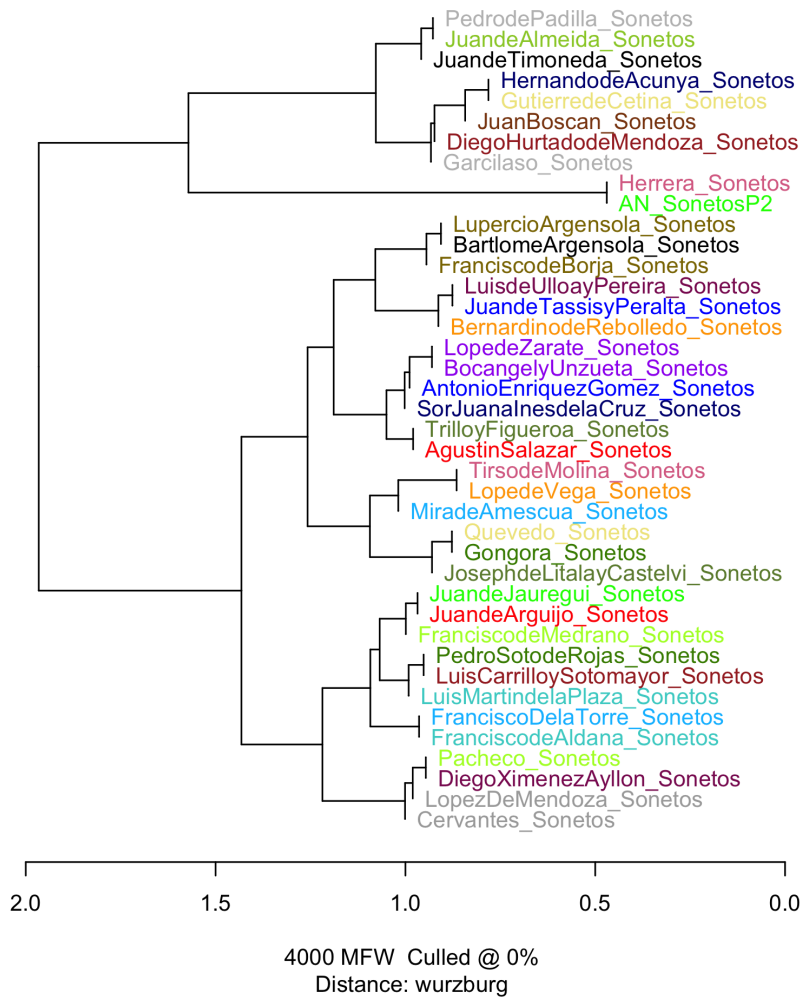


Figura 116. Análisis de grupos de la poesía áurea. 4000 MFW. Cosine Delta.

También se ha generado otro análisis de grupos (figura 117) con la combinación de parámetros que aparece en el quinto lugar en la evaluación (tabla 31): la aplicación de la Delta de Burrows sobre las 3000 palabras más frecuentes. Nuevamente, *P2* aparece junto a Herrera formando el *cluster* más compacto.

**Corpus-Tesis
Cluster Analysis**

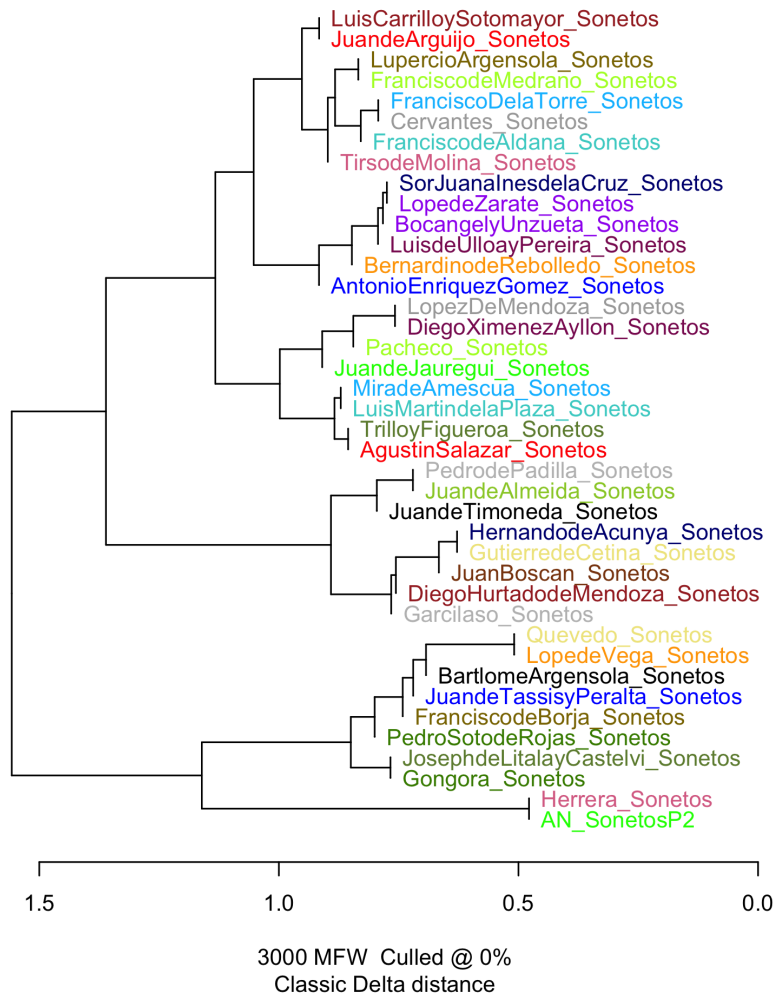


Figura 117. Análisis de grupos de la poesía áurea. 3000 MFW. Delta de Burrows.

La figura 118 muestra el dendograma obtenido con la siguiente combinación de parámetros, que obtiene el mismo porcentaje de éxito que la anterior: la aplicación de la Delta de Eder sobre las 3000 palabras más frecuentes. *P2* vuelve a colocarse con Herrera.

Corpus-Tesis Cluster Analysis

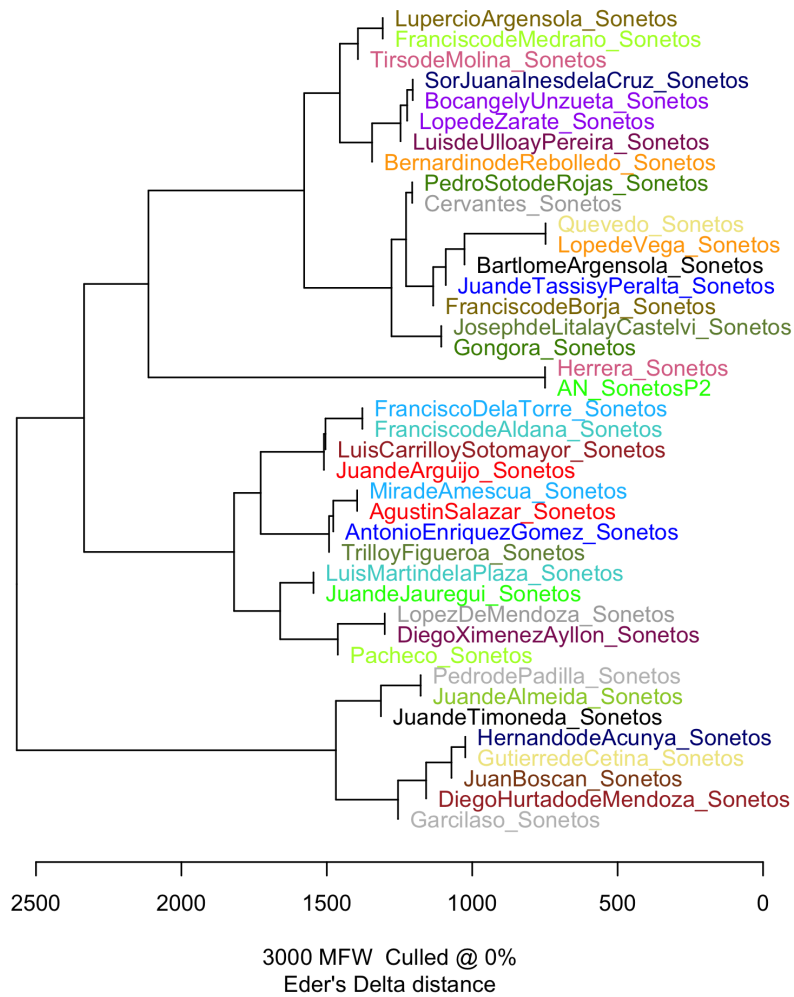


Figura 118. Análisis de grupos de la poesía áurea. 3000 MFWS. Delta de Eder.

Por otra parte, –aunque la evaluación realizada mostró que los análisis estilométricos sobre letras resultaban, por lo general, menos eficientes para nuestro corpus que los análisis sobre palabras– debido a que muchos estilometristas defienden su interés, se realizan también análisis con el parámetro de letras que obtuvo un mejor resultado en nuestra evaluación: la aplicación de Cosine Delta sobre los 500 trigramas de letras más frecuentes. El resultado puede observarse en la figura 119. Otra vez *P2* aparece con los textos de Herrera formando el *cluster* más consistente.

**Corpus-Tesis
Cluster Analysis**

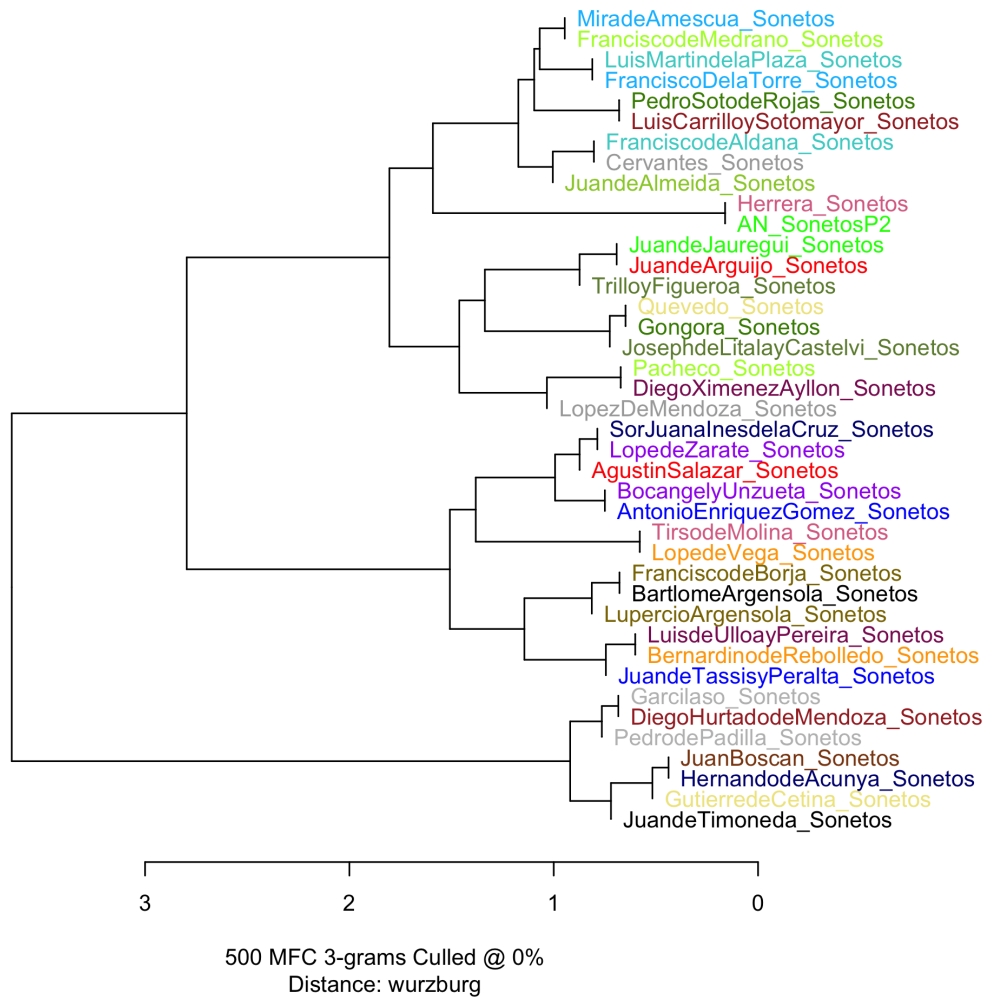


Figura 119. Análisis de grupos de la poesía áurea. 500 MFC 3-grams. Cosine Delta.

7.3.2. Árboles de consenso

Los resultados de los análisis de grupos pueden variar en función del número de palabras más frecuentes seleccionadas, entre otros factores, como explica Eder en su artículo “Computational Stylistics and Biblical Translation: how reliable a dendrogram can be?” (Eder, 2013b). Para resolver esta inestabilidad en los resultados y superar el problema de *cherry-picking*, es decir, que el investigador elija el dendrograma que se ajuste más a su hipótesis sin validar la fiabilidad de esta elección mediante criterios objetivos, Eder introdujo en su artículo un nuevo tipo de análisis que usa los procedimientos estadísticos de *Bootstrap* para generar un árbol de consenso o

Consensus Tree, en el que quedan recogidas únicamente las relaciones más estables entre los textos del corpus:

The procedure introduced above aims to help eschew the problem of arbitrariness. In a very large number of iterations, the variables needed to construct a dendrogram were chosen randomly, and a virtual dendrogram for each iteration was generated. Next, these numerous virtual dendrograms were combined into a single compact consensus tree (Eder, 2013b)⁵³².

Es decir, el árbol de consenso o *Consensus Tree* contiene un resumen de las iteraciones con procedimiento de *Bootstrap*, basado en la elección de muestras de forma aleatoria, de modo que se reflejan en el gráfico únicamente las agrupaciones o *clusters* que permanecen a lo largo de un porcentaje mínimo de iteraciones, o valor de consenso (*consensus value*), que por defecto está fijado en 0,5⁵³³. Aunque es cierto que el árbol de consenso podrá variar dependiendo del valor de consenso seleccionado, los resultados son mucho más estables que los de los análisis de grupos:

It is hard to decide which threshold of robustness should be chosen. Presumably, a reasonable approach is to generate a couple of consensus trees and to evaluate behaviour of particular clusters. Now, if a given group of texts happens to be clustered on a unanimous consensus tree, it suggests that stylistic similarities between these texts are very strong indeed. On the other hand, if a tolerant consensus tree (the “temperature” around 0.5 or less) does not show any linkage between given samples, one has a convincing evidence of their actual significant differentiation (Eder, 2013b).

En nuestro caso, la evaluación del apartado 7.2 nos permitió delimitar cuáles son los parámetros concretos más eficientes a la hora de realizar atribución de autoría sobre el corpus de poesía del Siglo de Oro utilizado, por lo que nuestros análisis de grupos son más fiables *a priori* que los que se realizan sin evaluación previa de parámetros. Sin

⁵³² Se cita a partir del *preprint* facilitado por el autor en su perfil de Google Scholar, que no está numerado y por esa razón no se indica número de página.

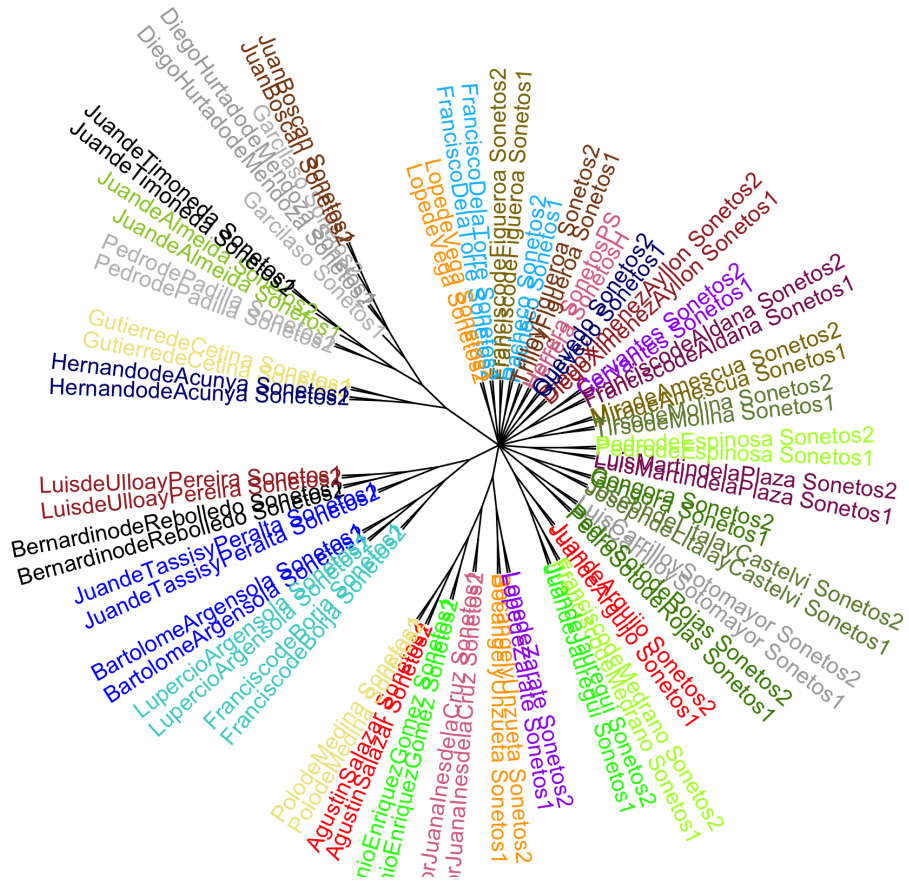
⁵³³ Esto quiere decir que el árbol de consenso recogerá los resultados que se mantengan a lo largo del 50 % de las iteraciones.

embargo, no todas las técnicas utilizadas en Estilometría se sirven de parámetros concretos. Este es el caso de los árboles de consenso o *Bootstrap Consensus Tree*, que utiliza un intervalo de parámetros. Como se ha visto, en el apartado anterior los resultados obtenidos coinciden en la atribución de *P2* a Herrera con todos los parámetros testados, pero no se recogen resultados con parámetros intermedios. En este sentido, la generación de árboles de consenso puede contribuir a delimitar las relaciones más estables del corpus a través de un gran número de iteraciones (cada 100⁵³⁴) entre estos parámetros exitosos para nuestro corpus, recogiendo las posibles variaciones y contribuyendo a comprobar la estabilidad de nuestros resultados.

Si se parte de los resultados obtenidos en la tabla 29 (evaluación de parámetros en el apartado 7.2), y especialmente de los diez primeros, cabe esperar la mayor eficacia con los siguientes intervalos: en primer lugar, 3000-5000 palabras más frecuentes con la Delta de Eder; en segundo lugar, 3000-5000 palabras más frecuentes con Cosine Delta; y, en tercer lugar, 500-5000 trigramas de letras más frecuentes con Cosine Delta. Se realiza a continuación una evaluación del éxito en estos intervalos generando árboles de consenso que aplican dichos parámetros al corpus usado para la evaluación en el apartado 7.2 (2 ficheros por autor), sin el texto de *P2*, para comprobar su eficacia (figuras 120-122). Para estas pruebas, el valor de consenso se mantiene en 0,5.

⁵³⁴ Por ejemplo, con un intervalo de las 3000 a las 5000 palabras más frecuentes, se realizan iteraciones con las siguientes cantidades: 3000, 3100, 3200, etc., hasta llegar a 5000.

consensus_tree
 Bootstrap Consensus Tree



3000-5000 MFW Culled @ 0%
 Distance: wurzburg Consensus 0.5

Figura 121. Árbol de consenso de la poesía áurea con el corpus de evaluación (dos ficheros por autor). 3000-5000 MFW. Cosine Delta. Valor de consenso: 0,5.

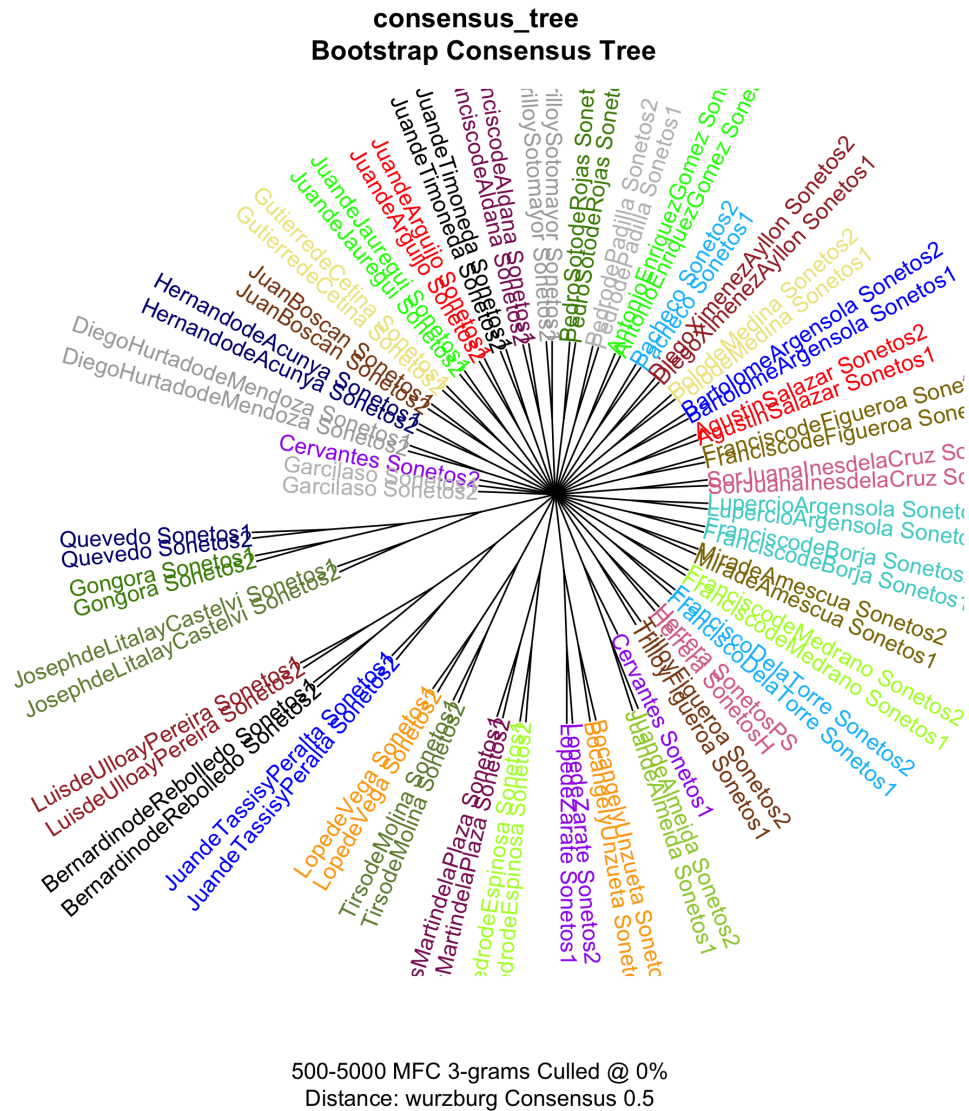


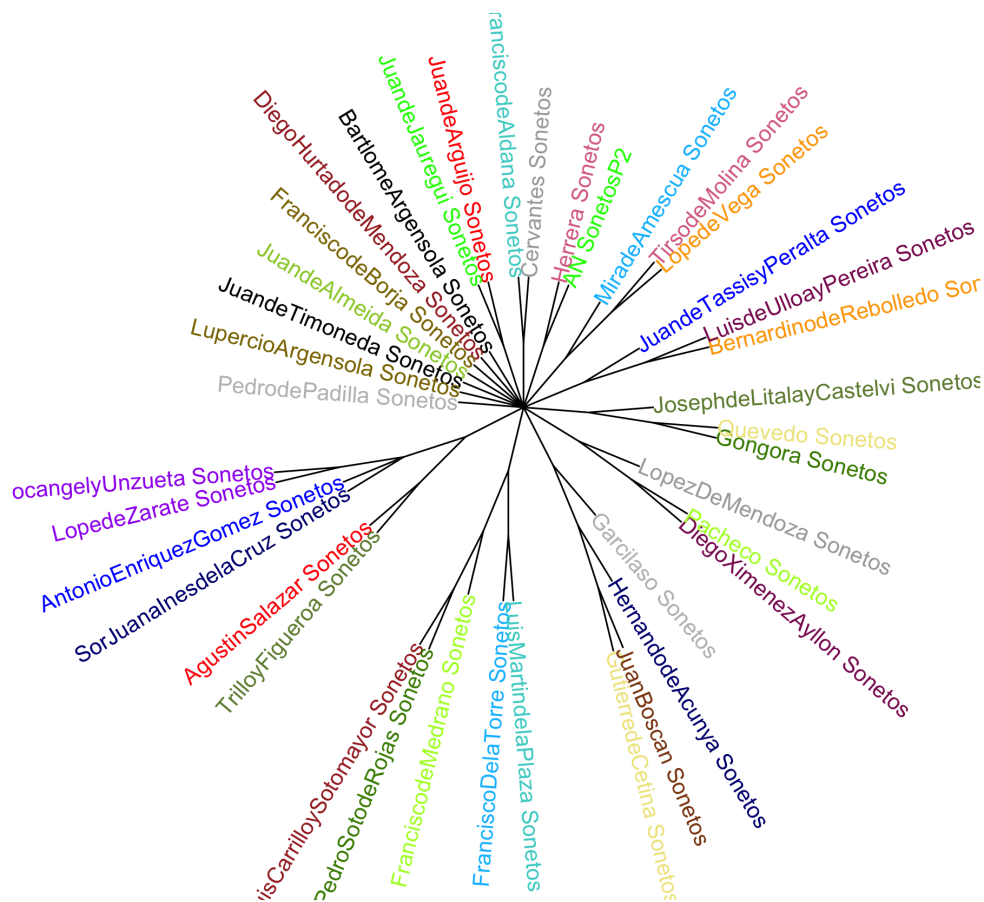
Figura 122. Árbol de consenso de la poesía áurea con el corpus de evaluación (dos ficheros por autor). 500-5000 trigramas de letras más frecuentes. Cosine Delta. Valor de consenso: 0,5.

Al observar los árboles de consenso anteriores, se aprecian por lo general, agrupaciones estables, con la excepción de la figura 122 que contiene tres textos colgando de la raíz (la segunda colección de sonetos de Cervantes y las dos de Garcilaso), lo que indica que durante las iteraciones se han agrupado de diferentes formas, por lo que se trata de textos ambiguos. En consecuencia, en esta figura se detectan 4 errores en la atribución, los cometidos con los textos de estos dos autores (Cervantes y Garcilaso), mientras que en la figura 121 se detectan 2 errores (cometidos de nuevo con los textos de Garcilaso, que aparecen separados por los de Diego Hurtado de Mendoza). En cualquier caso, si se tiene en cuenta que se trata de un total de 82

textos, se revela que el porcentaje de error es muy pequeño. Por último, la figura 120, en la que se encuentran las mejores combinaciones de parámetros según la evaluación, contiene agrupaciones estables de todos los textos perfectamente reconocidos por autoría y sin cometer ningún fallo.

Vistos los buenos resultados obtenidos en las figuras anteriores con esta técnica y teniendo en cuenta su interés para recoger conjuntos de parámetros en un único gráfico, se presentan a continuación los análisis de árboles de consenso realizados sobre el corpus de sonetos de poesía áurea para corroborar la estabilidad de los resultados obtenidos mediante análisis de grupos, que conectaban muy estrechamente a los sonetos de *P2* con Herrera. El valor de consenso se mantiene en 0,5.

Corpus-Tesis
Bootstrap Consensus Tree



500-5000 MFC 3-grams Culled @ 0%
Distance: wurzburg Consensus 0.5

Figura 125. Árbol de consenso de la poesía áurea. 500-5000 trigramas de letras más frecuentes. Cosine Delta. Valor de consenso: 0,5.

La figura 125 muestra el árbol de consenso resultante de la tercera mejor combinación de parámetros: la aplicación de Cosine Delta sobre los 500 a 5000 trigramas de letras más frecuentes. De nuevo se observan variaciones en las agrupaciones de los distintos autores frente a las dos figuras anteriores y aparecen más textos conectados directamente a la raíz, pero una vez más *P2* queda agrupado con Herrera.

Para confirmar la fuerza de la agrupación entre Herrera y *P2*, se ha vuelto a realizar el análisis, pero estableciendo esta vez el valor de consenso en 0,95 para recuperar las agrupaciones que permanecen a lo largo del 95 % de las iteraciones. A continuación, se muestran los resultados.

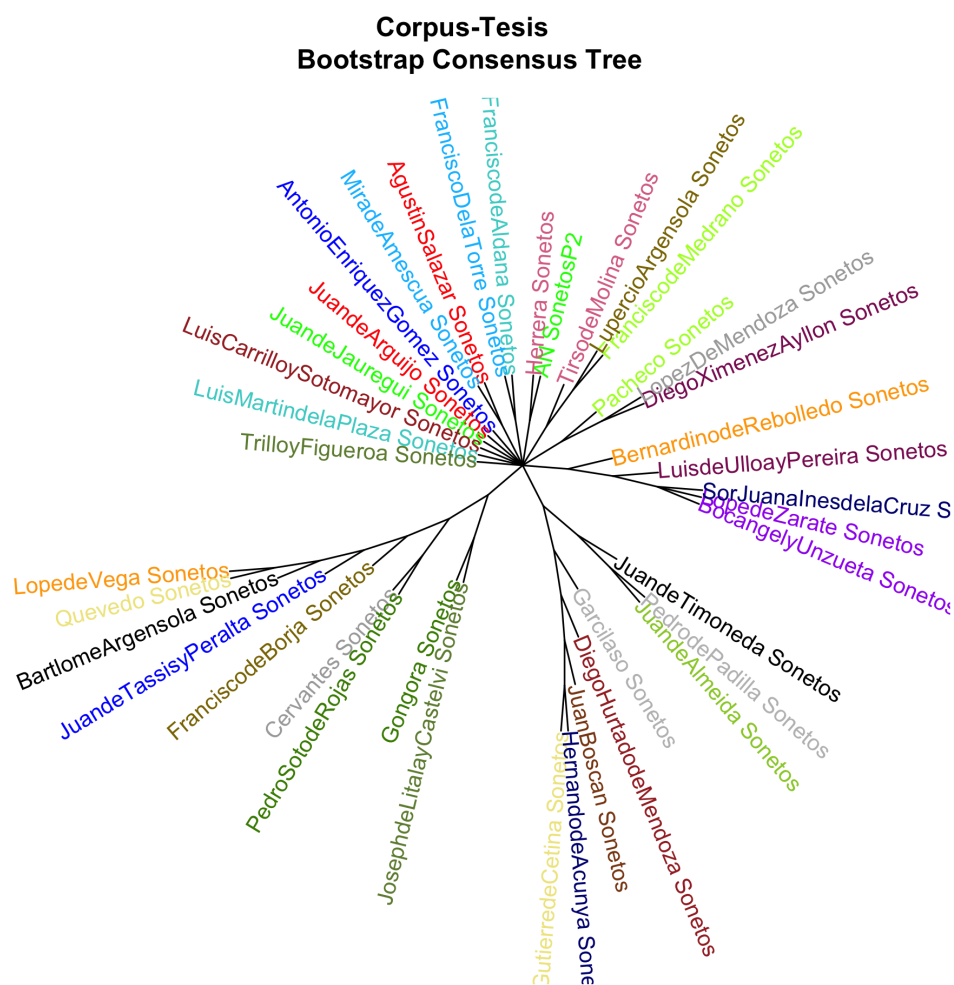


Figura 126. Árbol de consenso de la poesía áurea. 3000-5000 MFW. Delta de Eder. Valor de consenso: 0,95.

En la figura 126 se ha realizado el mismo análisis que en la figura 123, es decir, se trata de un árbol de consenso en el que la medida elegida es la Delta de Eder y se aplica sobre el intervalo comprendido entre las 3000 y las 5000 palabras más frecuentes. La única diferencia es que se ha establecido como valor de consenso 0,95. Como puede observarse, aunque aumentan el número de textos ambiguos, se mantiene la agrupación entre Herrera y P2.

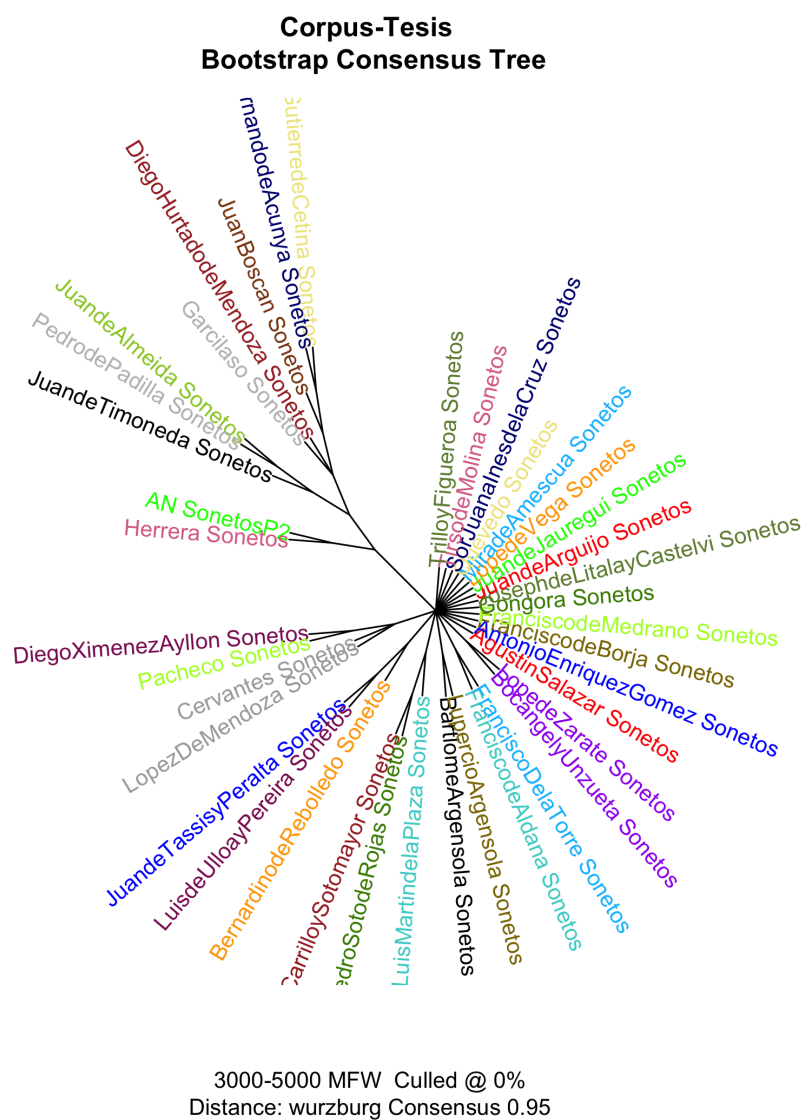


Figura 127. Árbol de consenso de la poesía áurea. 3000-5000 MFW. Cosine Delta. Valor de consenso: 0,95.

Por otra parte, la figura 127 presenta el análisis equivalente a la figura 124 (árbol de consenso, como medida elegida Cosine Delta, usando el intervalo de entre las 3000 y las 5000 palabras más frecuentes), cambiando únicamente el valor de consenso a 0,95. Una vez más, se mantiene la agrupación entre Herrera y P2, mientras que aumenta el número de textos ambiguos.

7.3.3. *Análisis con muestras aleatorias*

Por lo general, en los estudios estadísticos y, por extensión, en los estilométricos, se obtienen resultados más precisos utilizando el tamaño total del objeto de estudio en vez de muestras, ya que interesa trabajar con grandes cantidades de datos. Sin embargo, si existen grandes diferencias entre el tamaño de los textos investigados, el análisis estilométrico podría verse afectado. Por esta razón, se realizan en este subapartado varios análisis con muestras reducidas aleatoriamente a 1800 palabras, de acuerdo con los resultados obtenidos en las pruebas de *cross-validation* del capítulo 7.1 sobre la extensión mínima necesaria para detectar la huella autorial en nuestro corpus. Se realizan tanto dendogramas de análisis de grupos como árboles de consenso con intervalos de parámetros.

Los resultados de estos análisis aleatorios pueden observarse en las figuras 129, 130, 131 y 132. La figura 129 muestra el dendograma de análisis de grupo utilizando muestras aleatorias de 1800 palabras de los textos y aplicando la medida de distancia Delta de Eder sobre las 4000 palabras más frecuentes. Una vez más Herrera y los textos anónimos de *P* aparecen agrupados.

Corpus-Tesis Cluster Analysis

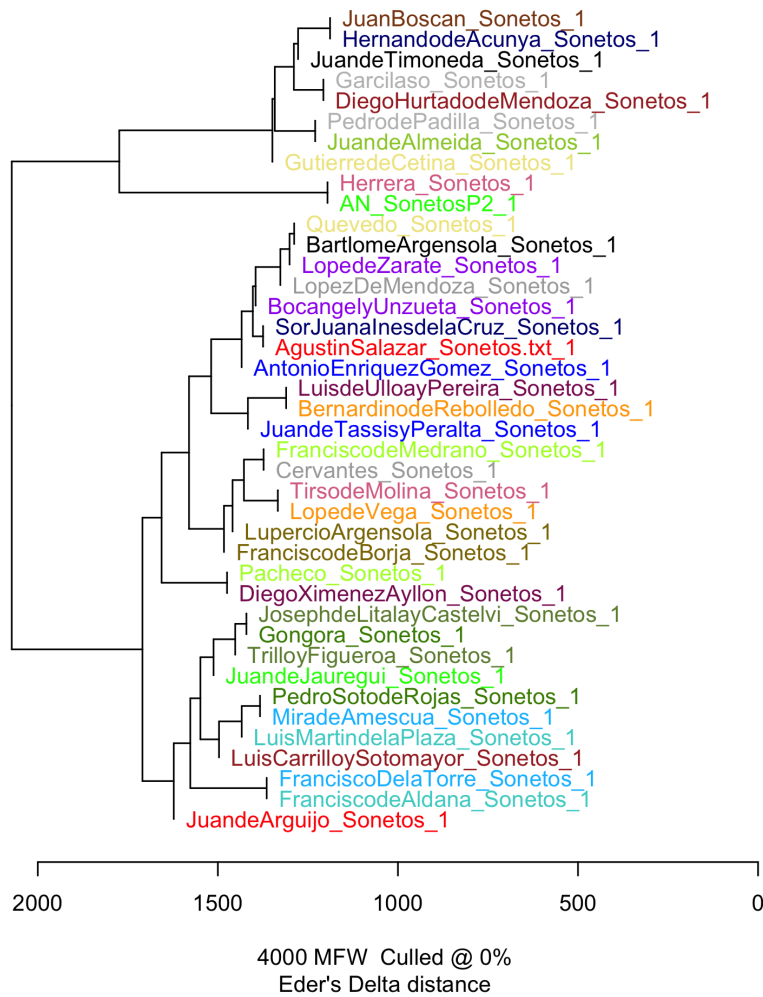


Figura 129. Análisis de grupos de la poesía áurea con muestras aleatorias de 1800 palabras. 4000 MFW. Delta de Eder.

La figura 130 muestra el árbol de consenso utilizando muestras aleatorias de 1800 palabras y aplicando la Delta de Eder sobre el intervalo comprendido entre las 3000 y las 5000 palabras más frecuentes. El valor de consenso elegido es 0,5; por lo que se recuperan, por tanto, las agrupaciones consistentes a lo largo de un 50 % de las iteraciones. A pesar de que algunos autores quedan colgados de la raíz, Herrera y los textos anónimos de *P* vuelven a aparecer unidos.

**Corpus-Tesis
Cluster Analysis**

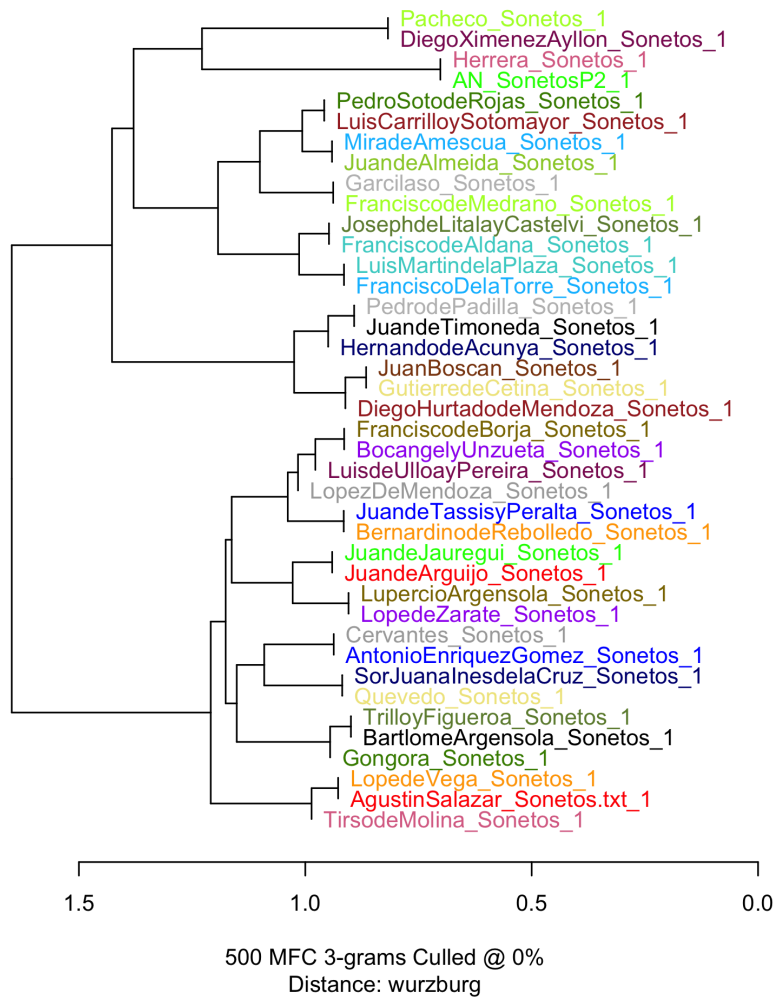


Figura 131. Análisis de grupos de la poesía áurea con muestras aleatorias de 1800 palabras. 500 MFC 3grams. Cosine Delta.

Por último, la figura 132 muestra el correspondiente árbol de consenso con muestras aleatorias de 1800 palabras realizado sobre los 500 a 1000 trigramas más frecuentes y utilizando como medida de distancia Cosine Delta. A pesar de que una cantidad importante de autores cuelgan de la raíz –pues no poseen conexiones suficientemente estables–, se obtiene idéntico resultado con respecto a los análisis anteriores en cuanto a la atribución de *P2* a Herrera.

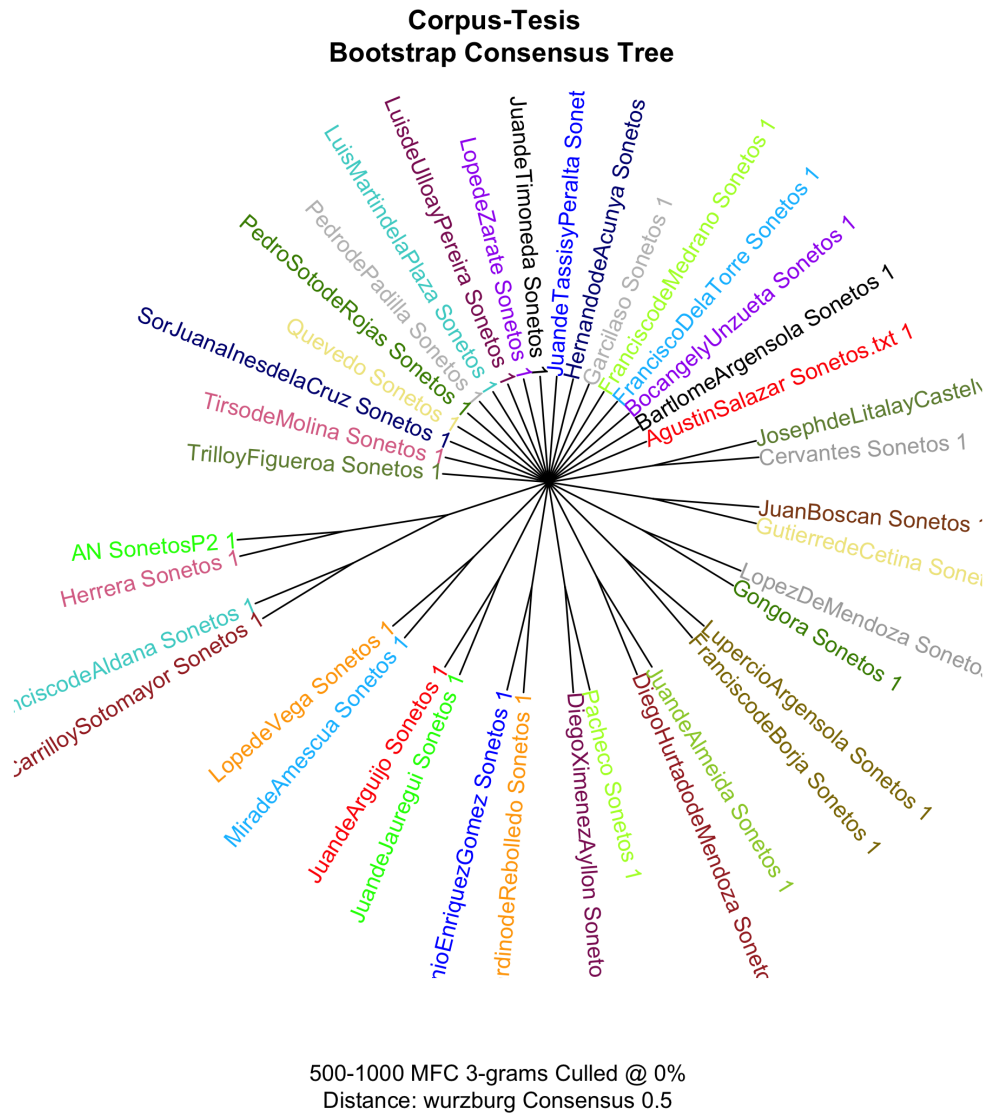


Figura 132. Árbol de consenso de la poesía áurea con muestras aleatorias de 1800 palabras. 500-1000 MFC 3grams. Cosine Delta. Valor de consenso: 0,5.

Para concluir, en este apartado se ha realizado un total de quince análisis con los mejores parámetros obtenidos en la evaluación del corpus, con la metodología de análisis de grupos y árboles de consenso, con diferentes medidas de distancia (Delta de Eder y Cosine Delta, fundamentalmente), tanto utilizando las palabras más frecuentes como trigramas de letras, con los textos completos y con muestras reducidas aleatoriamente e incluso aumentando a 0,95 el valor de consenso en los árboles de consenso. Los resultados en todos estos análisis coinciden en agrupar a Herrera con los sonetos anónimos de *P*, y no se obtiene ningún caso en el que *P2* aparezca con otro autor, lo cual confirma la estabilidad y consistencia de estos resultados.

7.4. *Principal Component Analysis (PCA)*

La técnica de *Principal Component Analysis* –en adelante, PCA– es probablemente la técnica no supervisada cuyo uso está aumentando más significativamente en Estilometría y, especialmente, en los análisis de atribución de autoría. Uno de los primeros en emplearla con textos literarios fue John Burrows en su monografía sobre Jane Austen, *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels* (Burrows, 1987a). Desde entonces, han seguido numerosos análisis aplicados a textos literarios, además de artículos sobre el método, como el publicado en *Literary and Linguistic Computing* por Binongo y Smith (1999). Además, este método ha sido aplicado frecuentemente a problemas de atribución de autoría con notable éxito, entre los cuales destacan los relativamente recientes estudios de Mike Kestemont con PCA, en los que ha conseguido establecer la autoría del corpus dudoso de Apuleyo (Stover & Kestemont, 2016a) y de dos *visiones* atribuidas a Hildegard von Bingen (Kestemont, Moens, & Deploige, 2015).

Se trata de otro método procedente de la Estadística, concretamente de la Estadística multivariante, centrado en la visualización de grandes cantidades de información que pertenezcan a un número pequeño de categorías. Esta técnica reduce las dimensiones de un conjunto de datos para que sea posible apreciar, en el caso de la Estilometría, qué textos se encuentran más cercanos:

What principal component analysis does is try to reduce the number of dimensions required for locating the approximate positions of the data points [...]. The way in which principal component achieves this is by rotating the axes in such a way that you get two new axes in the diagonal plane of the original, unrotated axes (Baayen, 2009, p. 120).

Al realizar este proceso, las variables originales se transforman en un nuevo conjunto de variables (llamadas componentes) que se ordenan en orden decreciente según la cantidad de información que consiguen recuperar de las dimensiones originales:

To achieve this, PCA transforms the original variables to a new set of uncorrelated variables called principal components (PCs) ordered in decreasing importance; in so doing, most of the variation in the data can be accounted for by the first few PCs (Binongo & Smith, 1999, p. 445).

En Estilometría, el análisis suele restringirse a los dos (en ocasiones, tres) componentes que recogen mayor cantidad de información. Estas dos nuevas dimensiones obtenidas, o componentes, se llaman componentes principales (PCs):

These new dimensions are also called the ‘principal’ components, because together they offer the best fit of the original data. After performing the PCA, we are therefore left with just two ‘dimensions’ (principal components or PCs) that describe our data, and this makes it much easier to inspect and visualize our texts (Stover & Kestemont, 2016b, p. 150).

En resumen, esta técnica traslada la información desde un espacio multidimensional hasta otro bidimensional. Con el objetivo de perder la menor información posible, se eligen los dos componentes principales (PCs) que recogen mayor cantidad de aquella. En el gráfico de dispersión resultante, estos componentes principales corresponden a los ejes de coordenadas (abscisas y ordenadas), que determinan la posición de cada texto en el gráfico y con respecto a los demás textos. Los textos estilísticamente más cercanos aparecerán más próximos y a su vez separados de aquellos con los que presenten mayores diferencias.

Frente a los análisis de grupos y los árboles de consenso, que necesitan de grandes cantidades de textos para ofrecer resultados fiables, PCA solo puede aplicarse con un conjunto pequeño de autores, pero tiene la ventaja de que obtiene resultados altamente fiables con pequeños corpus (Stover & Kestemont, 2016a, p. 657).

Para Mike Kestemont, la eficacia de este método en atribución de autoría se explica por cómo modela las relaciones entre las palabras más frecuentes:

PCA’s good performance in authorship attribution is due to the fact that it explicitly tries to model correlations between word frequencies. Especially the

frequencies of function words show complex correlations that are related to stylistic, arguably authorial choices between small sets of alternative options. A mere visual inspection of the samples' positions in PCA scatterplots often shows that samples written by the same author will cluster, whereas groups of samples written by distinct authors lie further apart (Kestemont et al., 2015, p. 208).

Debido a las limitaciones de la metodología de PCA, es habitual realizar los análisis con un máximo de tres o cuatro autores. Sin embargo, teóricamente, y especialmente si se limita el análisis a los dos componentes principales, no es recomendable realizar análisis con más de tres (Binongo & Smith, 1999).

En cuanto a los parámetros fijados para el análisis, como medida de distancia se ha utilizado Cosine Delta, por ser la que generalmente muestra una mayor efectividad (también es la más frecuente entre los mejores parámetros obtenidos para nuestro corpus en el capítulo 7.2). Esta medida se aplica tanto sobre las 100 como las 1000 palabras más frecuentes, ya que el análisis con las 100 palabras más frecuentes permite restringir el análisis a las palabras función, mientras que el realizado con las 1000 palabras más frecuentes, aunque incluirá palabras contenido (*content words*), entra dentro de los parámetros más exitosos para Cosine Delta de acuerdo con los estudios de evaluación actuales⁵³⁵ (Evert et al., 2017).

Basándonos en lo comentado anteriormente, en esta Tesis se presentan a continuación los resultados de aplicar PCA a la obra atribuida a Herrera a través de dos conjuntos de análisis sobre la poesía de autoría segura del Divino (*H* y los poemas sueltos), la escrita por Pacheco y los poemas nuevos de la edición póstuma (*P2*), además de la obra poética de un tercer autor, que actúa como autor de control. En este caso, se utilizan dos autores de control diferentes (uno en cada análisis), para lo cual se ha elegido a Juan de Arguijo (1567-1623) y a Luis de Góngora (1561-1627), pues ambos estaban activos en los años en que Herrera preparaba los poemas para su última edición. Además, de acuerdo con la crítica literaria, los dos autores están estilísticamente muy relacionados con Herrera y con los círculos poéticos de los que el Divino participaba, pero parece difícil que alguno de ellos pudiera ser el autor del texto anónimo. Por último, también se ha tenido en cuenta que estos autores presentan dos de las señales

⁵³⁵ Además, desde Burrows es habitual basar el análisis de PCA en la matriz de correlación o *correlation matrix* (Burrows, 1987a).

autorales más distintivas y estables del corpus, como puede verse en los resultados del capítulo 7.1 (Anexo X).

7.4.1. Aplicación sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y P2

Se presentan seguidamente los análisis con Juan de Arguijo como autor de control. En primer lugar, se aplica sobre las 100 palabras más frecuentes. La figura 133 muestra el resultado del análisis de PCA sobre los sonetos de Herrera, Pacheco y Arguijo, sin incluir aún los sonetos nuevos de *P*. Los sonetos de Herrera están divididos en dos ficheros, *H* y los poemas sueltos, mientras que los de Juan de Arguijo se incluyen en su versión dividida equitativamente en dos archivos (“Sonetos1” y “Sonetos2”). Debido a la corta extensión de los sonetos de Pacheco, que no llega a las 3000 palabras, se incluyen en el análisis en un único archivo.

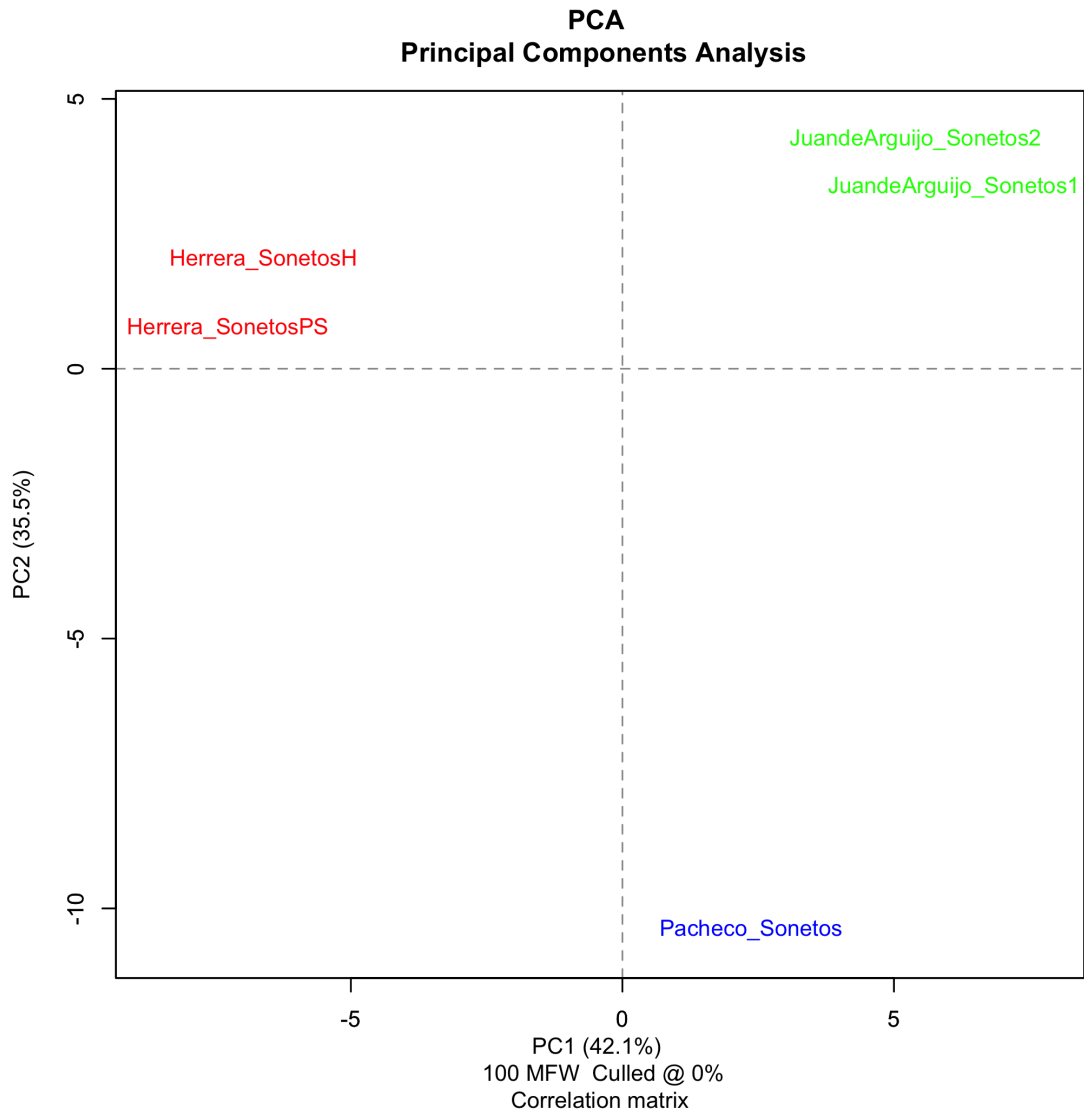


Figura 133. PCA sobre Herrera, Pacheco y Juan de Arguijo. 100 MFW. Matriz de correlación.

Como puede observarse en la figura 133, los textos de Herrera aparecen en uno de los cuadrantes, el superior izquierdo, y muy próximos. Lo mismo ocurre con los textos de Juan de Arguijo, ubicados en el cuadrante superior derecho. La producción de sonetos de Pacheco aparece en otro de los cuadrantes (inferior derecho) a una gran distancia de los otros dos autores.

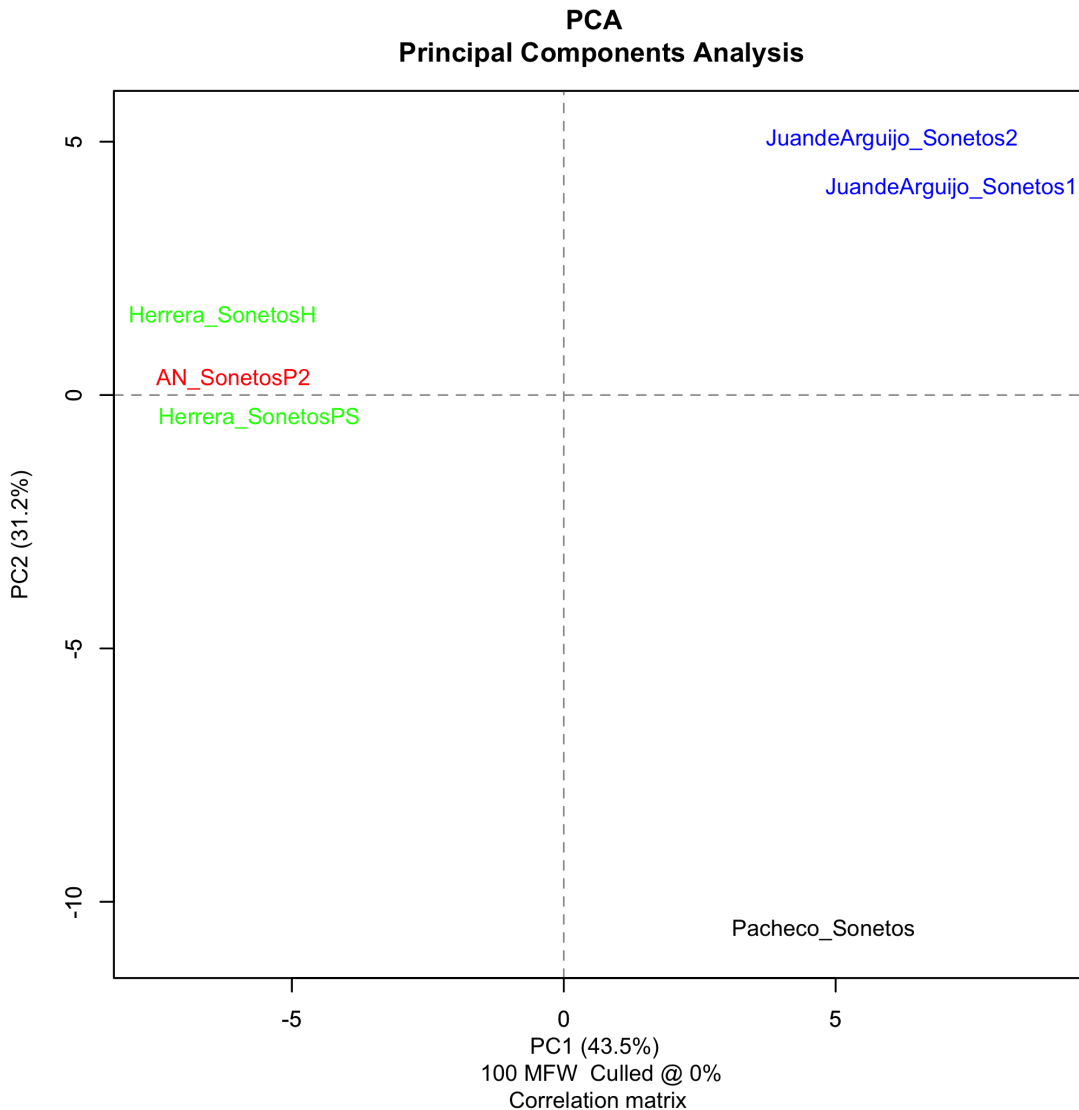


Figura 134. PCA sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y *P2*. 100 MFW. Matriz de correlación

La figura 134 muestra el mismo análisis tras incluir los sonetos de *P2*, atribuidos a Herrera. Como puede observarse, los textos de Juan de Arguijo vuelven a aparecer juntos en el cuadrante superior derecho, los sonetos de Pacheco de nuevo se ubican en la parte inferior del gráfico, a gran distancia, y en el cuadrante superior izquierdo aparece *H* junto con el texto investigado. Los poemas sueltos de Herrera han caído en el cuadrante inferior izquierdo, pero se encuentran a gran proximidad tanto del texto anónimo como de *H*. Esto se confirma al volver a generar el análisis de PCA en su versión de símbolos, en la que se obtiene una información más precisa sobre la colocación de los textos de cada autor en el gráfico (véase la figura 135).

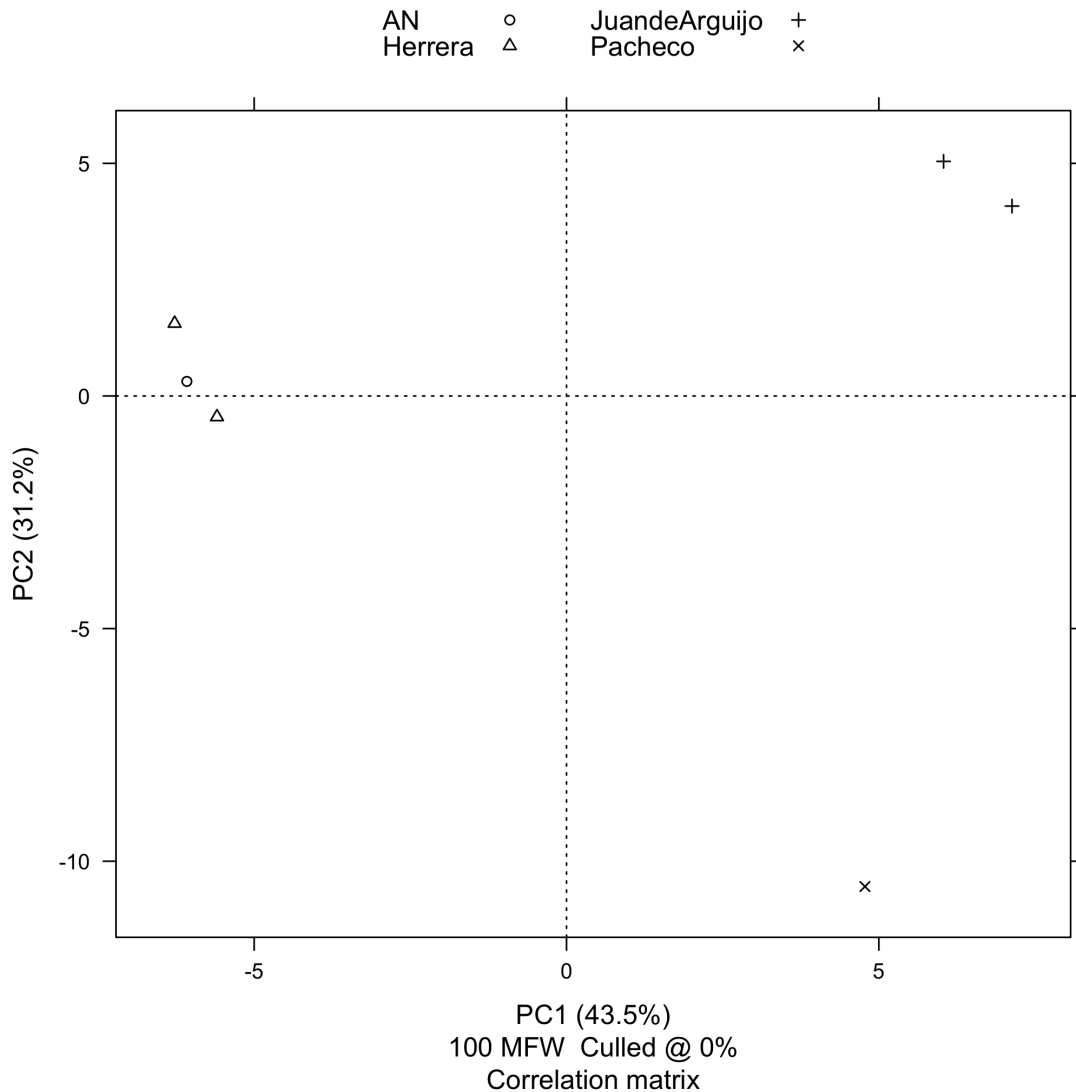


Figura 135. PCA sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y P2. 100 MFW. Matriz de correlación. Símbolos

Otra ventaja de PCA y de su implementación en *stylo* es que, al generarla en su versión técnica, ofrece información más detallada sobre las variaciones recogidas en el gráfico, por un lado, y sobre los *content loadings*, es decir, las palabras relativamente más frecuentes en muestras de un autor concreto. De este modo, en la figura 136 puede observarse cómo palabras como *más*, *de* y *no* son relativamente más frecuentes en Herrera frente a Juan de Arguijo y Pacheco, mientras que *con*, *sus* o *ni* son relativamente más frecuentes en los sonetos de Juan de Arguijo.

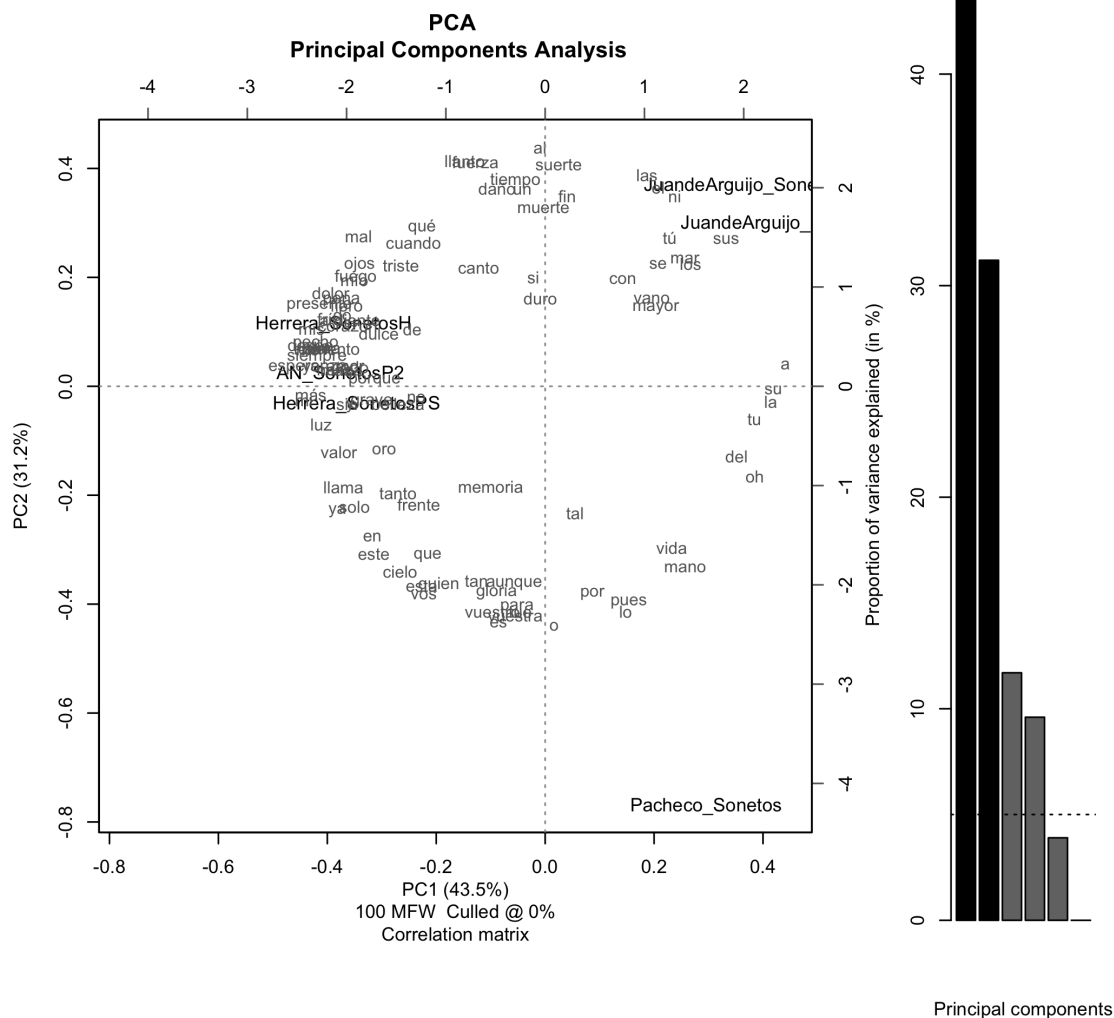


Figura 136. PCA sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y P2. 100 MFW. Matriz de correlación. Versión técnica.

A continuación, se realizan los mismos análisis, pero con las 1000 palabras más frecuentes. Los textos se distribuyen en el gráfico de dispersión de forma prácticamente idéntica a con las 100 palabras más frecuentes. Según se puede observar en la figura 137, Herrera se sitúa en el cuadrante superior izquierdo, Arguijo en el cuadrante superior derecho y Pacheco en el cuadrante inferior derecho a gran distancia de los otros dos autores.

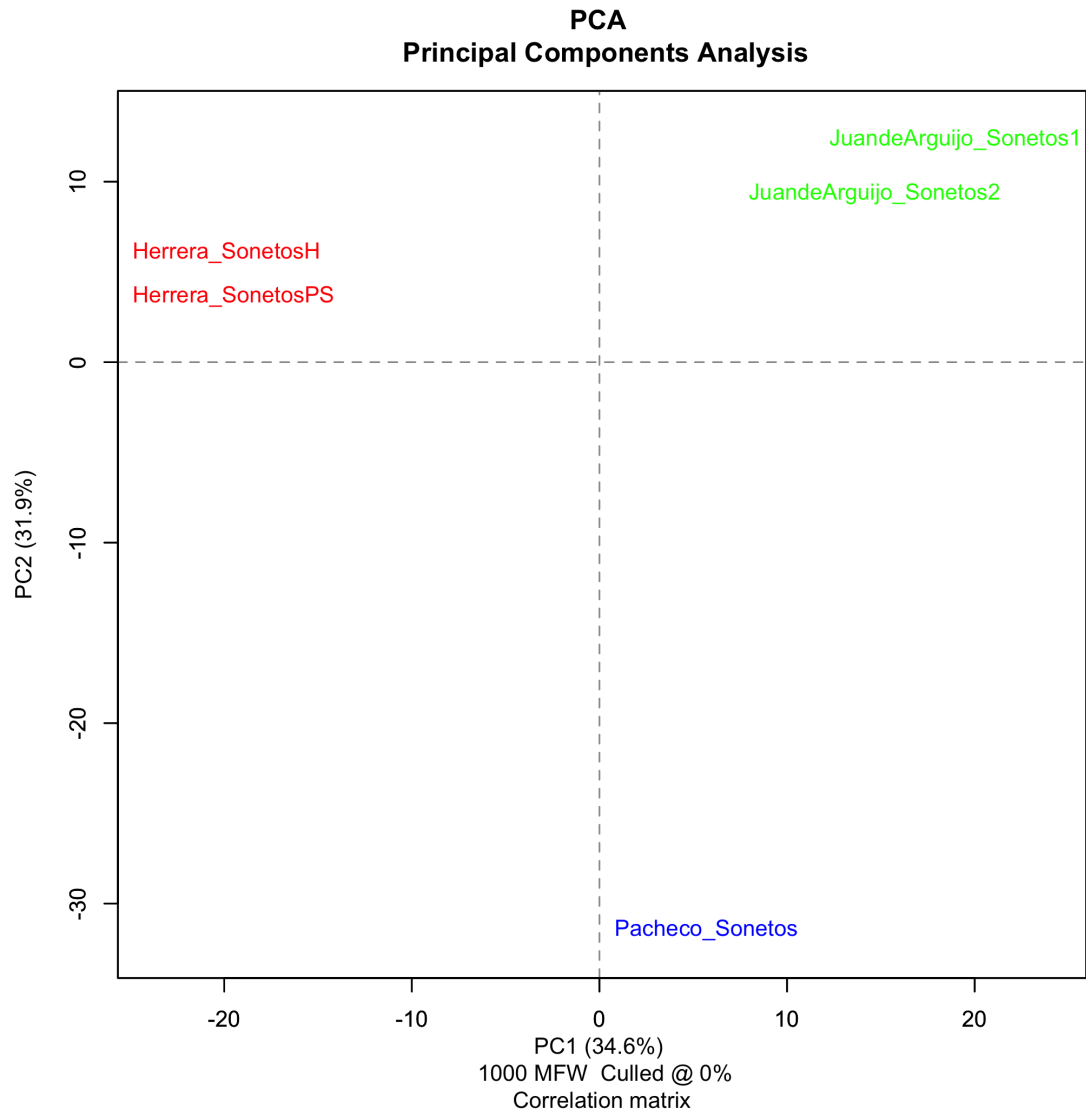


Figura 137. PCA sobre Herrera, Pacheco y Juan de Arguijo. 1000 MFW. Matriz de correlación.

Al añadir *P2* al análisis de PCA, este vuelve a aparecer colocado junto a las obras de Herrera (véanse las figura 138 y 139).

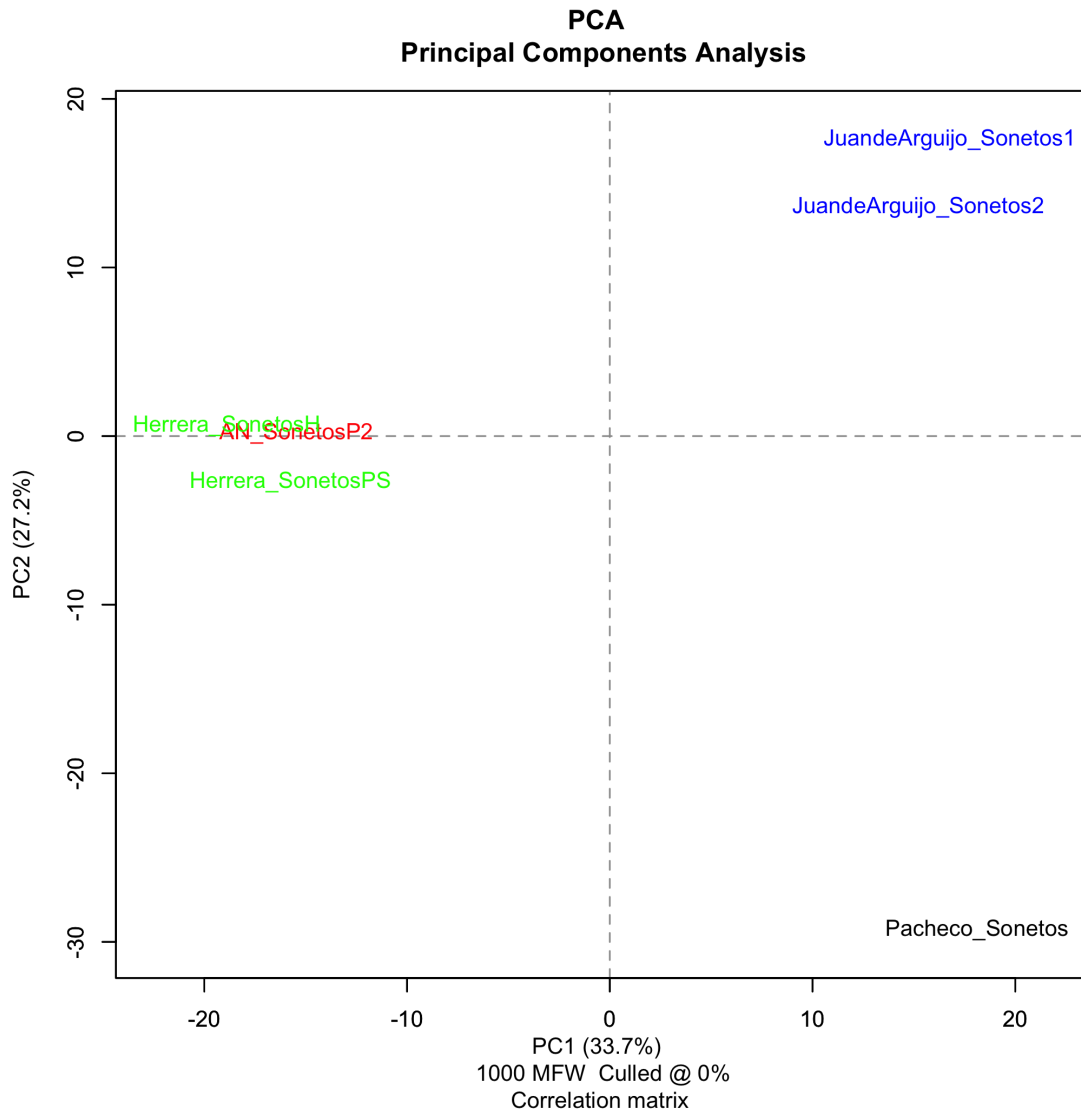


Figura 138. PCA sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y P2. 1000 MFW. Matriz de correlación.

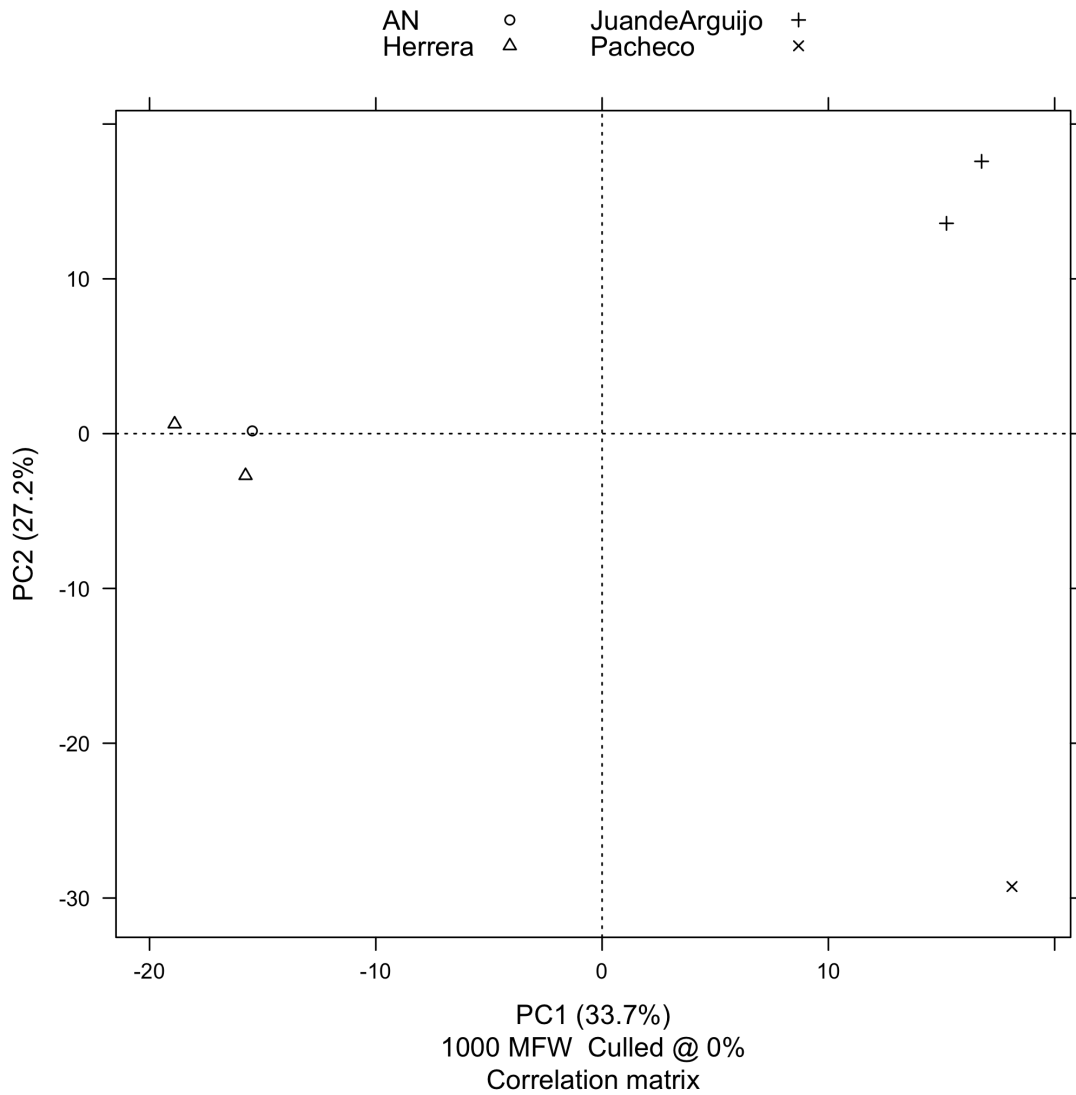


Figura 139. PCA sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y P2. 1000 MFW. Matriz de correlación. Símbolos

Si se genera el gráfico de PCA en su versión técnica (véase la figura 140), al aumentar de forma significativa la cantidad de palabras más frecuentes utilizadas, resulta más difícil apreciar las palabras concretas estilométricamente más características de cada uno de los autores, y como era previsible, han aumentado también las palabras contenido.

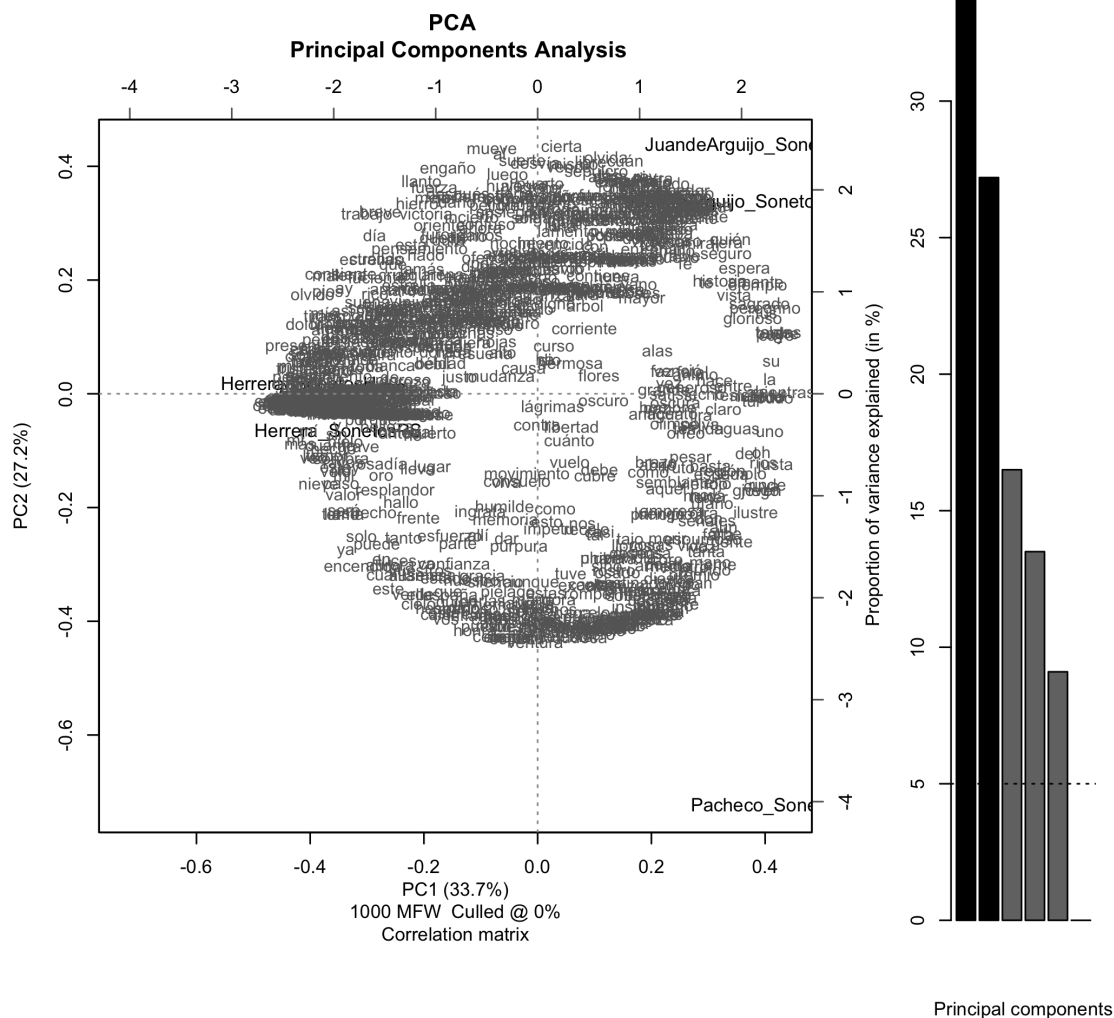


Figura 140. PCA sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y P2. 1000 MFV. Matriz de correlación. Versión técnica.

Por último, se realiza el análisis sobre trigramas de letras, en lugar de palabras. La figura 141 muestra el gráfico resultante de aplicar Cosine Delta sobre los 500 trigramas más frecuentes de los sonetos de Herrera, Pacheco y Juan de Arguijo. Como puede apreciarse, lo fundamental es que los textos de cada autor se colocan en un lugar diferente del gráfico y agrupados por autoría. En este sentido, Herrera se ubica en el cuadrante superior izquierdo, Pacheco en el cuadrante superior derecho, y Juan de Arguijo en el cuadrante inferior.

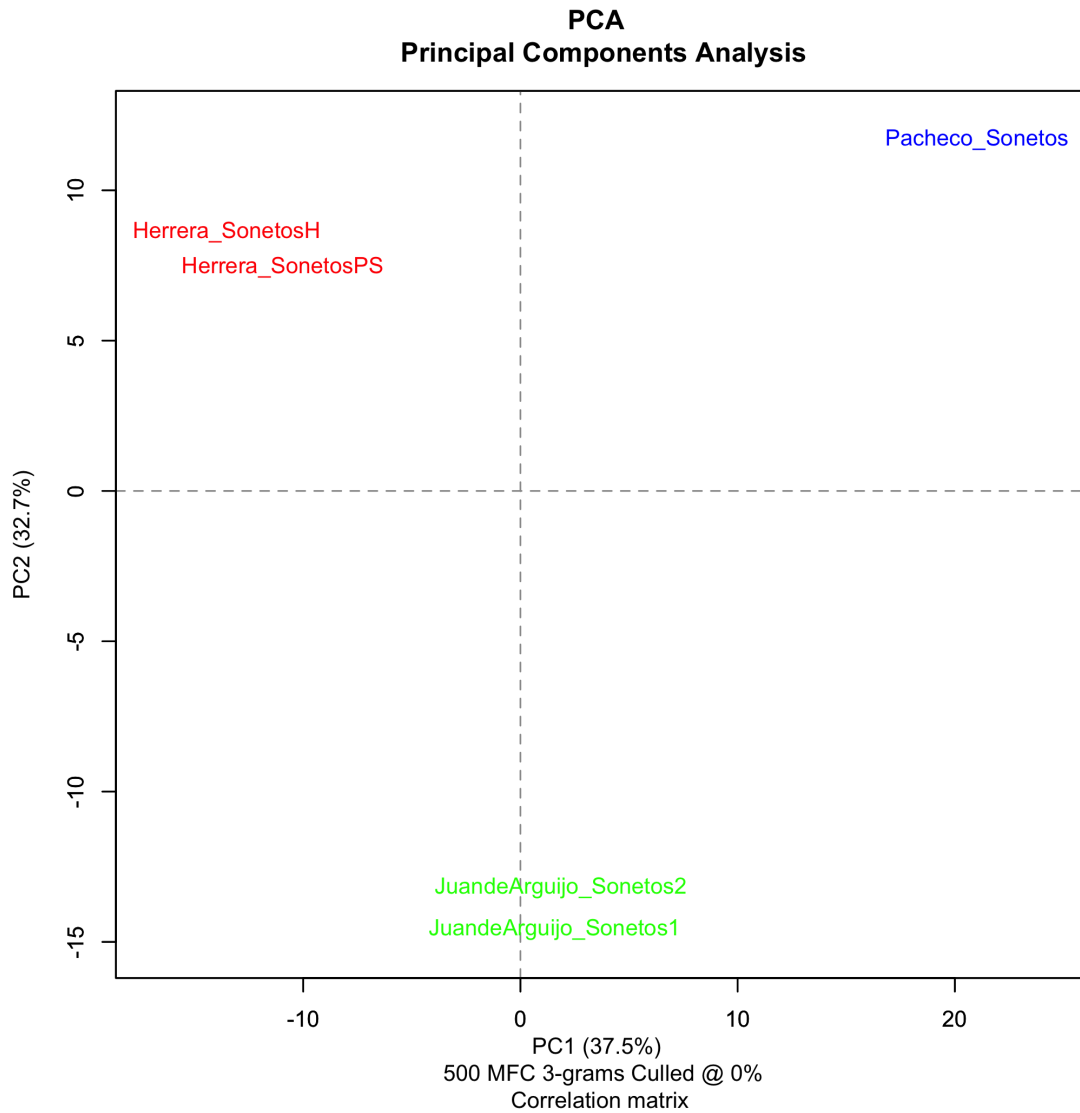


Figura 141. PCA sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y *P2*. 500 trigramas de letras más frecuentes. Matriz de correlación.

Si se añade *P2* al análisis, de nuevo este aparece junto a los textos de Herrera, como puede observarse en la figura 142.

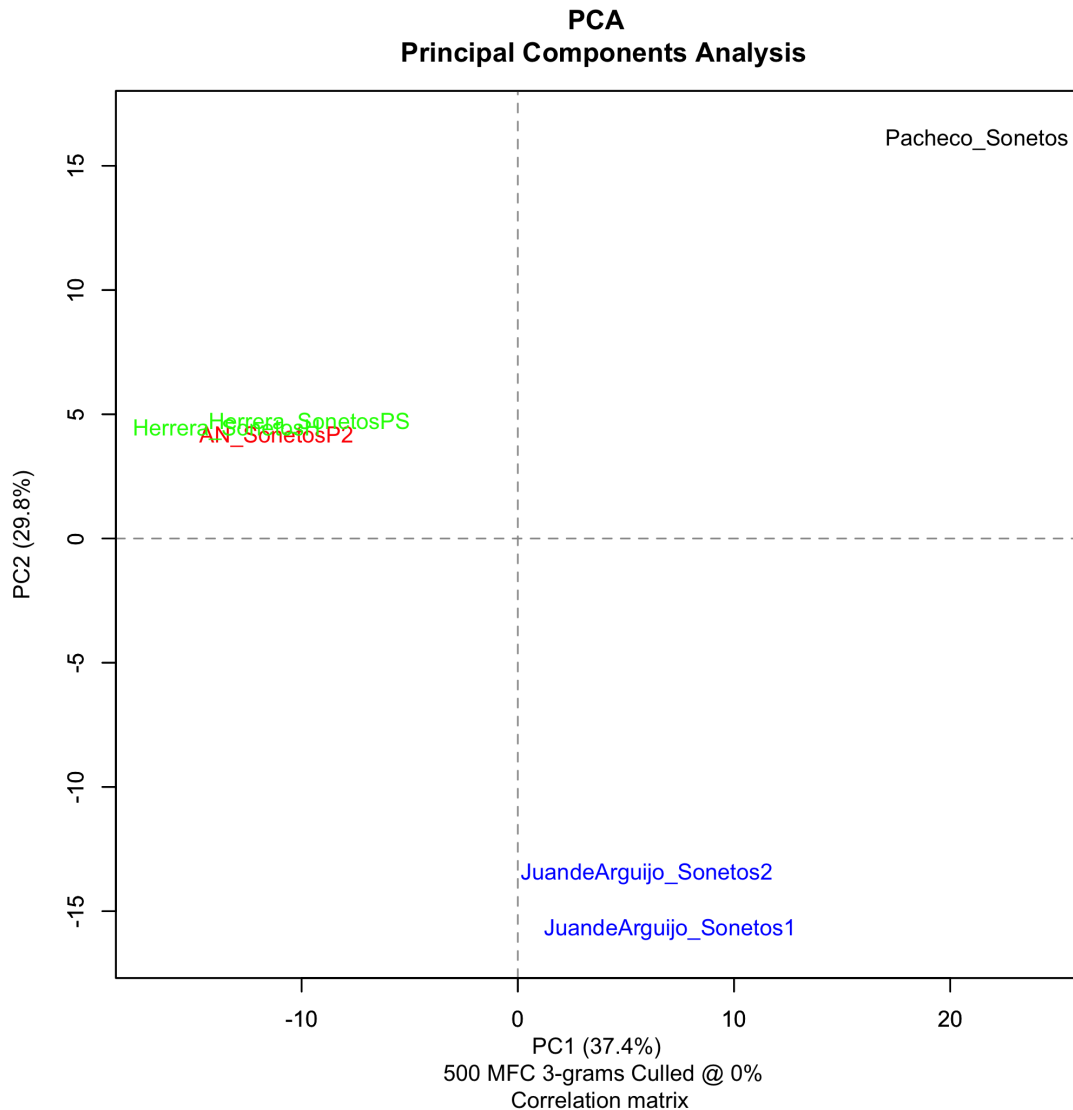


Figura 142. PCA sobre Herrera, Pacheco, Juan de Arguijo y P2. 500 trigramas de letras más frecuentes. Matriz de correlación.

Para resumir, todos los análisis realizados en este apartado con PCA y utilizando a Juan de Arguijo como autor de control, coinciden en atribuir los sonetos de P2 a Fernando de Herrera.

7.4.2. Aplicación sobre Herrera, Pacheco, Góngora y P2

A continuación, se presentan los resultados del análisis de PCA sobre la poesía de Herrera, Pacheco, Góngora y P2. La figura 143 muestra el análisis de PCA al aplicar Cosine Delta sobre las 100 palabras más frecuentes del conjunto de sonetos de cada autor y del texto atribuido. Como puede apreciarse, Pacheco aparece en el cuadrante

inferior derecho, mientras que Góngora ocupa el cuadrante superior derecho y *P2* aparece una vez más entre las obras de Herrera en el cuadrante superior izquierdo. Los poemas sueltos entran en el cuadrante inferior izquierdo, pero a poca distancia de *P2* y de *H*.

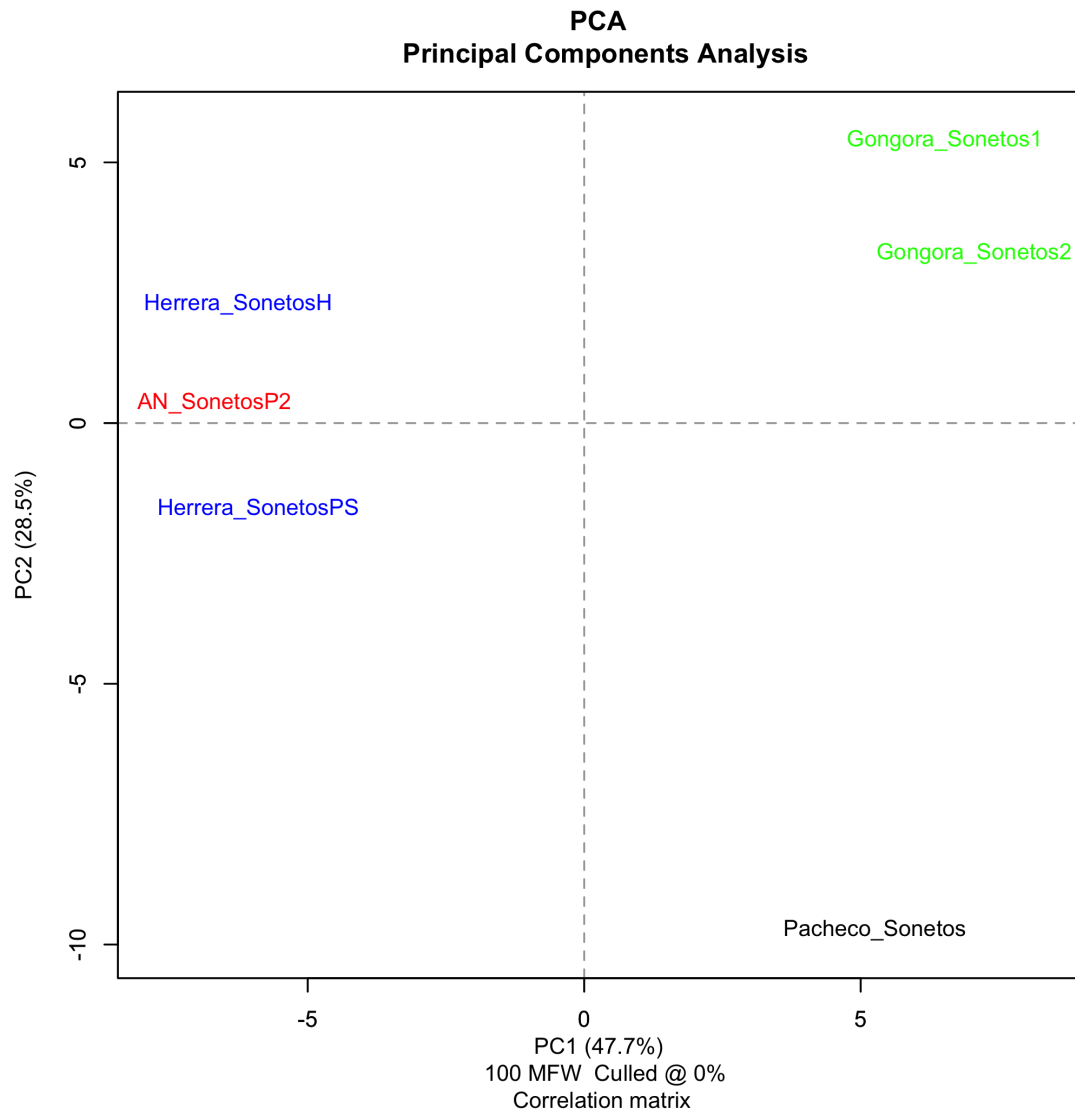


Figura 143. PCA sobre sonetos de Herrera, Pacheco, Góngora y *P2*. 100 MFW. Matriz de correlación.

La figura 144 muestra el mismo gráfico, pero en su versión de símbolos, donde puede apreciarse la posición exacta de cada texto.

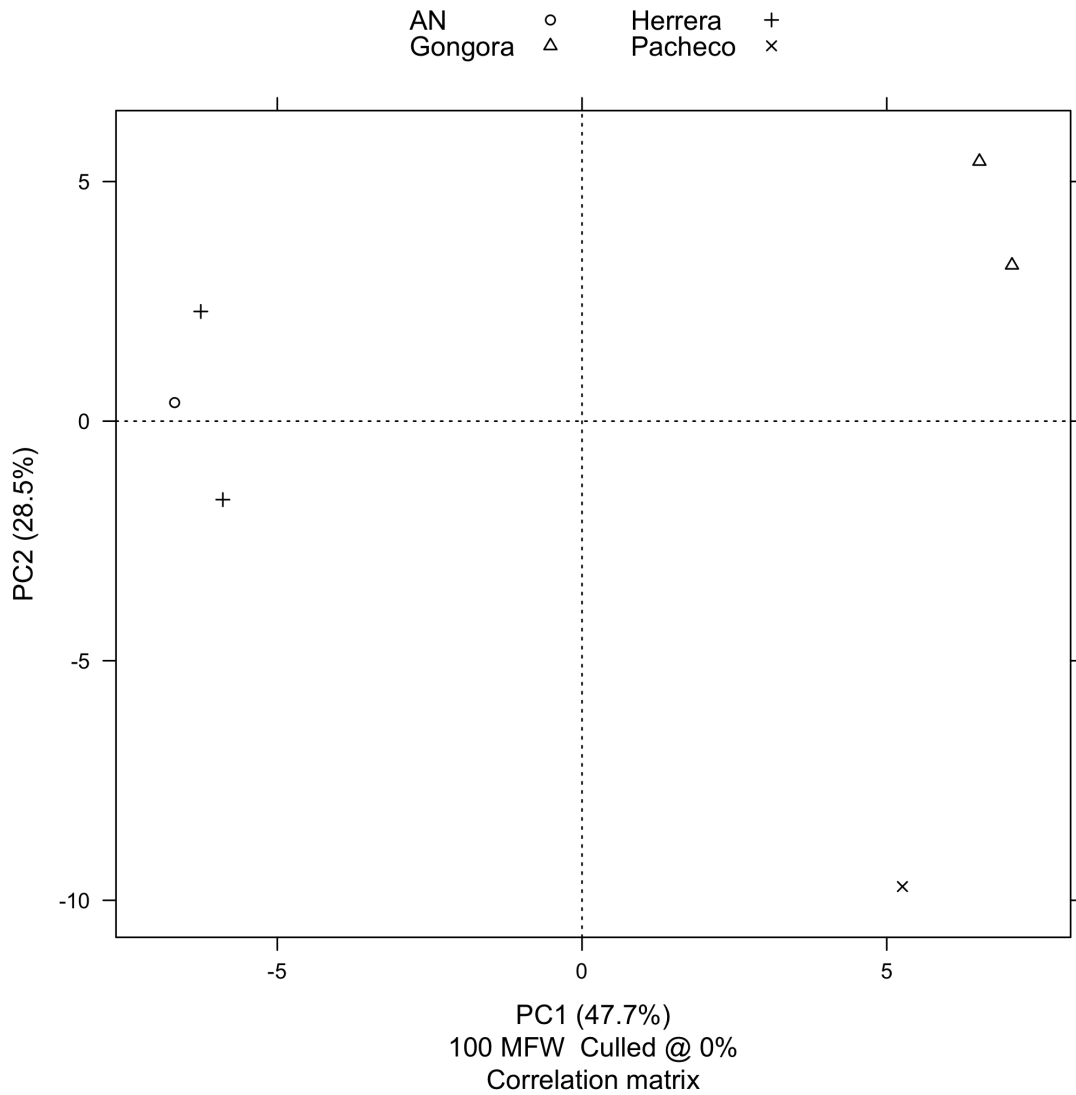
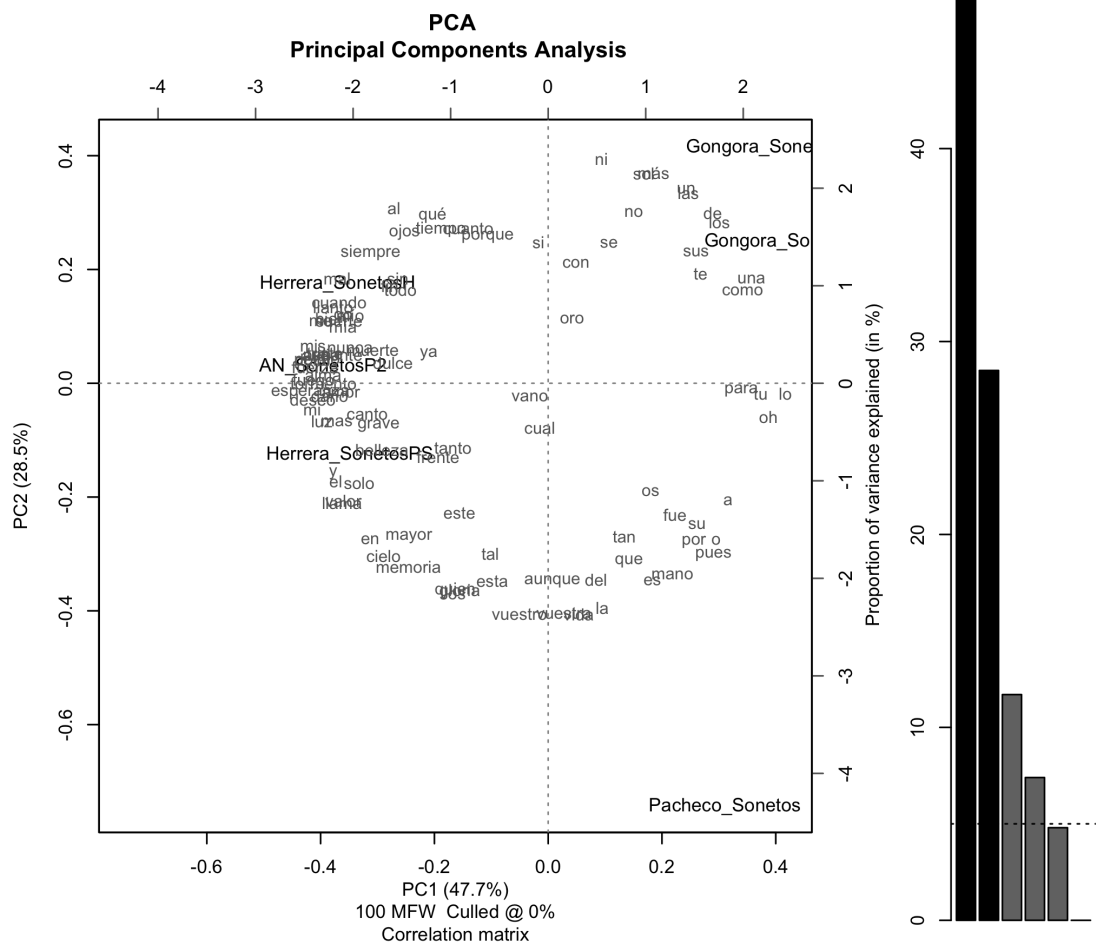


Figura 144. PCA sobre sonetos de Herrera, Pacheco, Góngora y P2. 100 MFW. Matriz de correlación. Símbolos.

La figura 145 muestra el gráfico técnico del PCA de la figura anterior. Como puede apreciarse, en los sonetos de Herrera serían relativamente más frecuentes palabras como *mis*, *mi*, *tanto* o *ya*, mientras que en los sonetos de Góngora serían más frecuentes *te*, *sus*, *como* o *de*.



Principal components

Figura 145. PCA sobre sonetos de Herrera, Pacheco, Góngora y P2. 100 MFV. Matriz de correlación. Versión técnica.

Seguidamente, se ha realizado el análisis con el mismo corpus, pero sobre las 1000 palabras más frecuentes. Como puede apreciarse en la figura 146, los textos de Herrera se ubican en el cuadrante superior izquierdo, mientras que los textos de Pacheco se ubican en el cuadrante superior derecho, y los de Góngora en el cuadrante inferior derecho. De nuevo, los textos de P2 aparecen próximos a los de Herrera.

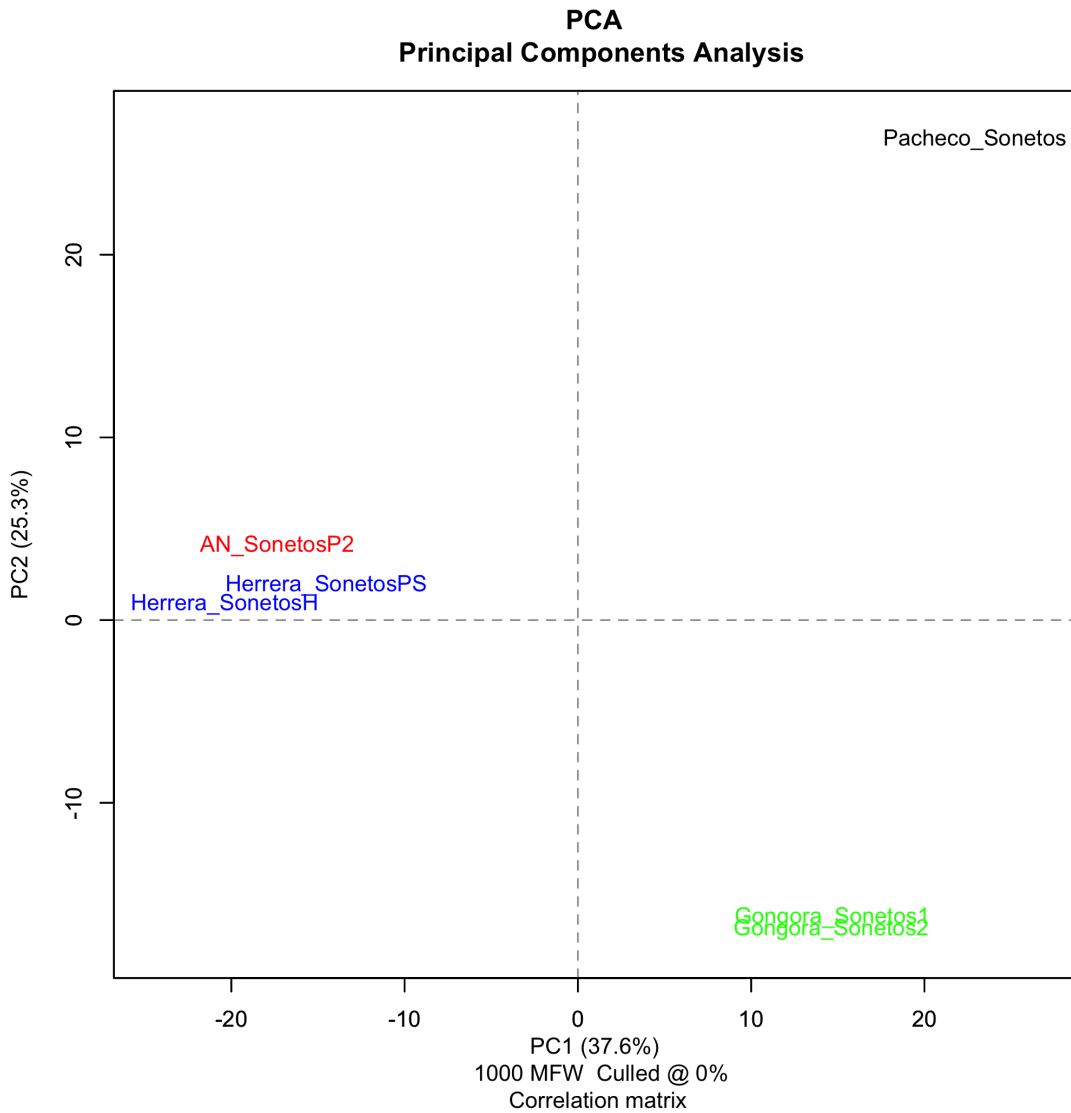


Figura 146. PCA sobre sonetos de Herrera, Pacheco, Góngora y *P2*. 1000 MFW. Matriz de correlación.

A continuación, se realiza el análisis con los 500 trigramas de letras más frecuentes (véase la figura 147). Los textos de Herrera se encuentran en dos cuadrantes diferentes, pero próximos uno a otro y a la línea de separación; en el cuadrante superior derecho aparecen los textos de Góngora, mientras que los de Pacheco se encuentran en el cuadrante inferior derecho a gran distancia de los demás. *P2* aparece justo en medio de los textos herrerianos.

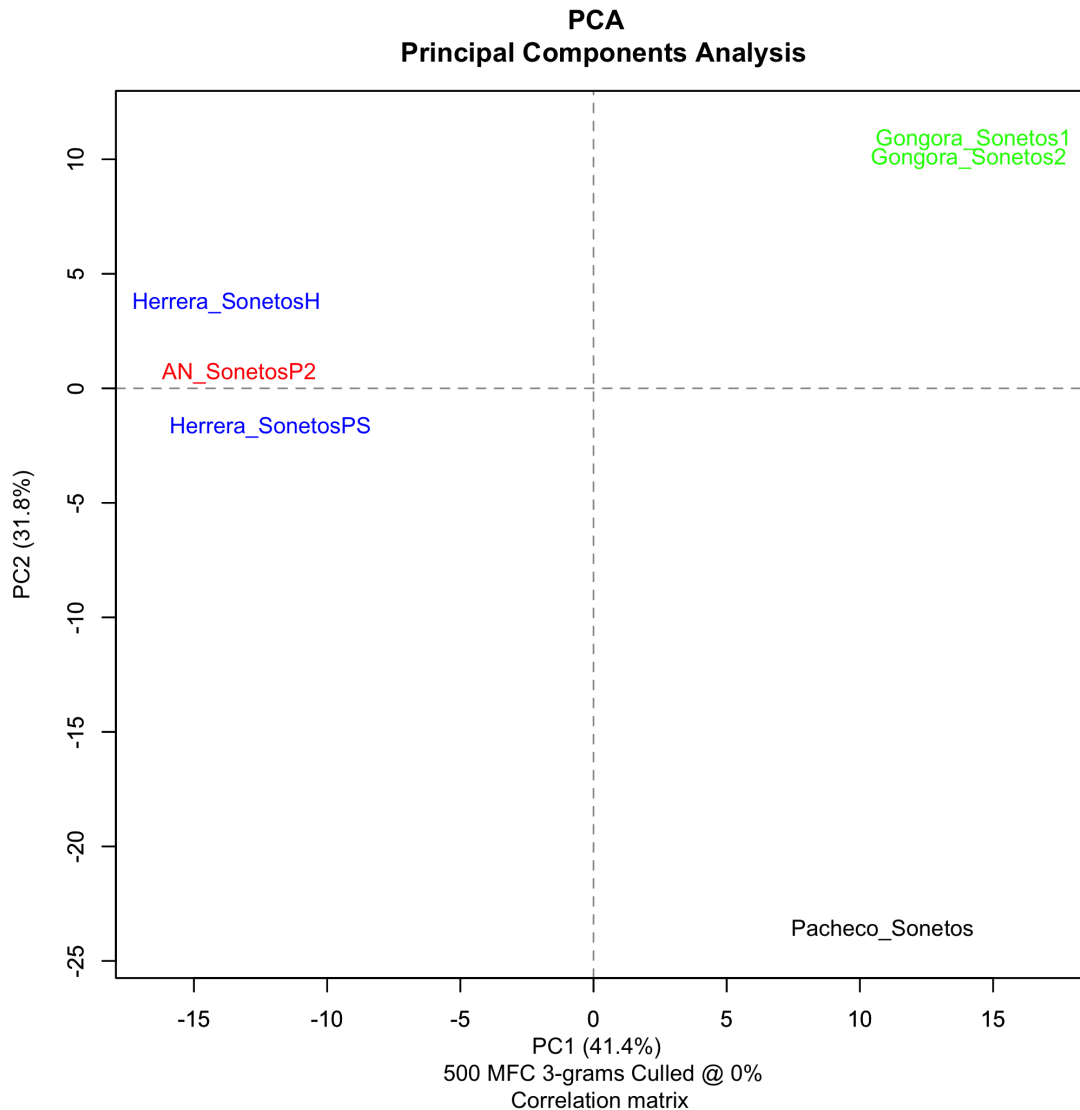


Figura 147. PCA sobre sonetos de Herrera, Pacheco, Góngora y P2. 500 trigramas de letras más frecuentes. Matriz de correlación.

Además, se ha realizado un segundo bloque de análisis de PCA sobre todas las composiciones poéticas recogidas de Pacheco, *H* y los poemas sueltos y una selección de poemas de Luis de Góngora de diferentes subgéneros líricos recopilados de la edición digital de la poesía completa del poeta cordobés al cuidado de Antonio Carreira (Góngora, 2016) y que ofrece el proyecto Góngora del OBVIL⁵³⁶. Únicamente se han recogido los poemas clasificados como de autoría segura, que han sido divididos en dos ficheros (“poemas1” y “poemas2”).

⁵³⁶ Web de la edición digital: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra_poetica [Consulta: 25/09/2019]. El texto ha sido copiado de esta edición, y a continuación se han eliminado la numeración y fechas de los poemas, las diéresis métricas y los titulillos de los poemas, con el objetivo de utilizar en el análisis únicamente el texto de las composiciones gongorinas.

Se comienza por aplicar Cosine Delta sobre las 100 palabras más frecuentes (véase la figura 148). Como puede observarse, Góngora se ubica en el cuadrante superior izquierdo, las dos obras de Herrera en el cuadrante superior izquierdo junto con los nuevos poemas de la obra póstuma y Pacheco en el cuadrante inferior derecho a gran distancia de las demás obras y autores.

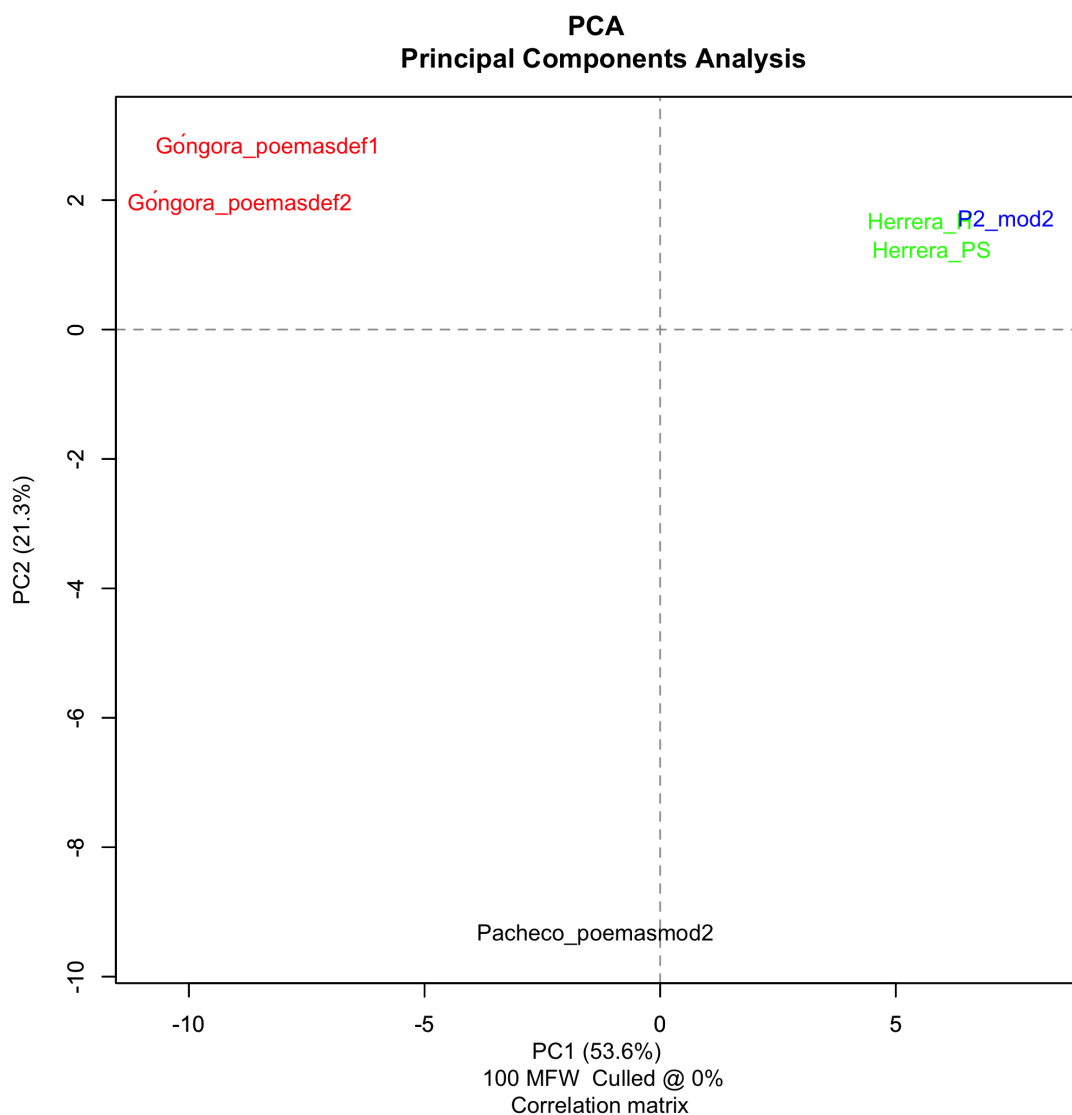
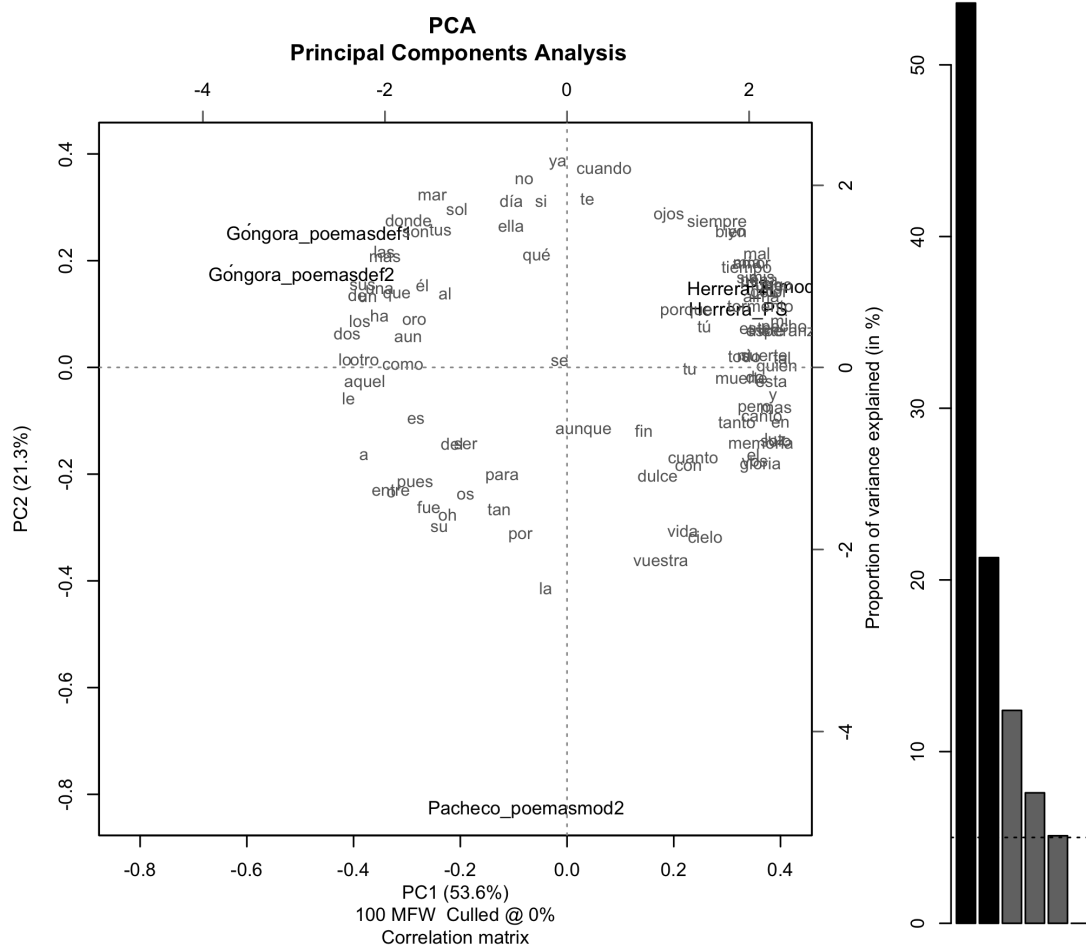


Figura 148. PCA sobre Herrera, Pacheco, Góngora y P2. 100 MFW. Matriz de correlación

Siguiendo con el gráfico técnico de la figura 149, con este método se puede observar cómo en la poesía de Herrera serían relativamente más frecuentes palabras como *mi, tú, quien* o *porque*, mientras que en la poesía de Góngora serían relativamente más frecuentes *las, sus, donde* o *él*.



Principal components

Figura 149. PCA sobre Herrera, Pacheco, Góngora y *P2*. 100 MFW. Matriz de correlación. Versión técnica.

Se finaliza este apartado generando otro análisis que aplica Cosine Delta sobre letras, en lugar de palabras, concretamente sobre los 500 trigramas de letras más frecuentes (véase la figura 150). Como puede observarse, los resultados son similares a los obtenidos en la figura 148 sobre las 100 palabras más frecuentes, pues, de nuevo, los textos de Herrera aparecen colocados en el cuadrante superior derecho, los textos de Góngora se ubican en el cuadrante superior izquierdo y los textos de Pacheco se localizan en el cuadrante inferior a gran distancia de los otros textos. Una vez más, *P2* aparece junto con las composiciones de *H* y los poemas sueltos.

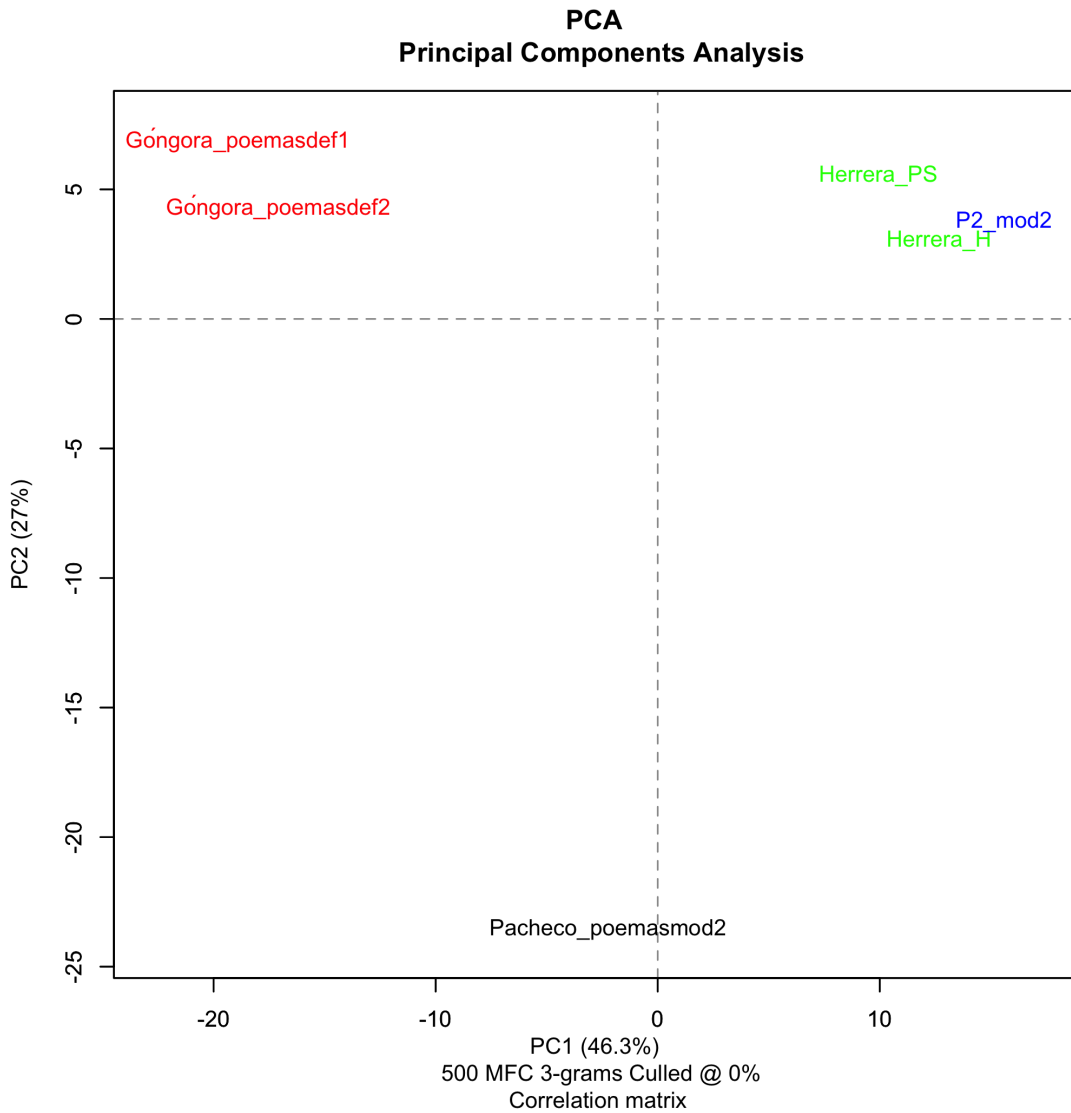


Figura 150. PCA sobre Herrera, Pacheco, Góngora y P2. 500 trigramas de letras más frecuentes. Matriz de correlación.

En resumen, todos los análisis realizados con Luis de Góngora como autor de control apuntan también a la autoría herreriana de P2.

7.4.3. *Análisis con muestras aleatorias*

Por último, como ya se ha señalado, en Estilometría a mayor cantidad de texto el análisis resulta más fiable, por lo tanto, es conveniente comprobar que en nuestro caso el menor tamaño de los textos escritos por Pacheco no está influyendo en los resultados obtenidos. Para ello, se presenta el análisis de PCA sobre muestras aleatorias de 1800 palabras.

En primer lugar, este se realiza aplicando Cosine Delta a las 100 palabras más frecuentes de la poesía de Herrera, Pacheco y Arguijo (véase la figura 151). Las muestras aleatorias de textos de Herrera se ubican en el cuadrante superior izquierdo, mientras que las de Arguijo aparecen en el cuadrante superior derecho, y la de Pacheco, a gran distancia de los demás, en el cuadrante inferior. La muestra aleatoria de *P2* queda ubicada junto a las de Herrera.

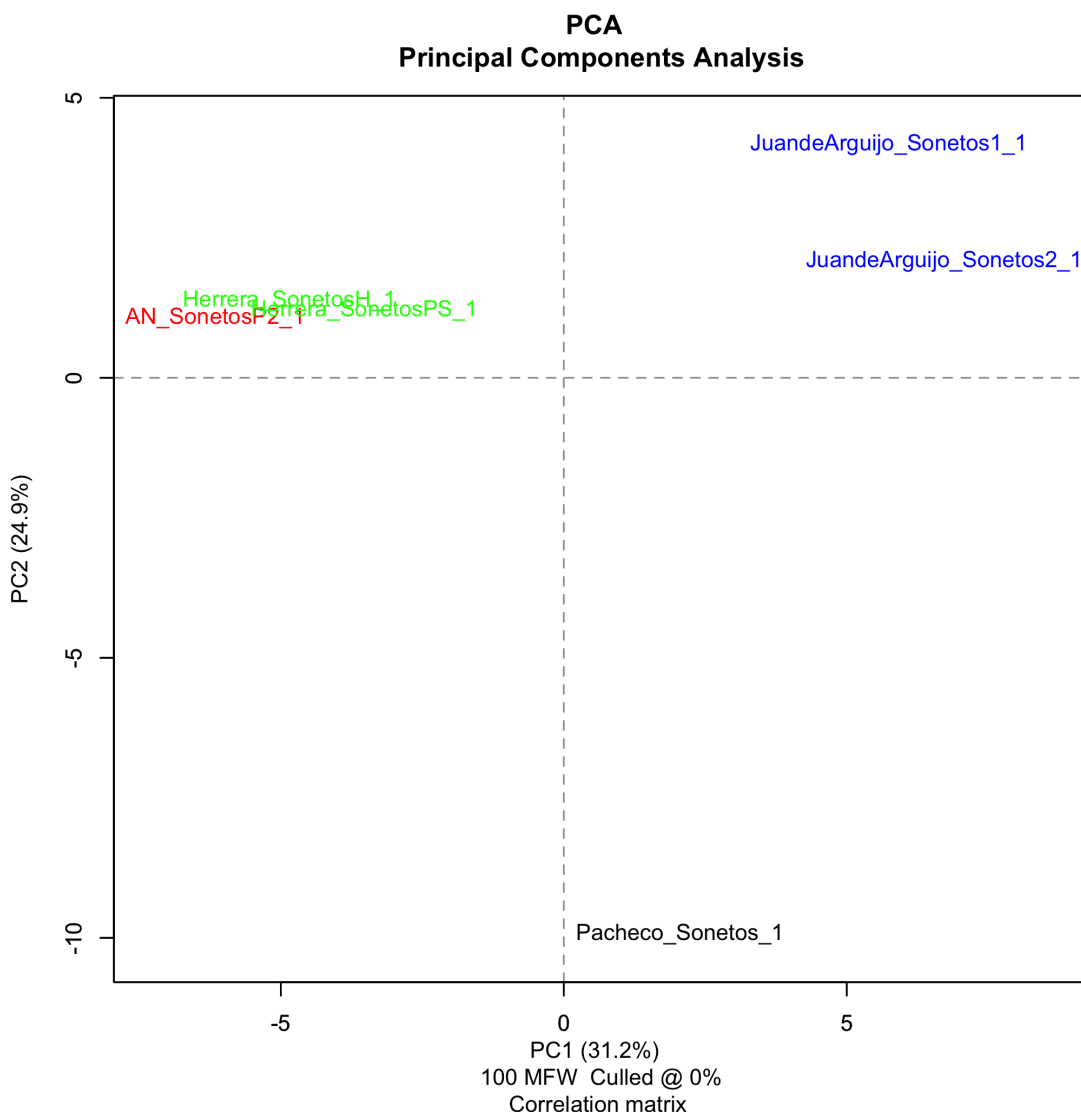


Figura 151. PCA sobre los sonetos de Herrera, Pacheco, Arguijo y *P2*. 100 MFW. Matriz de correlación. Muestras aleatorias de 1800 palabras

A continuación, se realiza el mismo análisis con el otro autor de control (Góngora). La figura 152 muestra el análisis de muestras aleatorias sobre los sonetos de Herrera, Pacheco, Góngora y *P2*, mediante la aplicación de Cosine Delta sobre las 1000

palabras más frecuentes. Como puede apreciarse, la muestra de Pacheco queda colocada en el cuadrante inferior, a gran distancia de los demás autores. Las muestras de Herrera se localizan en el cuadrante superior izquierdo y las de Góngora, en el cuadrante superior derecho. La muestra de *P2* aparece casi en la línea de separación de los cuadrantes izquierdos y en gran proximidad con las de Herrera.

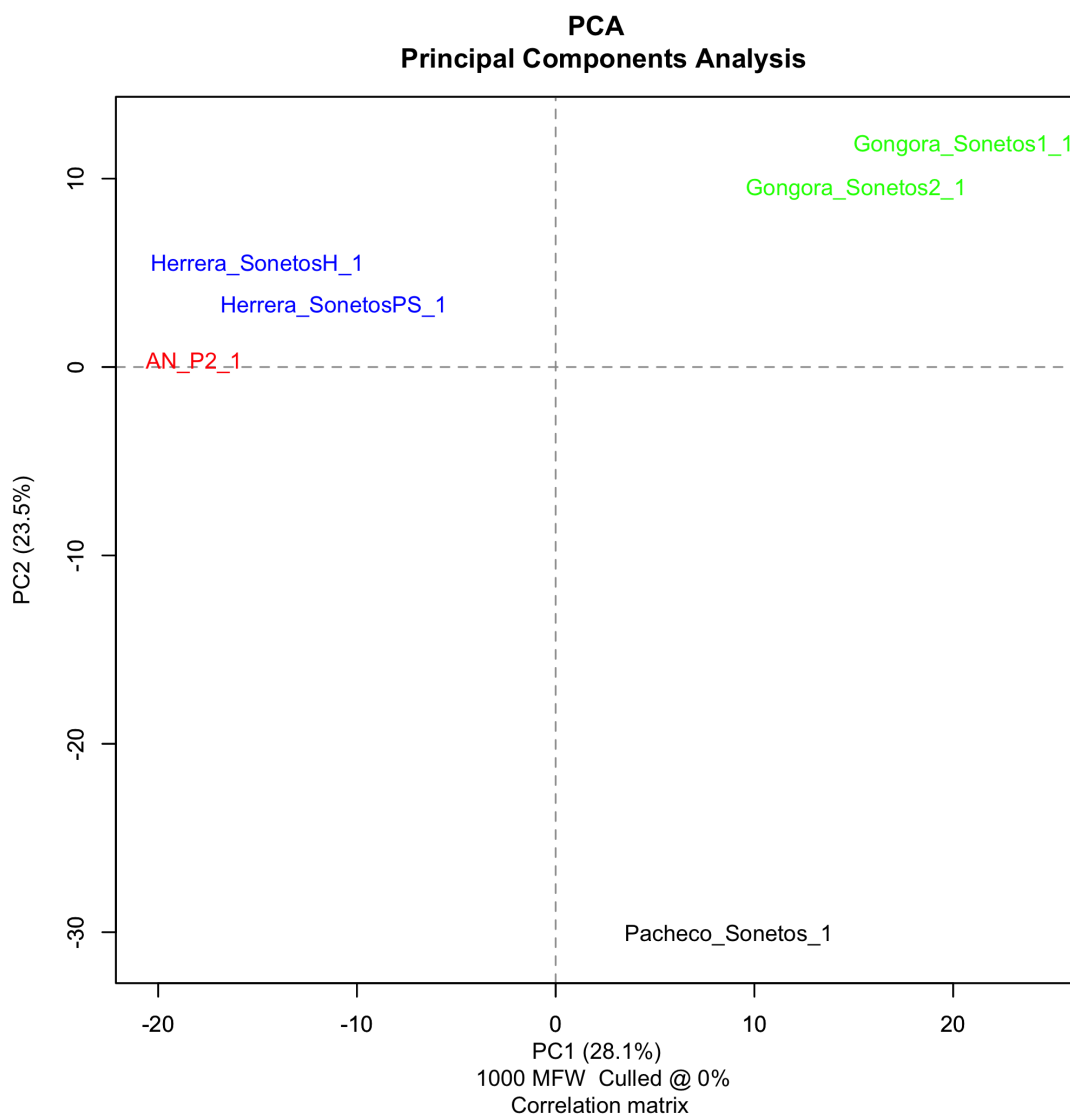


Figura 152. PCA sobre los sonetos de Herrera, Pacheco, Góngora y *P2*. 1000 MFW. Matriz de correlación. Muestras aleatorias de 1800 palabras

Para terminar, se presenta el análisis de muestras aleatorias aplicado sobre el corpus completo de composiciones de *H*, los poemas sueltos y los poemas escritos por Pacheco, así como la selección de poemas de diferentes subgéneros líricos de Góngora. En la figura 153 se ha aplicado Cosine Delta sobre las 1000 palabras más frecuentes.

Como resultado, las muestras de Herrera se ubican en el cuadrante superior derecho, mientras que las de Góngora aparecen en el cuadrante superior izquierdo, y la de Pacheco, a gran distancia de las demás en el cuadrante inferior. La muestra de P2 queda localizada en el mismo cuadrante que las de Herrera y muy cercana a estas.

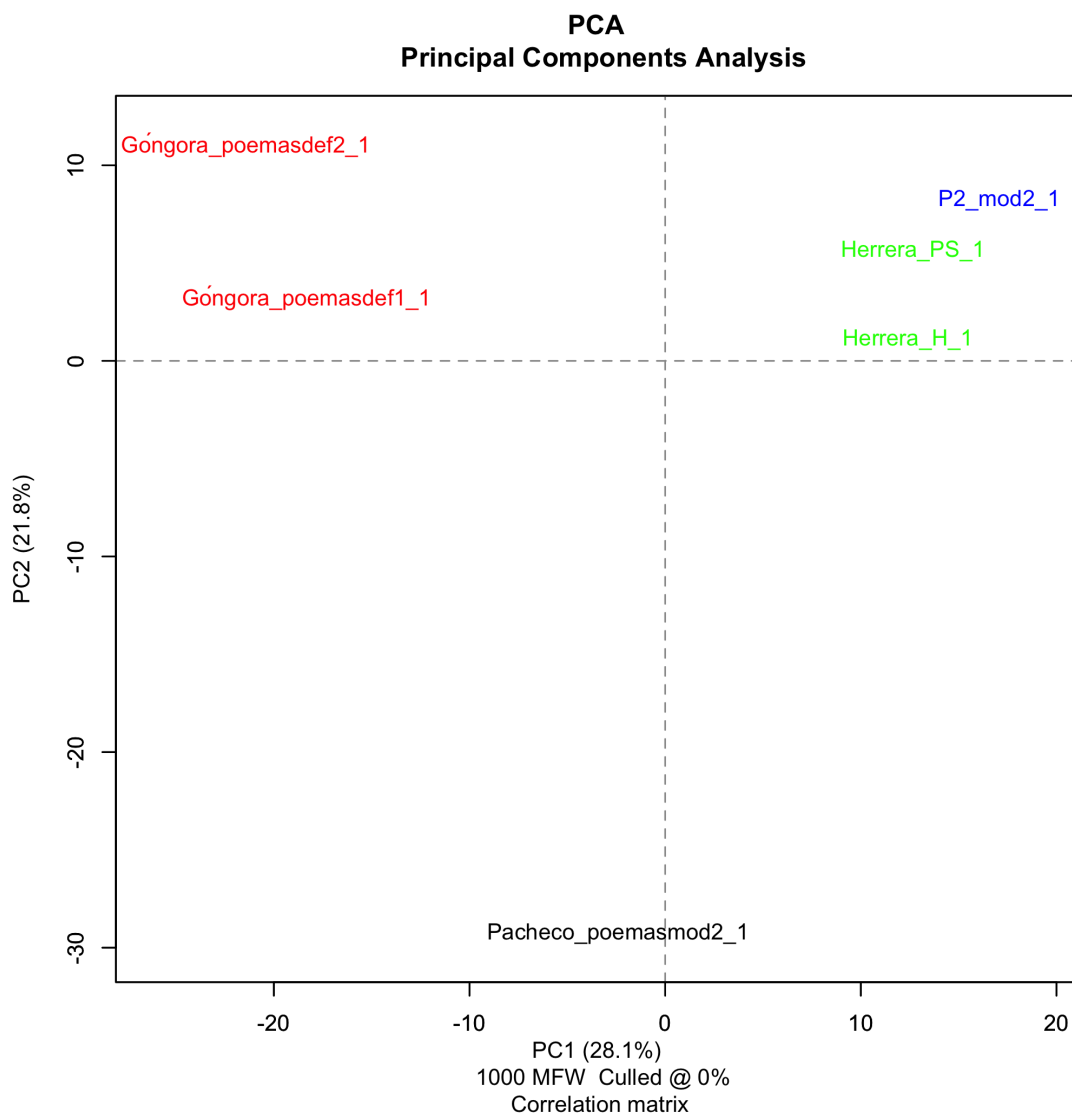


Figura 153. PCA sobre la poesía de Herrera, Pacheco, Góngora y P2. 1000 MFW. Matriz de correlación. Muestras aleatorias de 1800 palabras

En conclusión, se han realizado un total de 11 análisis de PCA con diferentes parámetros, recogidos en 21 figuras, en los que se ha utilizado un tercer autor de control, Juan de Arguijo en unas ocasiones, Góngora en otras (tanto a través de sus sonetos como de composiciones variadas). Se han realizado análisis sobre las 100 palabras más frecuentes, las 1000 palabras más frecuentes, los 500 trigramas de letras

más frecuentes, e incluso se ha añadido un análisis con muestras aleatorias de 1800 palabras. En todos los análisis realizados mediante esta técnica se ha obtenido el mismo resultado: *P2* se ubica claramente con la poesía de Herrera.

7.5. *Rolling Classify*⁵³⁷

Como ya se ha visto, el problema de autoría de *P* tiene una gran complejidad, ya que no se trata solo de confirmar si la obra es de Herrera o no lo es, sino más bien de detectar si hay otra mano aparte de la de El Divino, que indudablemente está en las partes coincidentes con *B* y *H* que no han sido modificadas.

En consecuencia, como complemento a los análisis estilométricos de los problemas de autoría de *P2*, los realizados en este apartado se basan en uno de los métodos desarrollados para analizar trabajos colaborativos u obras en las que intervienen dos o más manos, *Rolling Stylometry* o *Rolling Classify*, presentado por Maciej Eder en un artículo publicado en 2016 en *Digital Scholarship in the Humanities (DSIH)*, la revista de la Alliance of Digital Humanities Organisations (ADHO) (Eder, 2016). Se trata de un método de análisis secuencial, en el cual el texto analizado se divide en fragmentos para analizar la consistencia estilométrica de cada uno de ellos y si se producen cambios en la atribución de autoría de unos pasajes a otros:

Unlike standard procedures, aimed at assessing style differentiation between discrete text samples, it tries to look inside a text represented as a set of linearly sliced chunks, in order to test their stylistic consistency. [...] the technique is designed to assess mixed authorship⁵³⁸ (Eder, 2016, p. 467).

⁵³⁷ Una versión anterior de este apartado ha sido publicada en el monográfico *Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania* de la revista *Romanische Studien* (Hernández Lorenzo, 2019a), y le ha sido otorgado el Premio a la mejor publicación científica de la Facultad de Filología para el primer semestre de 2019.

⁵³⁸ Para mejorar los resultados, a la hora de realizar las muestras a analizar se utiliza una técnica de solapamiento procedente de las metodologías de Aprendizaje Automático o *Machine Learning*: “The resolution of sampling can be substantially improved when the concept of moving window is applied. Its inherent feature is that it allows sample overlapping, so that some observations of a data set can be reused several times. In the case of rolling stylometry, it means that a sequence of tokens from the end of sample *A* will reappear in the middle of sample *B*, and the beginning of the sample *C*” (Eder, 2016, p. 459).

En su trabajo, Eder aplica tres técnicas de Aprendizaje Automático o *Machine Learning* (*Machine Learning classifiers*), cuya eficacia ha sido probada, a través del paquete *stylo* de R (Eder et al., 2016): *support vector machines* (SVM), *nearest shrunken centroids* (NSC) y la Delta de Burrows (2002). Con estas aborda tres casos de obras con varias manos en el proceso de composición: el *Roman de la Rose*; la llamada Biblia de la Reina Sofía, obra con un complicado problema de transmisión en la que han participado varios traductores; y los trabajos colaborativos de Joseph Conrad y Ford Madox Ford. En todos los casos, las señales autoriales se detectan con buenos resultados.

Una versión anterior de *Rolling Stylometry*, *Rolling Delta*, que utiliza solo la medida de Burrows, había sido aplicada anteriormente a los trabajos colaborativos de Conrad y Ford por los investigadores Jan Rybicki, David Hoover y Mike Kestemont (2014) y a las obras escritas en colaboración de Charles Dickens por el profesor Tomoji Tabata (2014). Se ha publicado también un artículo en el que se aplica *Rolling Delta* al *Quijote*, realizado por Nanette Rißler-Pipka, primer estudio que aplica este método a textos en español (Rißler-Pipka, 2018), y otro que lo aplica a una obra atribuida a Lope de Vega (García-Reidy, 2019). Por otra parte, tras la publicación del artículo de *Rolling Stylometry*⁵³⁹, han aparecido más trabajos que aplican esta técnica a otras obras en inglés (Ilseemann, 2017; Look, 2017), y también recientemente, el profesor Eder ha aplicado esta técnica a obras de Elena Ferrante (2018), escritas en italiano, en el *workshop* que se celebró en septiembre de 2017 en Padua con eminentes estilometristas para intentar descubrir la identidad de la enigmática escritora⁵⁴⁰.

⁵³⁹ Esta técnica ha aparecido también en los medios a través del análisis que realiza el profesor James O’Sullivan de la co-autoría de la novela *The president is Missing* por James Patterson y Bill Clinton. El resultado de su análisis, que apunta hacia una presencia mucho mayor de Patterson en la escritura de la novela, aparece en un breve artículo publicado en el periódico británico *The Guardian*: https://www.theguardian.com/books/booksblog/2018/jun/07/bill-clinton-james-patterson-the-president-is-missing-co-authors?CMP=share_btn_tw [Consulta: 25/09/2019]

⁵⁴⁰ El *workshop* se tituló “Drawing Elena Ferrante’s profile” y fue celebrado en la Università di Padova el 7 de septiembre de 2017 como parte de la IQLA-GIAT Summer School in Quantitative Analysis of Textual Data. El programa está disponible en la siguiente dirección web: <http://www.giat.org/wp-content/uploads/2013/05/Volantino-Workshop.pdf> [Consulta: 25/09/2019]. El evento fue cubierto por el periódico italiano *La Repubblica* (http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/09/08/le-prove-sono-nella-letteratura-elena-ferrante-e-starnone43.html?ref=search&refresh_ce) [Consulta: 25/05/2019] y el periódico local *Padova Oggi* (<http://www.padovaoggi.it/cronaca/elena-ferrante-workshop-universita-padova-7-settembre-2017.html>) [Consulta: 25/09/2019].

7.5.1. A modo de prueba: Rolling Classify sobre textos en español

Previamente al análisis con los textos herrerianos, se decidió realizar primero una prueba con un texto de literatura en español escrito a varias manos y del que se tuviera constancia, antes de realizar el análisis, de qué parte había sido escrita por cada autor. El objetivo era confirmar la eficacia de este procedimiento con textos literarios en español, ya que solo se contaba con el estudio mencionado de Riβler-Pipka en este sentido. A tal efecto se aplicó la técnica sobre la obra barroca *Amor es más laberinto*, co-escrita por Sor Juana Inés de la Cruz y Fray Juan de Guevara.⁵⁴¹ Las marcas *a* y *b* marcan las separaciones en jornadas de la obra.

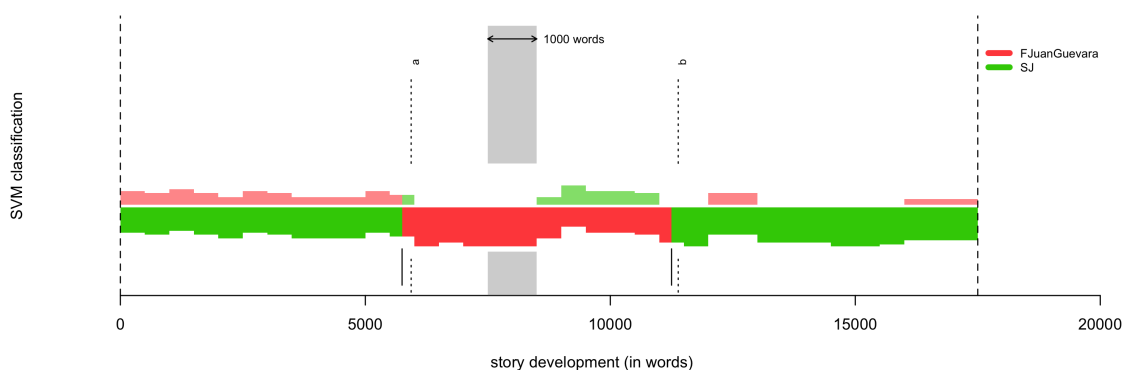


Figura 154. *Amor es más laberinto*. Rolling SVM. 100 MFW. Muestras de 1000 palabras con solapamiento de 500.

Como puede observarse, la figura 154 muestra el gráfico resultante. En Rolling SVM, la decisión del clasificador queda recogida por la línea inferior del gráfico, mientras que la línea superior muestra la probabilidad de que un autor diferente al elegido haya escrito el fragmento. En consecuencia, cuanto más gruesa sea la línea inferior y más fina sea la superior, mayor seguridad mostrará el clasificador con respecto a la atribución. En el caso de *Amor es más laberinto*, los resultados reflejan lo que es ya bien sabido, que el primer y el tercer acto fueron escritos por Sor Juana y el

⁵⁴¹ La colaboración en la escritura de esta obra dramática consta desde la edición princeps de 1692, leyéndose en la portada de la comedia lo siguiente: “AMOR ES MAS LABERYNTO, / COMEDIA, / DE LA QVAL LAS JORNADAS PRIMERA, / y tercera son de la Madre Juana, y la segunda del /Lic. D. Juan de Guevara, Ingenio Conocido / de la Ciudad de Mexico” [folio 389]. La edición puede consultarse a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en el siguiente enlace: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/segundo-volumen-de-las-obras-de-soror-juana-ines-de-la-cruz--0/html/f32c6599-a951-4707-857d-a68db8649ee3_493.htm [Consulta: 25-09-2019].

segundo por Fray Juan de Guevara. La probabilidad de autoría es incluso del 100 % en algunas partes del gráfico.

7.5.2. Primeros análisis sobre P y P2

En este análisis estilométrico de la poesía herreriana, se aplican las tres técnicas incluidas en *Rolling Classify* a través del paquete *stylo* en R y utilizando como corpus de referencia por un lado, las obras poéticas que sabemos indudablemente que pertenecen a Herrera, es decir, los poemas sueltos y *H*; y, por otro, todos los textos poéticos que hemos recopilado de Pacheco. El *test corpus* está constituido unas veces por *P*, y otras por *P2*. En el caso de *P*, en la visualización de los resultados la separación entre libros se muestra a través de las marcas *a* y *b*⁵⁴². El objetivo final es medir de forma más científica y objetiva la probabilidad de la plena autoría herreriana de *P*, así como rechazar o confirmar en la medida de lo posible la existencia de una segunda mano y más concretamente la de Francisco Pacheco. Los parámetros utilizados serán, fundamentalmente, los mismos que utiliza Maciej Eder en su artículo sobre el método (Eder, 2016), complementados con el empleo de la combinación de parámetros que obtuvo los mejores resultados en la evaluación del corpus realizada en el apartado 7.2, esto es, la aplicación de la Delta de Eder sobre las 4000 palabras más frecuentes. Los análisis se han realizado tanto con los textos completos (apartado 7.5.2.1) como con el corpus reducido de forma aleatoria (apartado 7.5.2.2).

7.5.2.1. Análisis con textos completos

En primer lugar, se utiliza la técnica Rolling SVM con las mismas variables que utiliza Maciej Eder (2016), esto es, sobre las 100 palabras más frecuentes. Inicialmente se emplea sobre muestras de 5000 palabras con solapamiento de 4500, y después sobre muestras de 3000 palabras con solapamiento de 2500.

Con Rolling SVM y las 100 palabras más frecuentes sobre muestras de 5000 palabras de *P* y *P2*, se obtienen las figuras 155 y 156, en las que, como puede observarse, la probabilidad de mano de Herrera es casi del 100 %, detectándose una probabilidad mínima de mano de Pacheco al comienzo del tercer libro de *Versos*.

⁵⁴² La marca *a* indica el comienzo del libro segundo, mientras que la marca *b* indica el comienzo del libro tercero de *Versos*.

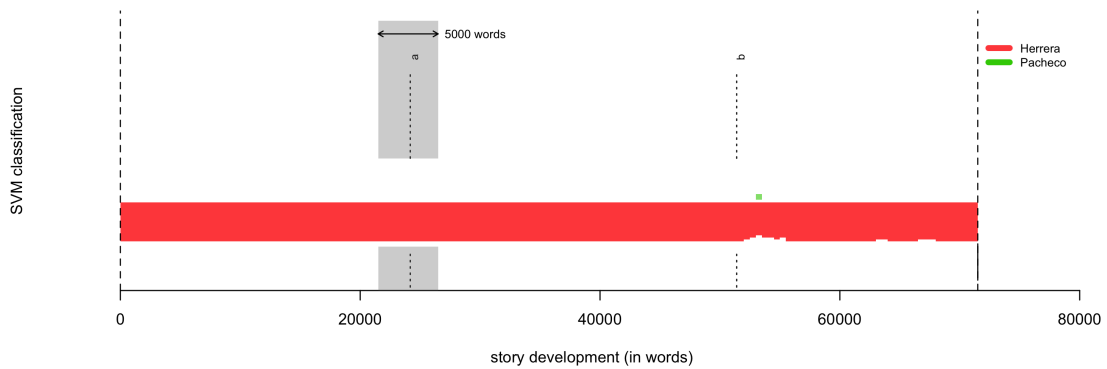


Figura 155. Rolling SVM sobre *P.* 100 MFW. Muestras de 5000 palabras con solapamiento de 4500.

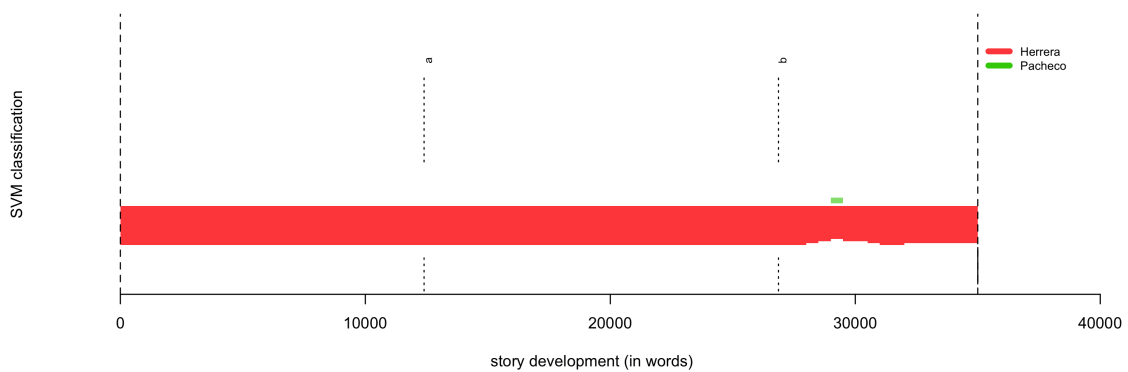


Figura 156. Rolling SVM sobre *P2.* 100 MFW. Muestras de 5000 words con solapamiento de 4500.

En la segunda prueba que se ha realizado con SVM se han utilizado muestras de 3000 palabras con un solapamiento de 2500. Como resultado, se han obtenido las figuras 157 y 158, en las que aparece algo de probabilidad (si bien absolutamente mínima) de presencia de mano de Pacheco al comienzo del tercer libro de *P.*

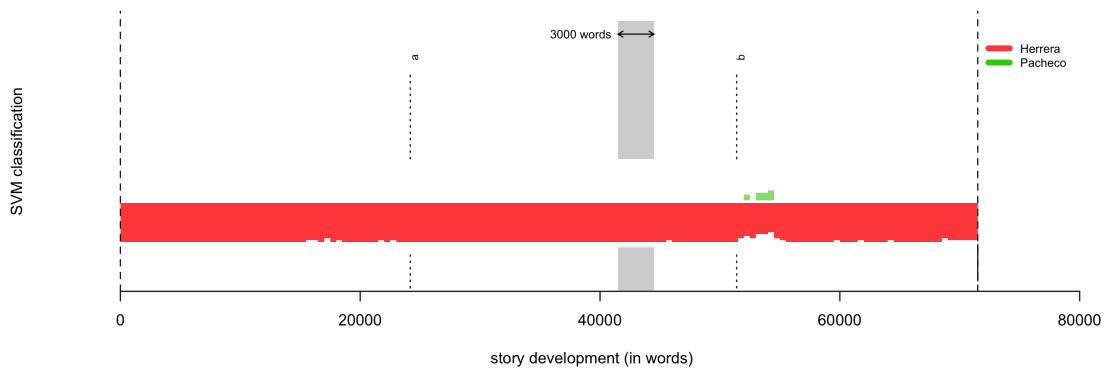


Figura 157. Rolling SVM sobre *P*. 100 MFW. Muestras de 3000 palabras con solapamiento de 2500.

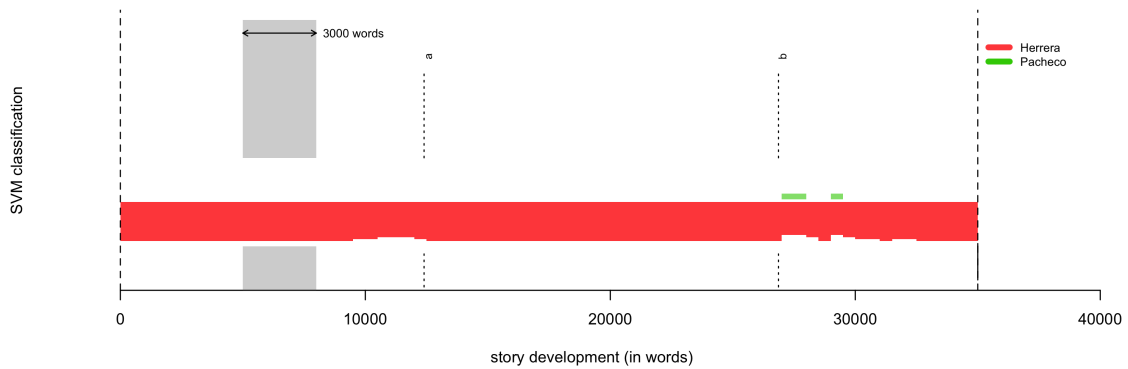


Figura 158. Rolling SVM sobre *P2*. 100 MFW. Muestras de 3000 palabras con solapamiento de 2500.

En segundo lugar, se aplicó la técnica Rolling NSC con las 50 y las 100 palabras más frecuentes sobre muestras de 5000 palabras con solapamiento de 1000 en *P* y *P2*. La elección es Herrera para todo el texto en ambos casos, aunque aparece una probabilidad mínima de Pacheco en algunas partes del texto, como puede verse en las figuras 159 a 162.

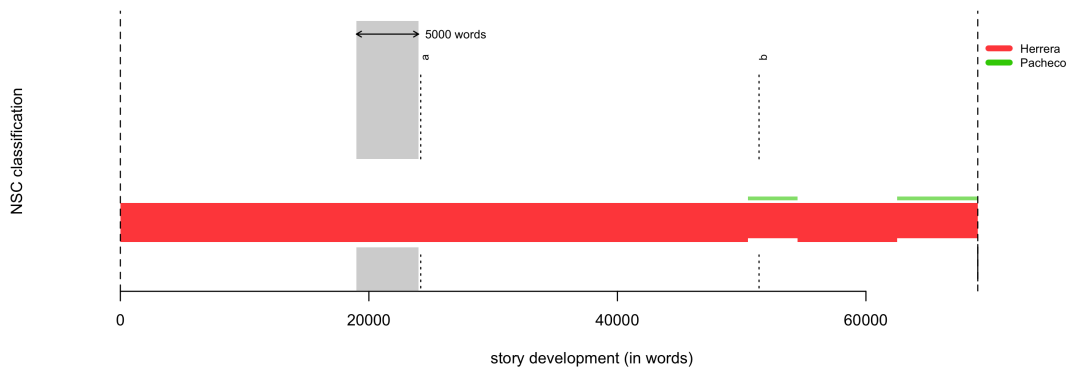


Figura 159. Rolling NSC sobre *P.* 50 MFW. Muestras de 5000 palabras con solapamiento de 1000.

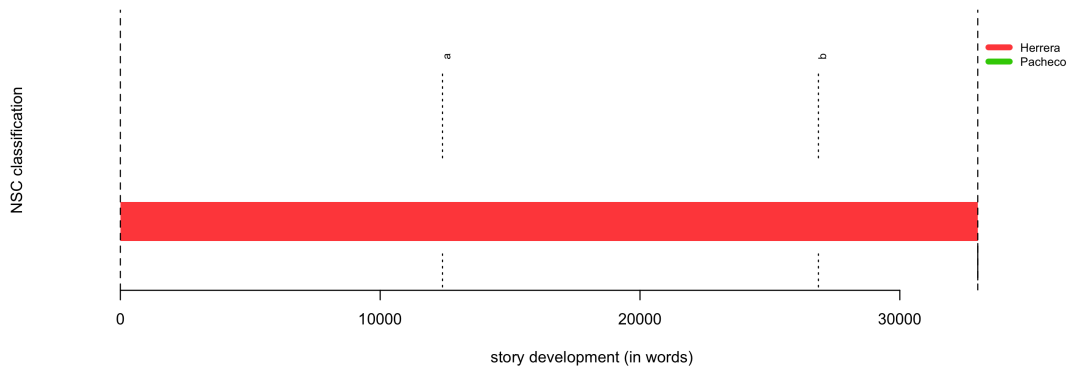


Figura 160. Rolling NSC sobre *P2.* 50 MFW. Muestras de 5000 palabras con solapamiento de 1000.

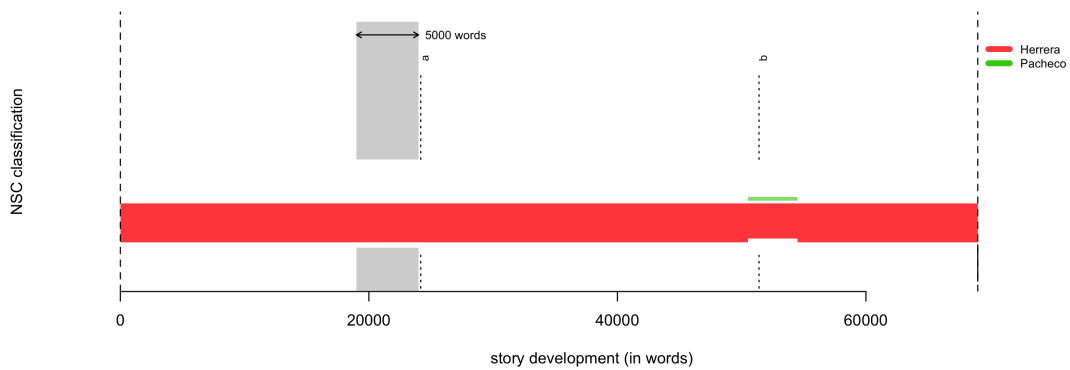


Figura 161. Rolling NSC sobre *P.* 100 MFW. Muestras de 5000 palabras con solapamiento de 1000.

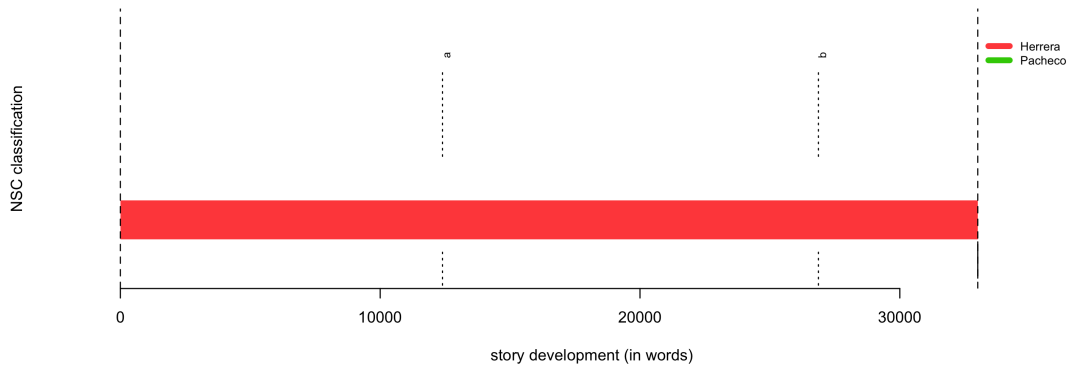


Figura 162. Rolling NSC sobre *P2*. 100 MFW. Muestras de 5000 palabras con solapamiento de 1000.

En tercer lugar, se aplicó Rolling Delta con las 500 y las 1000 palabras más frecuentes sobre muestras de 5000 palabras con solapamiento de 4500 en *P* y *P2*. Como puede verse en las figuras 163 a 166, el gráfico resultante es un poco diferente a los anteriores, debido a que Delta ordena los textos por distancias, de forma que siempre habrá un candidato más probable (texto más próximo), y puede haber un segundo candidato más probable, etc. En el gráfico de Rolling Delta, se puede representar hasta los primeros tres candidatos más probables. En nuestros análisis, la primera elección es Herrera y la segunda, Pacheco.

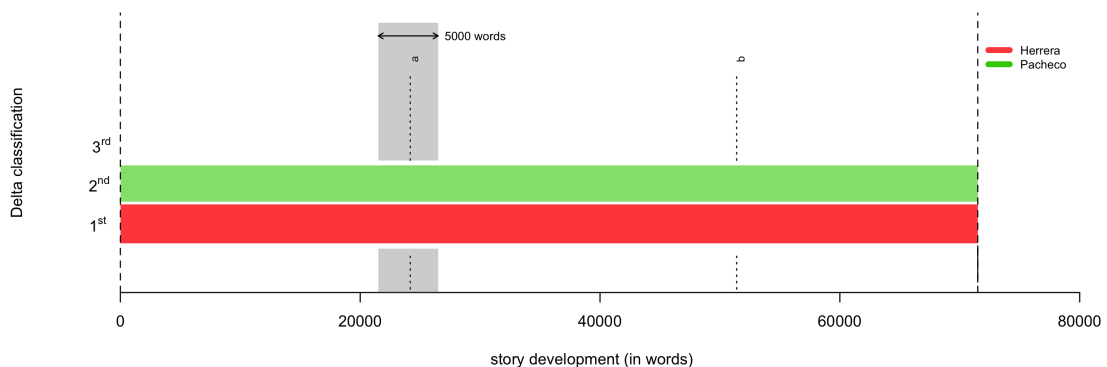


Figura 163. Rolling Delta sobre *P*. 500 MFW. Muestras de 5000 palabras. Solapamiento de 4500 palabras.

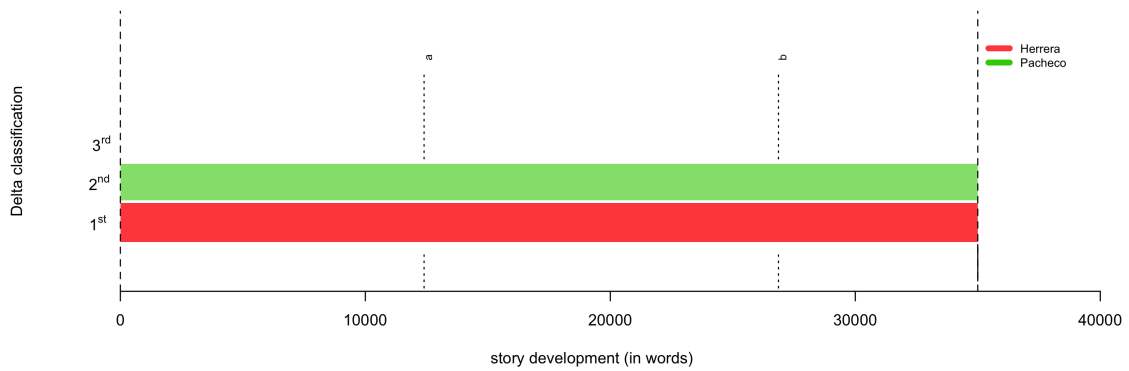


Figura 164. Rolling Delta sobre *P2*. 500 MFW. Muestras de 5000 palabras. Solapamiento de 4500 palabras.

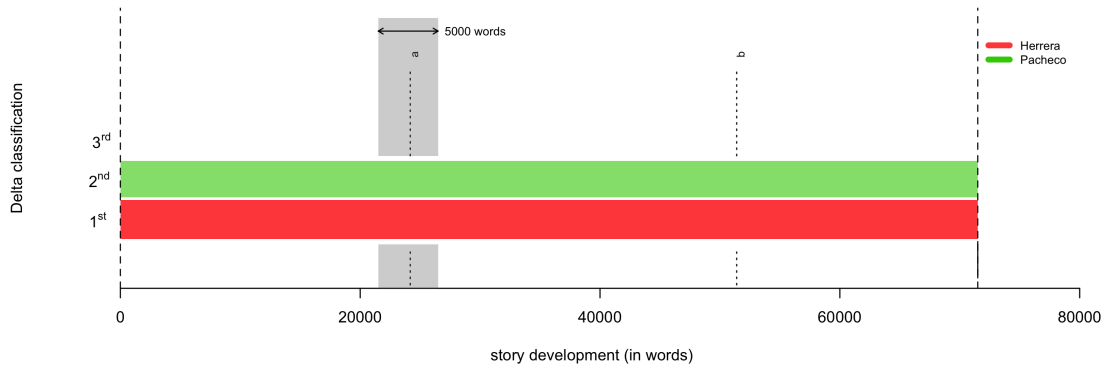


Figura 165. Rolling Delta sobre *P*. 1000 MFW. Muestras de 5000 palabras. Solapamiento de 4500 palabras.

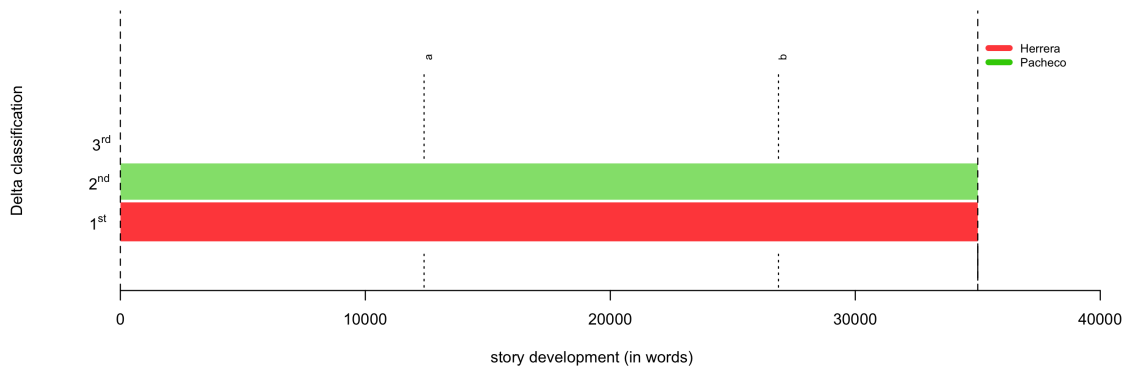


Figura 166. Rolling Delta sobre *P2*. 1000 MFW. Muestras de 5000 palabras. Solapamiento de 4500 palabras.

Por último, si se aplica Rolling Delta con la mejor combinación de parámetros obtenida en la evaluación del capítulo 7.2, esto es, a través de la Delta de Eder y sobre las 4000 palabras más frecuentes, el clasificador vuelve a elegir a Herrera como el autor más probable para todo el texto tanto de *P* como de *P2*, mientras que a Pacheco ni siquiera lo considera (véanse las figuras 167 y 168). Se han utilizado muestras de 5000 palabras con solapamiento de 4500, ya que 5000 palabras, de acuerdo con nuestros propios estudios de evaluación del tamaño de muestras (apartado 7.1), son más que suficientes para detectar la señal autorial.

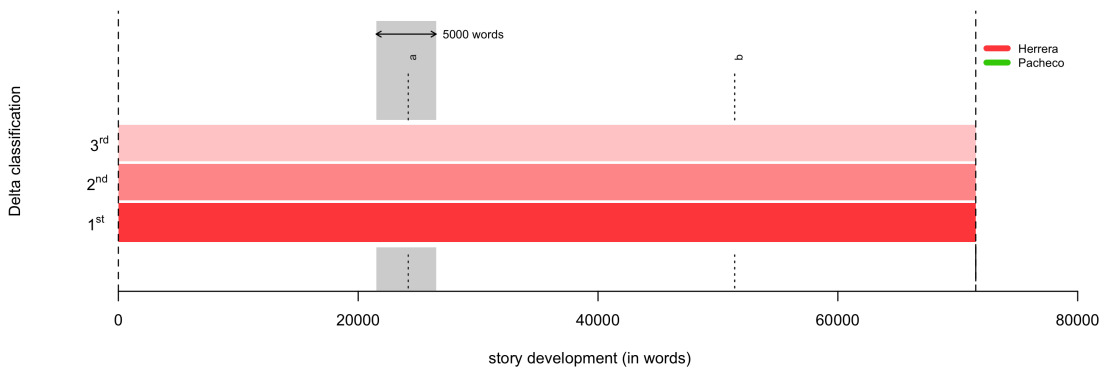


Figura 167. Rolling Delta sobre *P*. Delta de Eder. 4000 MFW. Muestras de 5000 palabras. Solapamiento de 4500.

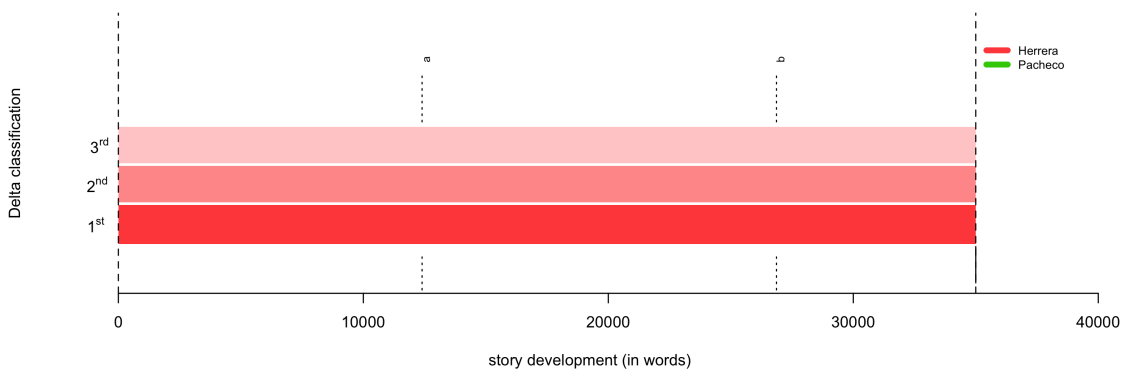


Figura 168. Rolling Delta sobre *P2*. Delta de Eder. 4000 MFW. Muestras de 5000 palabras. Solapamiento de 4500.

7.5.2.2. Análisis con corpus reducido de forma aleatoria

Hasta ahora mediante todas las técnicas empleadas el resultado para todo *P* y *P2* es Herrera y la probabilidad de presencia de mano de Pacheco parece ser casi inexistente. Para confirmar este resultado y asegurar que las diferencias de tamaño no estén influyendo en el mismo –puesto que el corpus de Herrera es mucho mayor que el de Pacheco, 73939 frente a 6056 palabras–, se decidió realizar un nuevo análisis reduciendo previamente el corpus de referencia de Herrera y *P2* a 8000 palabras aproximadamente cada uno con la ayuda del menú Corpus de Litcon⁵⁴³.

En primer lugar, se ha aplicado Rolling SVM sobre las 100 palabras más frecuentes en muestras de 5000 palabras del texto aleatorio producido de *P2*. Como puede apreciarse en la figura 169, Herrera es elegido como el autor de todo el texto, no detectándose probabilidad ninguna de mano de Pacheco.

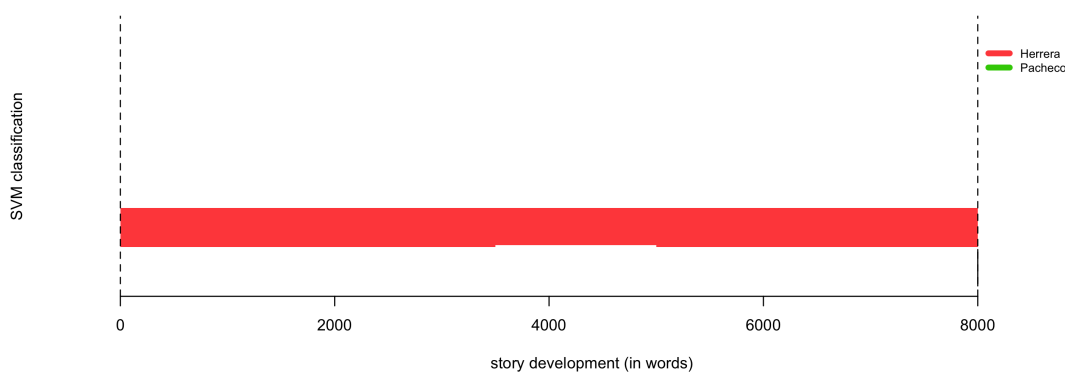


Figura 169. Rolling SVM. 100 MFW. Muestras de 5000 words. Versión reducida de forma aleatoria de *P2*

Seguidamente, se ha aplicado Rolling NSC sobre las 100 palabras más frecuentes en muestras de 3000 palabras del texto aleatorio producido de *P2*. El resultado obtenido, recogido por la figura 170, es casi idéntico al de la figura anterior con SVM, eligiéndose a Herrera como el autor de todo el texto.

⁵⁴³ Litcon y sus menús se describen en el capítulo 5.2 de esta Tesis. Sobre el menú Corpus, véase el punto 5.2.2.12.

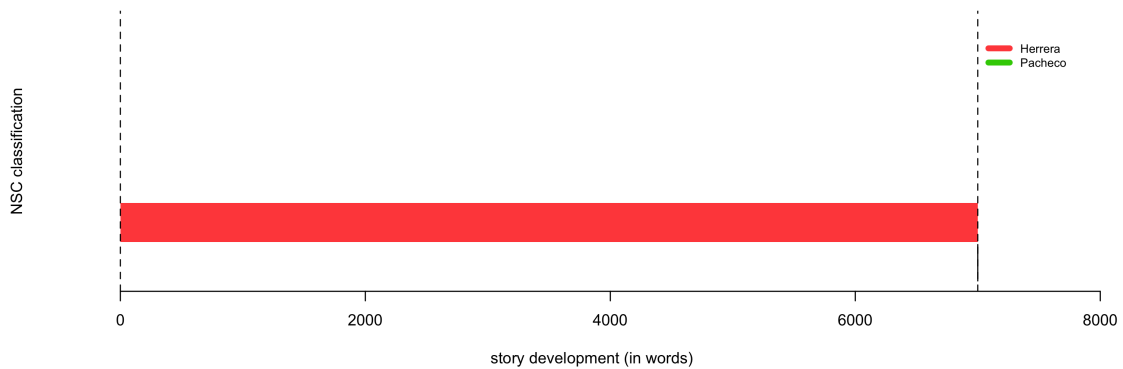


Figura 170. Rolling NSC. 100 MFW. Muestras de 3000 palabras con solapamiento de 1000.
Versión reducida de forma aleatoria de *P2*

A continuación, la figura 171 muestra el gráfico resultante de la aplicación de Rolling Delta sobre las 1000 palabras más frecuentes en muestras de 5000 palabras del texto aleatorio producido de *P2*. El mejor candidato para el clasificador es Herrera como autor de todo el texto, mientras que el segundo mejor candidato sería Pacheco.

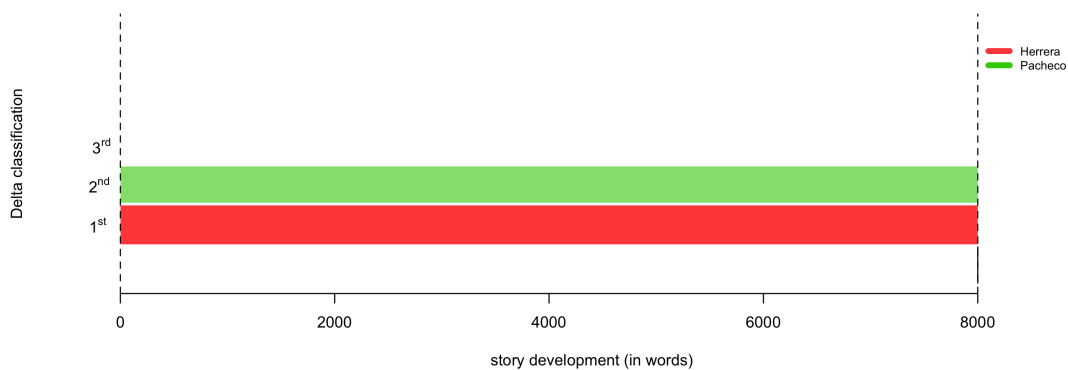


Figura 171. Rolling Delta. 1000 MFW. Muestras de 5000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de *P2*

Como puede verse en las figuras 169 a 171, en todas los gráficos con texto aleatorio, y a lo largo de los diferentes parámetros, la autoría elegida a lo largo de todo el texto es la de Herrera, no eligiéndose la de Pacheco en ningún caso o fragmento.

7.5.3. Análisis con autores de control

Por último, se han realizado las mismas pruebas con distintos autores de control. La inserción de un autor de control es una práctica habitual en Estilometría como comprobante de que los resultados obtenidos son correctos y ha sido utilizada entre otros por Mike Kestemont en su estudio sobre las visiones atribuidas a Hildegard von Bingen (Kestemont, Moens, and Deploige 2015). El autor de control adecuado es aquel que pertenece a la misma época que los candidatos, pero del que sabemos con certeza que no es posible o que existen unas probabilidades mínimas de que escribiera el texto de autoría dudosa. En este caso, se han elegido como autores de control dos figuras fundamentales de la poesía del Siglo de Oro, conectadas con el estilo de Herrera: Garcilaso de la Vega y Luis de Góngora⁵⁴⁴.

7.5.3.1. Análisis con textos completos

En primer lugar, se presentan los resultados usando a Garcilaso de la Vega como autor de control. Como puede verse en la figura 172, con SVM, utilizando las 100 palabras más frecuentes y muestras de 5000 palabras, el resultado es el mismo que el obtenido hasta ahora. Herrera sigue, pues, apareciendo como el único autor de la totalidad de la obra. Se aprecia probabilidad muy pequeña de mano de Pacheco (y de Garcilaso), pero no la suficiente como para indicar un cambio de mano en el texto.

⁵⁴⁴ Los textos de Góngora son los mismos que los utilizados en el apartado 7.4.2, provenientes de la edición digital del proyecto Góngora del OBVIL, mientras que los poemas de Garcilaso han sido recogidos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/garcilaso_de_la_vega/ [Consulta: 25/09/2019]. Más información sobre estos corpus textuales puede encontrarse en el Anexo IX.

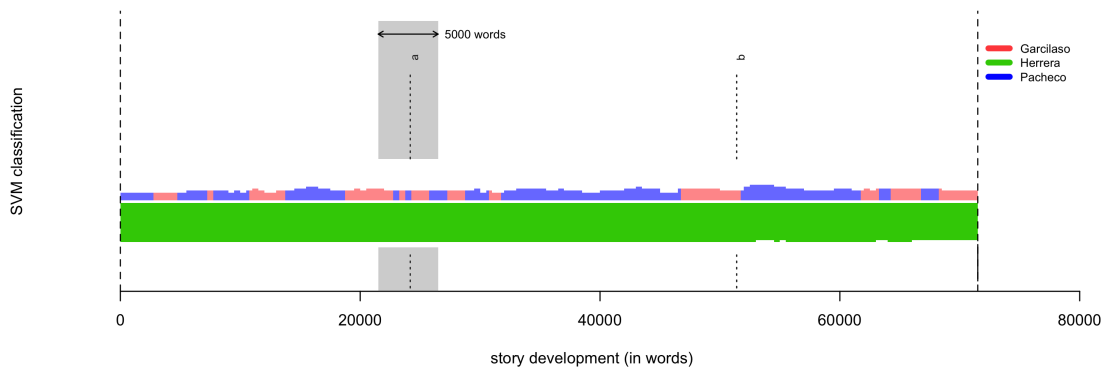


Figura 172. Rolling SVM sobre *P.* 100 MFW. Muestras de 5000 palabras. 4500 palabras de solapamiento.

Si se repite el análisis, pero con muestras de 3000 palabras, se obtiene el mismo resultado, como puede apreciarse en la figura 173.

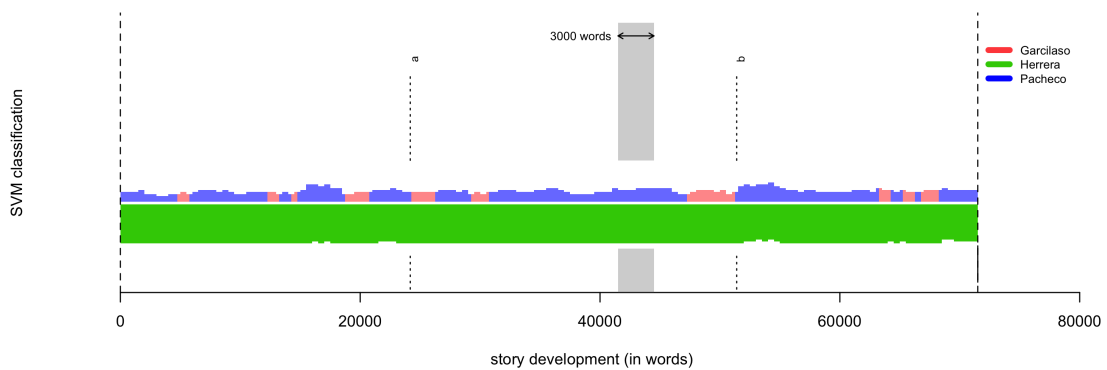


Figura 173. Rolling SVM sobre *P.* 100 MFW. Muestras de 3000 palabras.

Seguidamente, se ha aplicado Rolling NSC sobre las 50 y las 100 palabras más frecuentes en muestras de 5000 palabras. Como puede apreciarse en las figuras 174 (50 palabras más frecuentes) y 175 (100 palabras más frecuentes), los resultados se vuelven aún más estables y consistentes, detectándose solo una pequeñísima probabilidad de autoría de Pacheco en algunos segmentos del tercer libro de *Versos*.

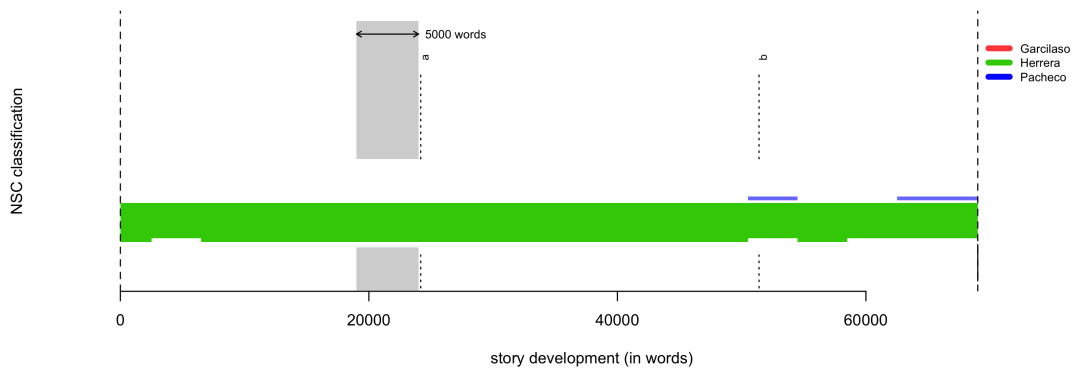


Figura 174. Rolling NSC sobre *P.* 50 MFW. Muestras de 5000 palabras.

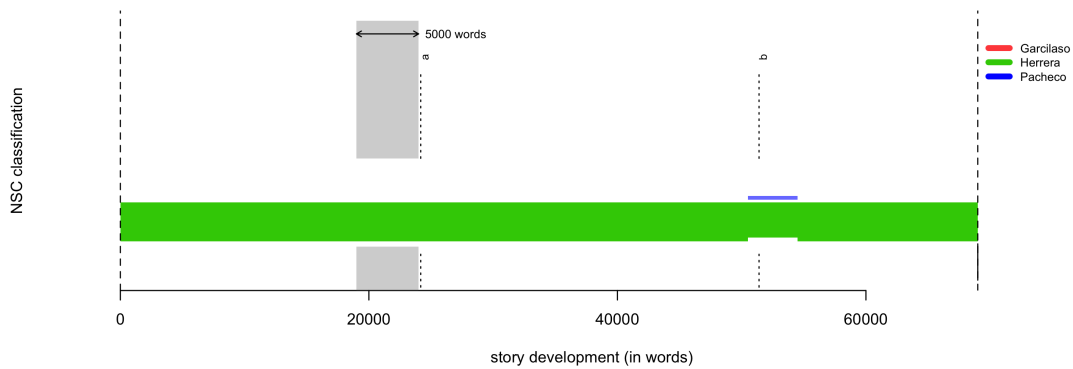


Figura 175. Rolling NSC sobre *P.* 100 MFW. Muestras de 5000 palabras.

Para terminar con Garcilaso, se ha realizado el análisis con Rolling Delta sobre las 500 y las 1000 palabras más frecuentes, cuyo resultado se muestra en las figura 176 y 177. Como puede apreciarse, el autor más cercano para todo el texto es Herrera. Como segunda opción, el clasificador elige a Pacheco para la mayoría de los segmentos, y, en algún caso, a Garcilaso; como tercera opción, elige a Garcilaso para la mayoría de los segmentos, y a Pacheco para los restantes.

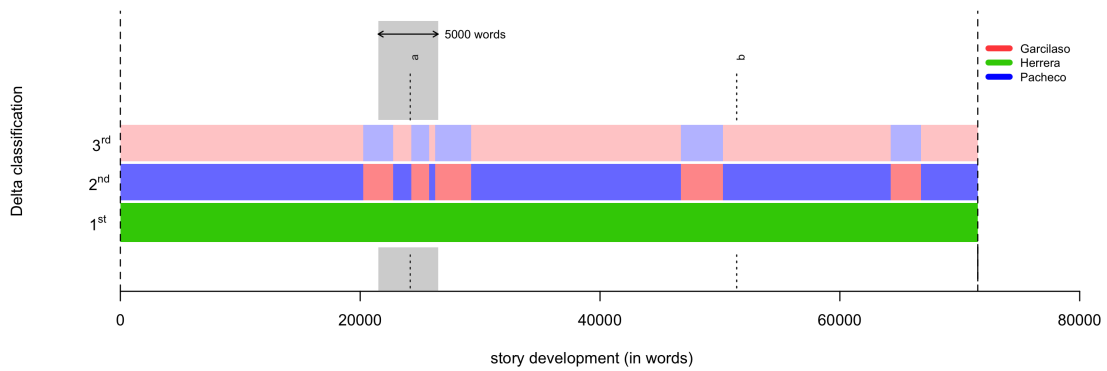


Figura 176. Rolling Delta sobre *P.* 500 MFW. Muestras de 5000 palabras.

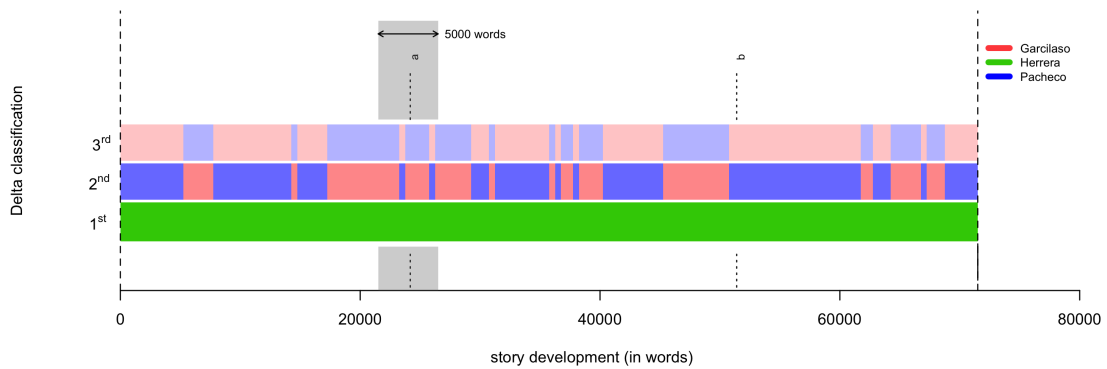


Figura 177. Rolling Delta sobre *P.* 1000 MFW. Muestras de 5000 palabras.

En segundo lugar, se han repetido los análisis usando a Góngora como autor de control. Como puede observarse en la figura 178, en la que se aplica SVM sobre las 100 palabras más frecuentes en muestras de 5000 palabras, el resultado obtenido es el mismo que al usar a Garcilaso como autor de control: Herrera aparece como autor más probable en todo el texto y, aunque se aprecia una pequeña probabilidad de mano de Pacheco en todo el texto, no es la suficiente para que sea elegido por el clasificador.

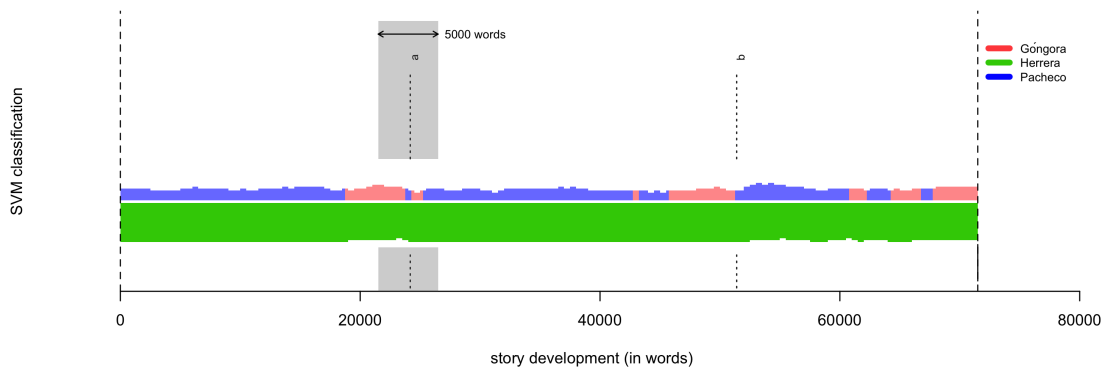


Figura 178. Rolling SVM sobre *P.* 100 MFW. Muestras de 5000 palabras.

En la figura 179, se ha aplicado también Rolling SVM sobre las 100 palabras más frecuentes, pero esta vez en muestras de 3000 palabras. El resultado obtenido es similar al de la figura anterior.

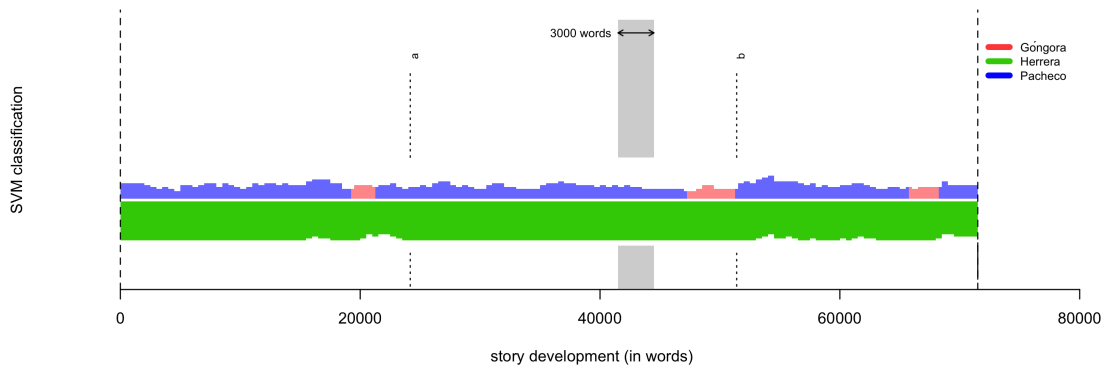


Figura 179. Rolling SVM sobre *P.* 100 MFW. Muestras de 3000 palabras.

Al aplicar Rolling NSC, el resultado se vuelve todavía más estable, desapareciendo incluso las probabilidades de mano de Pacheco y Góngora, y apuntando a Herrera como autor de todo el texto, tanto con las 50 (véase la figura 180) como con las 100 palabras más frecuentes (véase la figura 181).

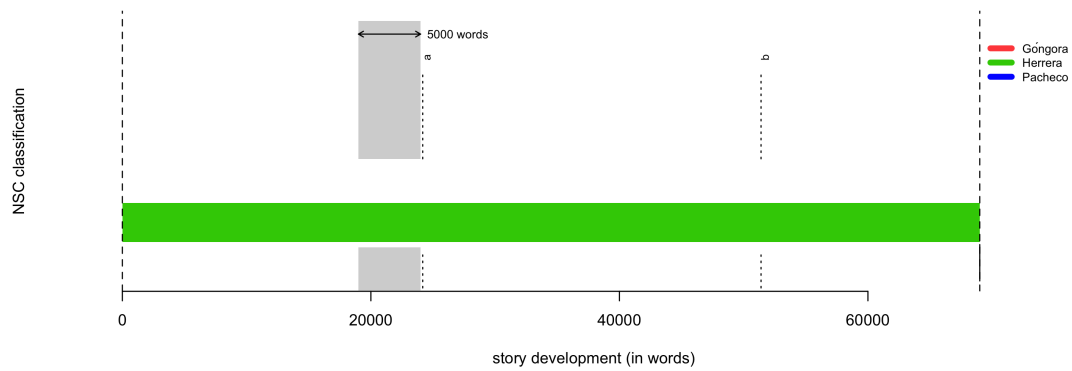


Figura 180. Rolling NSC sobre *P.* 50 MFW. Muestras de 5000 palabras.

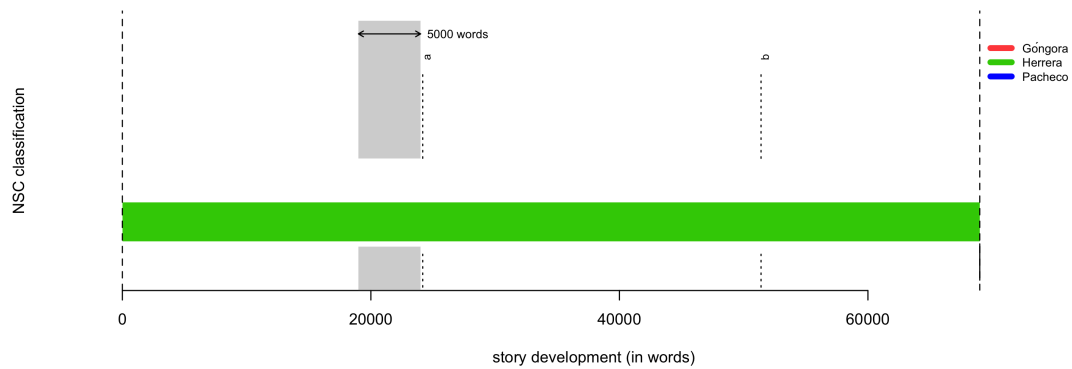


Figura 181. Rolling NSC sobre *P.* 100 MFW. Muestras de 5000 palabras.

Si se repite el análisis con Rolling Delta, la señal de Pacheco pasa a ser otra vez el segundo candidato, de nuevo por detrás de Herrera, como puede verse en las figuras 182 y 183, en la que se aplica esta medida sobre las 500 y las 1000 palabras más frecuentes en muestras de 5000 palabras.

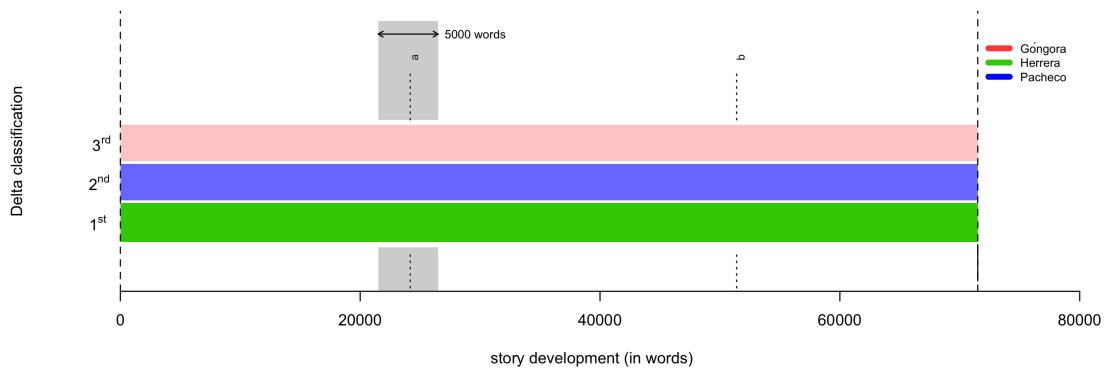


Figura 182. Rolling Delta sobre *P.* 500 MFW. Muestras de 5000 palabras.

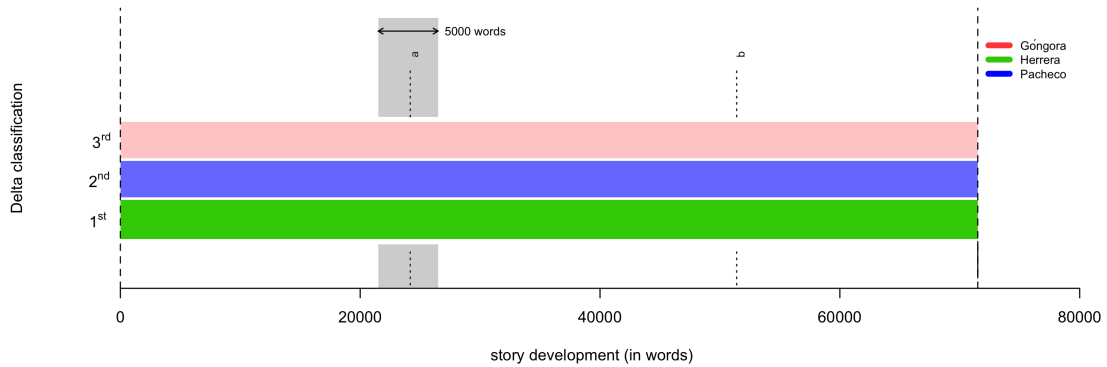


Figura 183. Rolling Delta sobre *P.* 1000 MFW. Muestras de 5000 palabras.

Como último análisis de esta sección, se presenta la figura 184, en la que al aplicar la técnica de Rolling Delta, se ha aplicado la mejor combinación de parámetros obtenida en la evaluación, esto es, la Delta de Eder sobre las 4000 palabras más frecuentes. Se utilizan muestras de 5000 palabras. El resultado apunta aún con mayor claridad a la plena autoría herreriana, ya que el Divino aparece siempre como el mejor candidato.

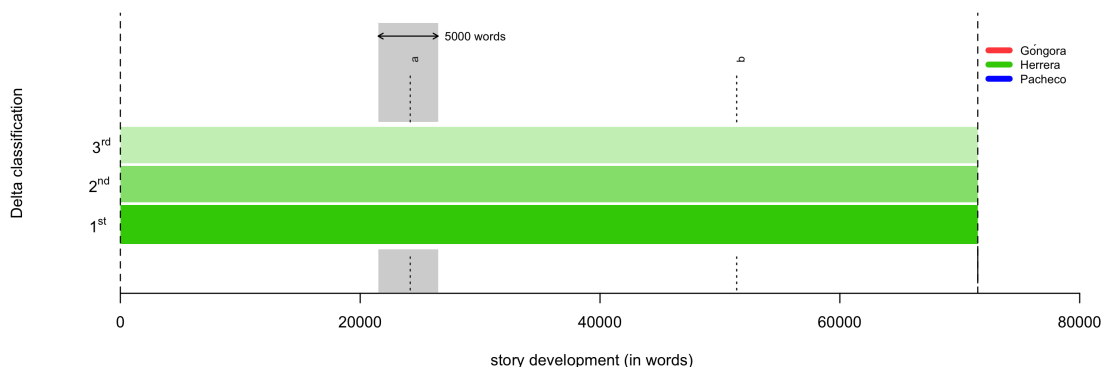


Figura 184. Rolling Delta sobre *P*. Delta de Eder. 4000 MFW. Muestras de 5000 palabras.

7.5.3.2. Análisis con corpus reducido de forma aleatoria

A continuación, se presentan los análisis realizados con autores de control y corpus reducido de forma aleatoria.

Para comenzar, se presentan los análisis con Garcilaso como autor de control. Se han utilizado los textos aleatorios de los poemas de Herrera y de los de *P2* producidos por Litcon y utilizados en el apartado 7.5.2.2. No se han reducido aleatoriamente los textos de Garcilaso puesto que estos ya poseían una breve extensión (6315 palabras), cercana a la de los poemas escritos por Pacheco.

La figura 185 muestra el resultado de la aplicación de Rolling SVM sobre las 100 palabras más frecuentes y muestras de 5000 palabras. Como puede observarse, de nuevo Herrera aparece claramente como el autor elegido para todo el texto aleatorio de *P2*.

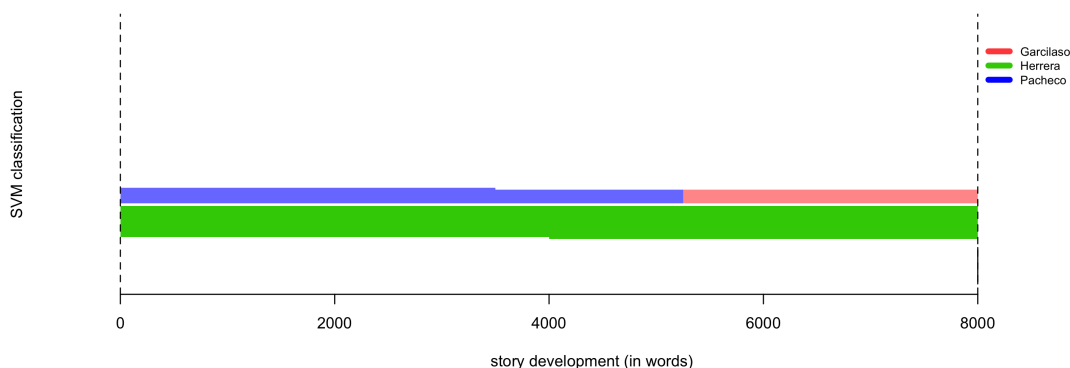


Figura 185. Rolling SVM. 100 MFW. Muestras de 5000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de *P2*.

Seguidamente, se han aplicado la misma técnica y parámetros sobre muestras de 3000 palabras. El gráfico resultante, recogido en la figura 186, vuelve a mostrar a Herrera como el autor elegido para todo el texto aleatorio.

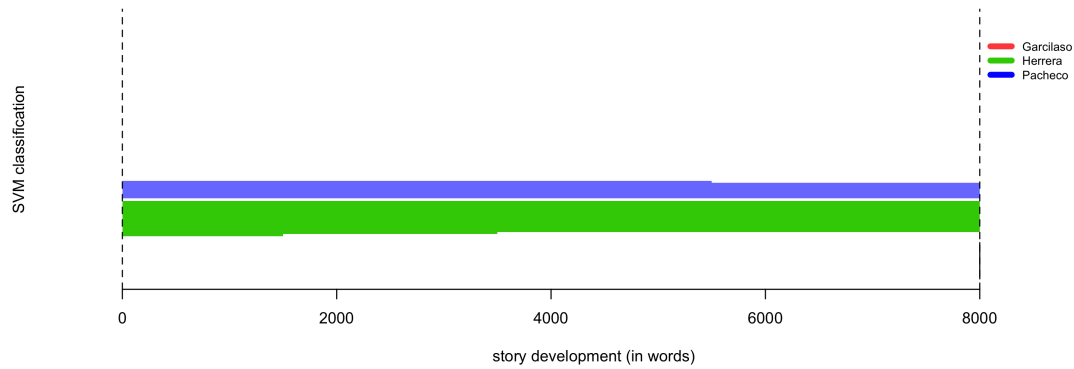


Figura 186. Rolling SVM. 100 MFW. Muestras de 3000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de $P2$.

Si se aplica Rolling NSC sobre las 100 palabras más frecuentes y muestras de 3000 palabras, una vez más Herrera es elegido con gran consistencia como el autor de todo el texto (véase la figura 187).

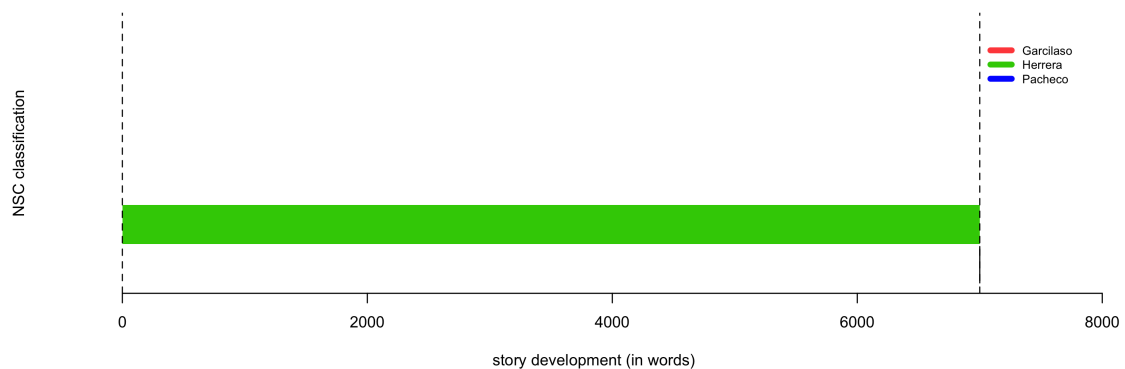


Figura 187. Rolling NSC. 100 MFW. Muestras de 3000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de $P2$.

Las figuras 188 y 189 muestran los resultados obtenidos al utilizar Rolling Delta sobre las 500 y 1000 palabras más frecuentes, respectivamente, sobre muestras de 5000

palabras. Una vez más, se elige a Herrera como autor más probable de todo el texto aleatorio, seguido de Pacheco como segundo candidato, y Garcilaso como el tercero.

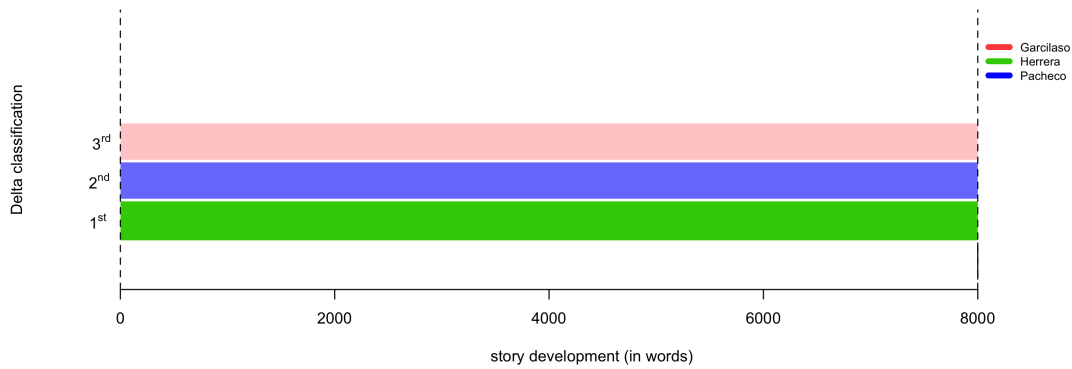


Figura 188. Rolling Delta. 500 MFW. Muestras de 5000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de $P2$.

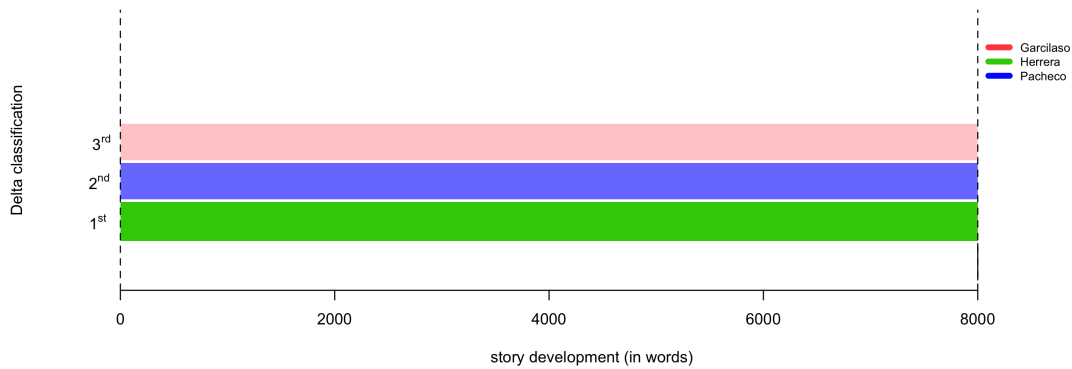


Figura 189. Rolling Delta. 1000 MFW. Muestras de 5000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de $P2$.

Seguidamente, se presentan los análisis realizados utilizando a Góngora como autor de control y todos los textos reducidos de forma aleatoria a excepción del de Pacheco. Se ha utilizado la misma versión de $P2$ reducida de forma aleatoria que en los análisis anteriores, y el corpus poético de Góngora ha sido reducido de forma aleatoria mediante el menú Corpus de Litcon a 800 palabras aproximadamente.

La figura 190 muestra el resultado de la aplicación de Rolling SVM sobre las 100 palabras más frecuentes y muestras de 5000 palabras. Aunque se aprecia

probabilidad de mano de Pacheco, Herrera es el autor elegido para todo el texto aleatorio de *P2*.

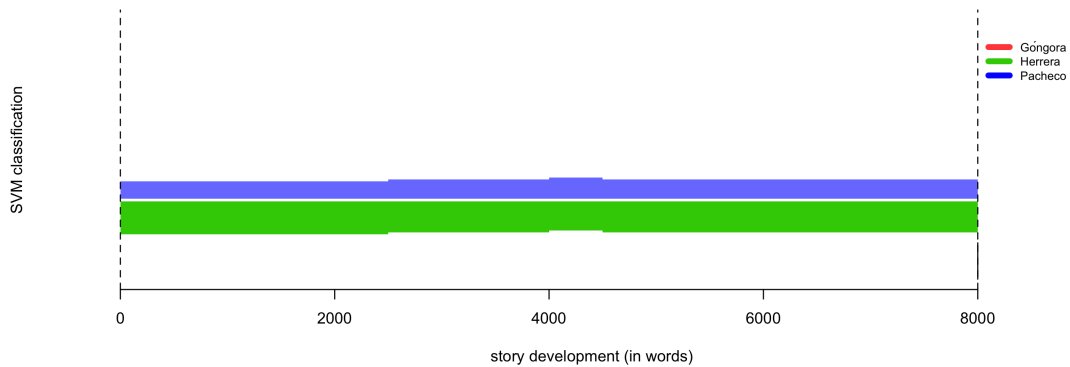


Figura 190. Rolling SVM. 100 MFW. Muestras de 5000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de *P2*.

La figura 191 muestra el mismo análisis sobre muestras de 3000 palabras, obteniéndose idénticos resultados.

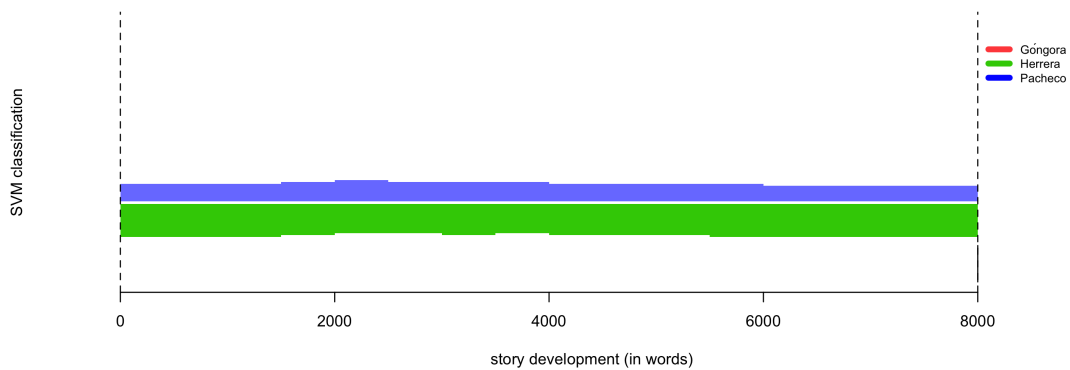


Figura 191. Rolling SVM. 100 MFW. Muestras de 3000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de *P2*.

Al aplicar Rolling NSC sobre las 100 palabras más frecuentes con muestras de 3000 palabras, el resultado obtenido, que muestra la figura 192, es de nuevo altamente estable, y apunta a Herrera como el autor de todo el texto aleatorio de *P2*.

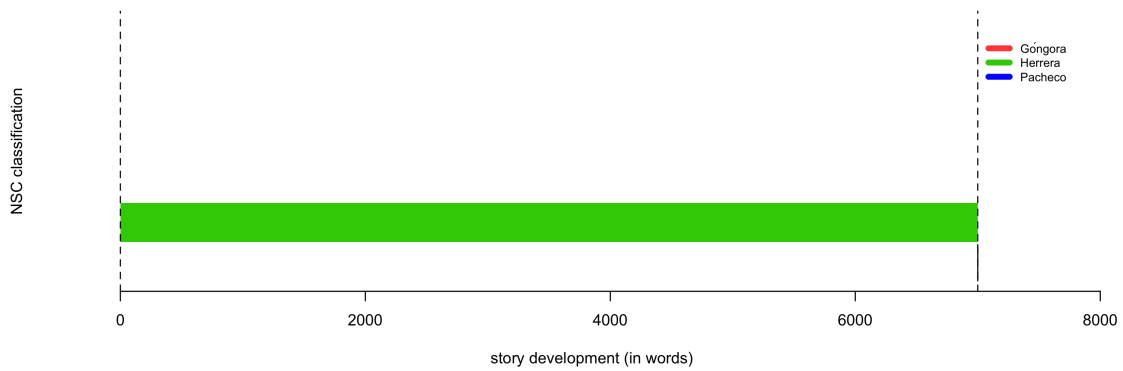


Figura 192. Rolling NSC. 100 MFW. Muestras de 3000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de P_2 .

A continuación, se ha aplicado Rolling Delta sobre las 500 y las 100 palabras más frecuentes en muestras de 5000 palabras. Como puede apreciarse en las figuras 193 y 194, Herrera es elegido como el candidato más probable para la autoría de todo el texto, seguido de Pacheco, como segundo mejor candidato, y Góngora como tercero.

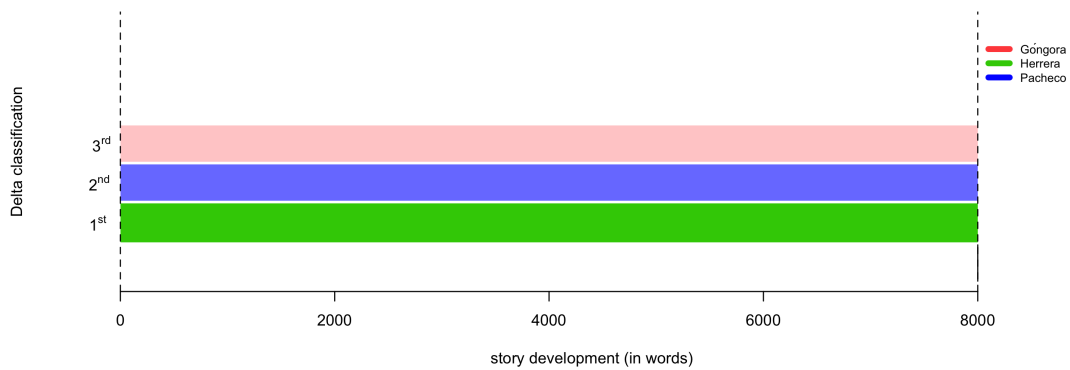


Figura 193. Rolling Delta. 500 MFW. Muestras de 5000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de P_2 .

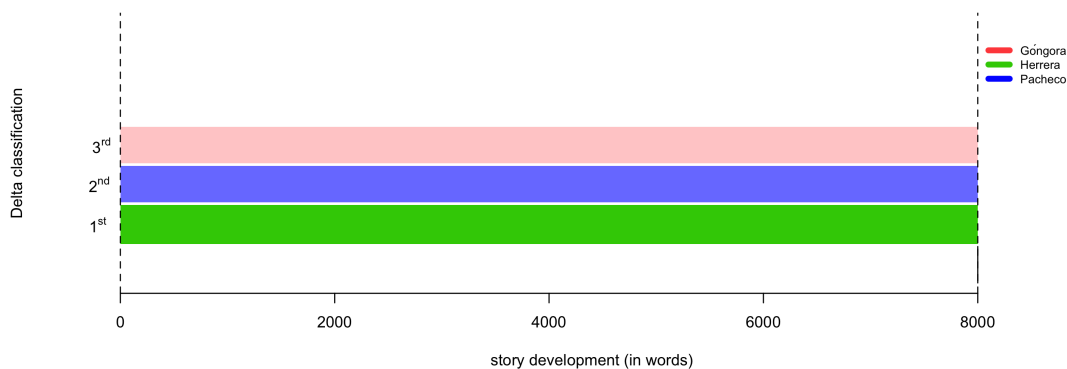


Figura 194. Rolling Delta. 1000 MFW. Muestras de 5000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de $P2$.

Para finalizar, se ha vuelto a utilizar la técnica de Rolling Delta, pero con la medida y parámetros más exitosos de la evaluación: la Delta de Eder sobre las 4000 palabras más frecuentes. El gráfico resultante, recogido en la figura 195, apunta a Herrera como el primer y segundo mejor candidato para todo el texto aleatorio de $P2$, y a Pacheco, como el tercero.

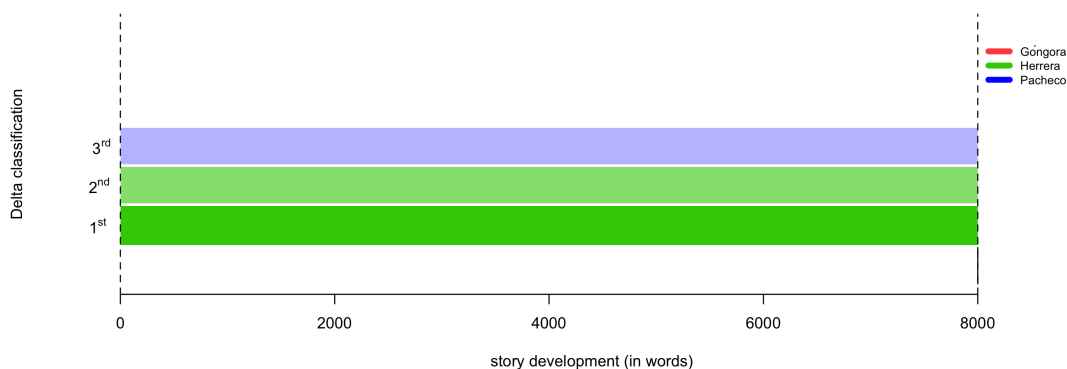


Figura 195. Rolling Delta. Delta de Eder. 4000 MFW. Muestras de 5000 palabras. Versión reducida de forma aleatoria de $P2$.

En conclusión, se han realizado cuarenta análisis con diferentes clasificadores (SVM, NSC, Delta), medidas (Delta de Burrows y Delta de Eder) y parámetros (100, 500, 1000 y 4000 palabras más frecuentes) dentro de la técnica de *Rolling Classify* para detectar diferentes manos en obras co-escritas por varios autores. Además de Herrera y Pacheco como principales candidatos, en algunos análisis se ha utilizado un tercer autor

de control, Garcilaso, en primer lugar, y en segundo, Góngora. El resultado obtenido es siempre Herrera como candidato más probable para la autoría de todos los textos póstumos de *Versos*.

7.6. *Oppose con Zeta*

Además de Delta, John Burrows introdujo otras dos medidas de distancia, Zeta e Iota (Burrows, 2007). Esta última presenta un uso poco frecuente en Estilometría. Zeta, en cambio –si bien no ha alcanzado el éxito de Delta–, ha sido utilizada en algunos estudios para arrojar nueva luz en cuestiones de autoría (Craig & Kinney, 2009), y, más recientemente, algunos investigadores la han utilizado con grandes cantidades de textos para tratar computacionalmente otras cuestiones estilísticas, como el género literario (Schöch, 2018; Schöch et al., 2018). Su uso también se ha popularizado a raíz de la implementación de su fórmula en el paquete *stylo* (Eder et al., 2016), que incluye la modificación de aquella realizada por Craig (2009). Este investigador planteó dentro de la monografía *Shakespeare, Computers and the Mystery of Authorship* (Craig & Kinney, 2009) la posibilidad de usar Zeta para delimitar los marcadores autoriales de un autor frente a otro (en su caso, de Shakespeare frente a otros dramaturgos de la época) a través de las palabras que resultaran inusualmente más frecuentes en un autor frente a otro y detectadas mediante la aplicación de esta medida:

A disputed passage in which some or all of *gentle*, *answer*, and *beseech* occur, and in which there are no instances of *yes*, *brave*, *sure*, and *hopes*, shows an affinity with known Shakespeare. If we add to these hundreds of other Shakespeare ‘marker’ words, we can be more confident in assigning a mystery passage to Shakespeare, or away from him. This is the basis for the method devised by John Burrows and called Zeta. [...] we present one variety of the Zeta test, a principle of selection to allow us to make use of hundreds of words that are unusually common in the author of interest, and of hundreds that are not, to make two axes of authorial differentiation (Craig & Kinney, 2009, p. 18).

Esta versión de Zeta está recogida en la función `oppose()` de *stylo* (Eder et al., 2016). Permite introducir dos conjuntos de textos de autoría segura divididos en dos

carpetas (los del primer autor en la carpeta denominada “primary_set”, y los del segundo autor en la carpeta denominada “secondary_set”).

En esta Tesis, a través de la implementación de Zeta en *stylo*, se han introducido para su análisis la poesía escrita por Pacheco digitalizada con anterioridad, recogida en la carpeta “primary_set”, la obra poética de autoría segura de Herrera (*H* y los poemas sueltos), recogida en el “secondary_set”, y los poemas de *P2*, que se han guardado en una tercera carpeta denominada “test_set”, o carpeta con textos a comprobar. Al lanzar el análisis, se ha seleccionado la opción “markers”, en lugar de la predeterminada de “words”, de forma que en vez de obtener listas de palabras, los resultados obtenidos se representarán en un gráfico bidimensional. De este modo, podremos ver si atendiendo a los resultados y valores de Zeta que obtengan las palabras del texto que se encuentra en el “test_set”, este (y su léxico) se encuentra próximo al léxico de Herrera o al de Pacheco, o, por el contrario, no coincide con el de ninguno de los dos.

En primer lugar, se ha utilizado la Zeta de Craig sobre muestras de 2000 palabras. El resultado puede apreciarse en la figura 196. El eje de ordenadas recoge las palabras inusualmente más frecuentes en los textos recogidos en el “primary_set” –en nuestro caso, de los poemas escritos por Pacheco– e inusualmente menos frecuentes en los textos que se encuentran en el “secondary_set” –por tanto, en los textos de autoría segura de Herrera–, mientras que el eje de abcisas, al contrario que el anterior, contiene las palabras inusualmente menos frecuentes en los textos del “primary_set” e inusualmente más frecuentes en los textos del “secondary_set”. Por tanto, el eje de ordenadas muestra los marcadores autoriales de los textos del “primary_set” (“markers”), que son antimarcadores autoriales con respecto a los textos del “secondary_set”. Por su parte, el eje de abcisas recoge los antimarcadores autoriales de los textos del “primary_set” (“antimarkers”), que son los marcadores autoriales de los textos del “secondary_set”. Como puede observarse, los poemas escritos por Pacheco se representan con círculos en color rojo, formando un área en la esquina superior izquierda del gráfico. En contraposición, los poemas de autoría segura de Herrera aparecen representadas con triángulos en color verde, formando un área en la esquina inferior derecha del gráfico. Por último, *P2* aparece representado por medio de cruces en color azul y se incluyen por completo en el área creada por los poemas de autoría segura de Herrera.

zeta Craig's Zeta

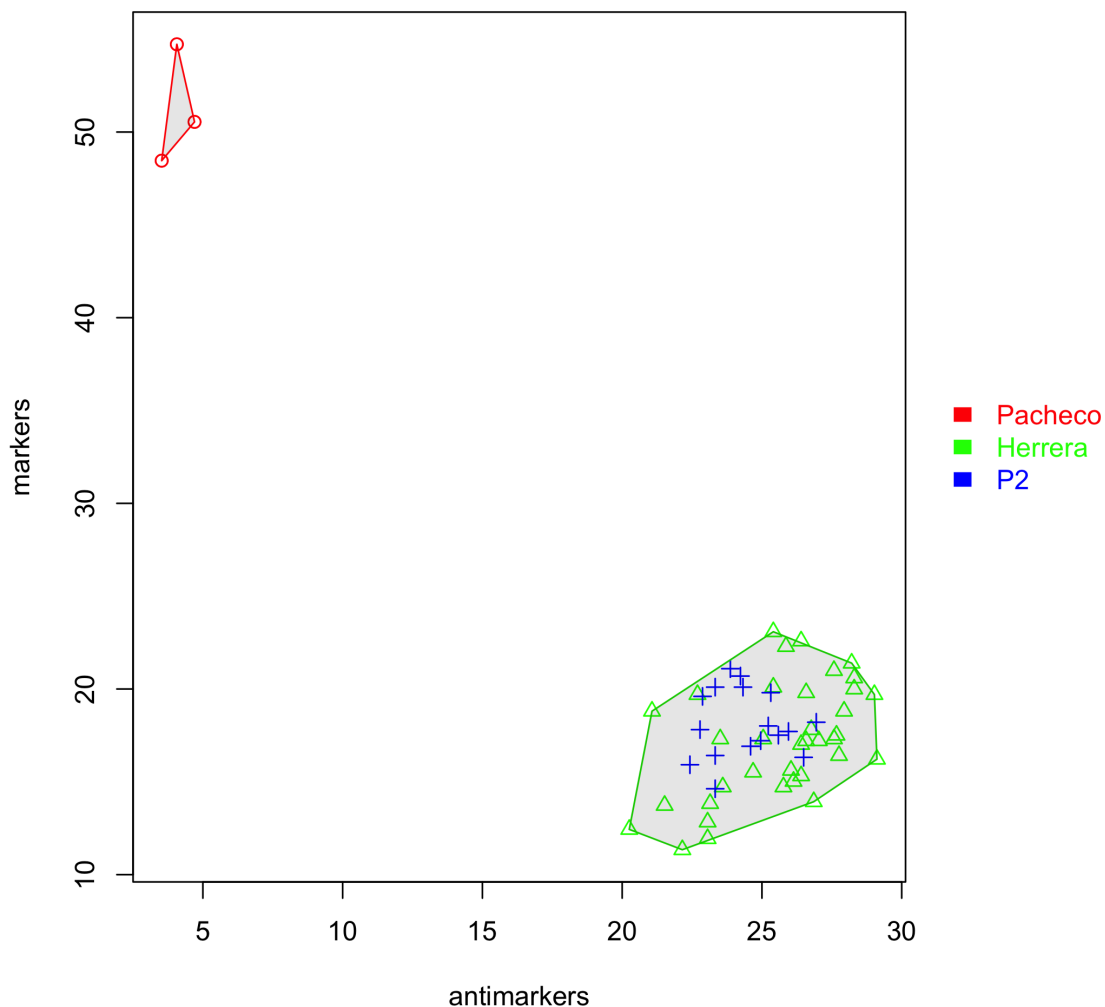


Figura 196. Gráfico bidimensional que muestra los resultados de la aplicación de la función ‘oppose’ en *stylo* utilizando la Zeta de Craig sobre muestras de 2000 palabras. La poesía de Pacheco y Herrera fue colocada respectivamente en el ‘primary_set’ y ‘secondary_set’, mientras que los poemas de P2 se colocaron en el ‘test_set’. Se aprecia cómo los poemas de P2 se incluyen en su totalidad dentro del espacio conformado por los poemas de Herrera.

A continuación, se ha repetido el análisis con la Zeta de Craig, pero con muestras de 1000 palabras. Como puede apreciarse en la figura 197, los resultados obtenidos son muy similares a los que mostraba la figura anterior, colocándose los marcadores autoriales de P2 prácticamente al completo dentro del área formada por los de los poemas de autoría segura de Herrera.

zeta Craig's Zeta

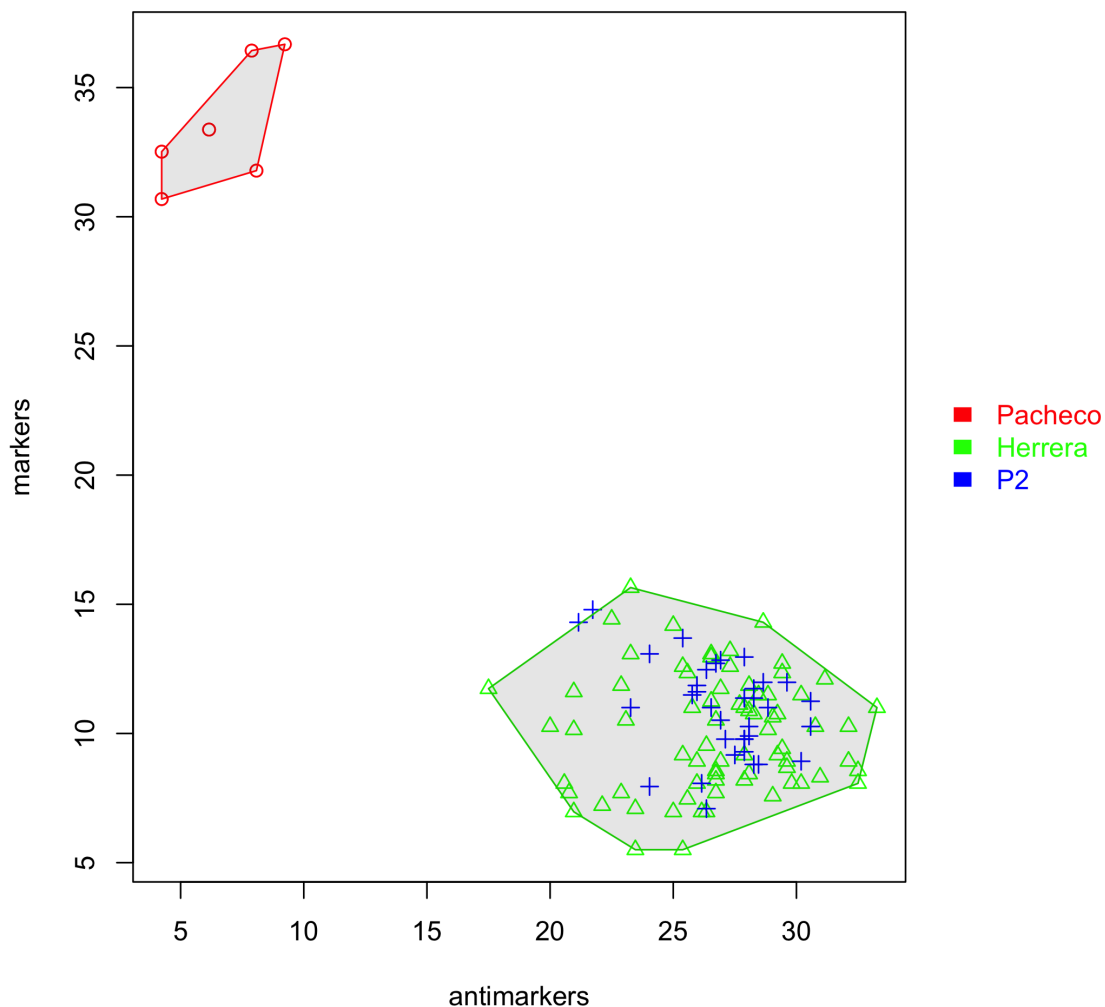


Figura 197. Gráfico bidimensional que muestra los resultados de la aplicación de la función ‘oppose()’ en *stylo* utilizando la Zeta de Craig sobre muestras de 1000 palabras. La poesía de Pacheco y Herrera fue colocada respectivamente en el ‘primary_set’ y ‘secondary_set’, mientras que los poemas de P2 se colocaron en el ‘test_set’. Se aprecia cómo los poemas de P2 se incluyen prácticamente en su totalidad dentro del espacio conformado por los poemas de Herrera.

Seguidamente, se han realizado otros dos análisis empleando ahora la Zeta de Eder para comprobar la estabilidad de los resultados.

La figura 198 muestra los resultados obtenidos para muestras de 2000 palabras. A pesar de haber utilizado una versión diferente del algoritmo, los marcadores autoriales de P2 se incluyen de nuevo casi en su totalidad dentro del área conformada por los marcadores de los poemas seguros de Herrera.

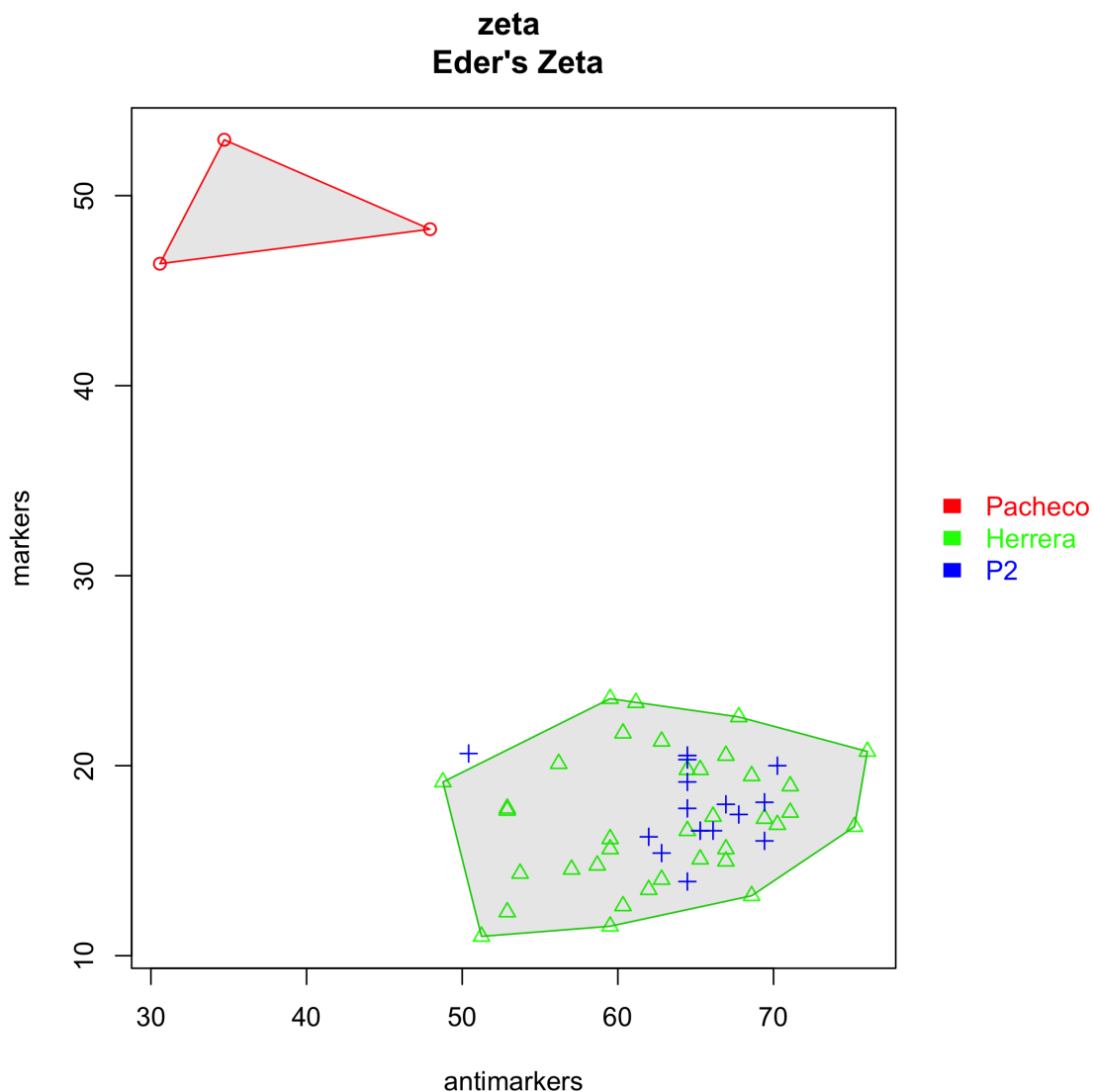


Figura 198. Gráfico bidimensional que muestra los resultados de la aplicación de la función ‘oppose()’ en *stylo* utilizando la Zeta de Eder sobre muestras de 2000 palabras. La poesía de Pacheco y Herrera fue colocada respectivamente en el ‘primary_set’ y ‘secondary_set’, mientras que los poemas de *P2* se colocaron en el ‘test_set’. Se aprecia cómo los poemas de *P2* se incluyen prácticamente en su totalidad dentro del espacio conformado por los poemas de Herrera.

Por último, se ha generado el segundo análisis con la Zeta de Eder, pero aplicada sobre muestras de 1000 palabras. Como puede apreciarse en la figura 199, los resultados obtenidos son muy similares a los de las figuras anteriores, pues los marcadores de *P2* se colocan una vez más casi al completo dentro del área formada por los marcadores autoriales de los textos de autoría segura de Herrera.

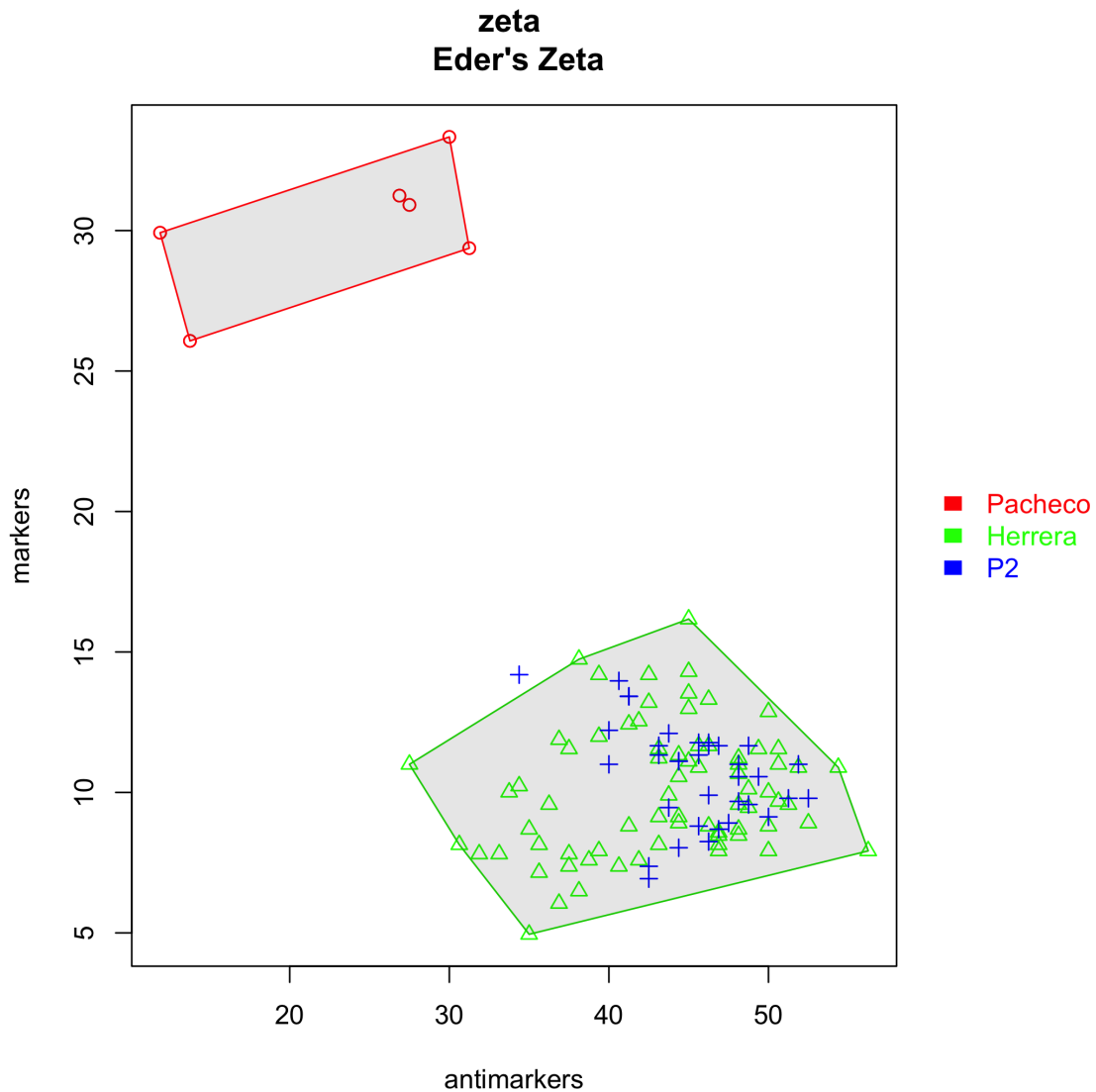


Figura 199. Gráfico bidimensional que muestra los resultados de la aplicación de la función ‘oppose()’ en *stylo* utilizando la Zeta de Eder sobre muestras de 1000 palabras. La poesía de Pacheco y Herrera fue colocada respectivamente en el ‘primary_set’ y ‘secondary_set’, mientras que los poemas de P2 se colocaron en el ‘test_set’. Se aprecia cómo los poemas de P2 se incluyen prácticamente en su totalidad dentro del espacio conformado por los poemas de Herrera.

Para concluir, los cuatro análisis realizados tanto con la Zeta de Craig como con la Zeta de Eder y muestras de diferentes cantidades de palabras (2000 y 1000) obtienen los mismos resultados, incluyendo siempre P2 dentro del espacio de los marcadores herrerianos y mostrando, por tanto, la estabilidad y consistencia de este resultado mediante la aplicación de esta técnica.

7.7. Verificación de autoría: impostores

Hasta el momento, se han presentado en esta Tesis análisis estilométricos con métodos de atribución de autoría (*authorship attribution*), que se utilizan para encontrar el autor de un texto anónimo dentro de un conjunto de candidatos. Es decir, la pregunta hacia la que está orientada el análisis es “de todos estos autores, ¿quién es el autor más probable de la obra anónima?” o, lo que es lo mismo, “de todos estos autores, ¿cuál es el más cercano estilísticamente al texto anónimo?”

Sin embargo, en ocasiones esta metodología puede ser insuficiente: ¿y si el autor del texto anónimo no está entre los candidatos que se han recogido para el análisis? Esta es la causa de que en Estilometría se hayan desarrollado también los métodos de verificación de autoría (*authorship verification*). Frente a los métodos de atribución de autoría, que se aplican a conjuntos cerrados (*closed class problem*), es decir, a una lista concreta de textos y autores, los de verificación de autoría son también conocidos como *open-set attribution*⁵⁴⁵, ya que se incluye la posibilidad de que el auténtico autor no se encuentre en el corpus utilizado para el análisis.

En estos métodos, “the task is to decide whether or *not* an anonymous text was written by a given candidate author (hence, verification)” (Kestemont, Stover, Koppel, Karsdorp, & Daelemans, 2016a, p. 88). Es decir, se trata de confirmar o rechazar si el principal candidato o sospechoso de haber escrito el texto anónimo es efectivamente el autor. De este modo, se supera el problema del “vecino más cercano” (*nearest neighbor problem*), consistente en que, aunque el auténtico autor del texto anónimo no se encuentre entre los candidatos incluidos en el análisis, siempre habrá un candidato estilísticamente más cercano al texto anónimo.

Dentro de los métodos de verificación de autoría, destaca el marco de los Impostores –*General Imposters (GI) framework*–. Este fue introducido por primera vez en Estilometría y estudios de problemas de autoría por Koppel y Winter (2014). En su trabajo publicado en la revista de la Association for Information Science and Technology, hacen un repaso de los no muy extensos estudios en verificación de autoría realizados hasta la fecha y la metodología aplicada, en los cuales se utilizaba un número reducido de autores y candidatos. Proponen, por un lado, aumentar el número de autores utilizados en el análisis para robustecer la consistencia de los resultados, y, por otro,

⁵⁴⁵ En español, podría traducirse como atribución en conjuntos abiertos.

utilizar métodos basados en la similitud (o medidas de distancia) en lugar de métodos de Aprendizaje automático o *Machine Learning*, ya que estos últimos están pensados para analizar un pequeño número de candidatos. El factor clave para el éxito del análisis es variar los elementos (*features*) representativos de cada texto en el análisis, obteniendo estos de forma aleatoria. Para ello, proponen aplicar el método de los impostores, proveniente de las tecnologías e investigaciones en reconocimiento de voz e identificación del hablante –*speaker-identification*– (Reynolds, 1995) y en las disciplinas de búsqueda y recuperación de la información –*information retrieval*– (Zelikovitz, Cohen, & Hirsh, 2007). Se hace uso de un grupo de autores, de los que sabemos de antemano que no son los autores del texto anónimo, a los que se denomina impostores, pero que actúan como autores de distracción (*distractor authors*)⁵⁴⁶, permitiendo así hacer más robustos y fiables los resultados de la verificación de autoría.

Dentro de los estudios literarios, el marco de los Impostores ha sido aplicado con éxito a los problemas de autoría que presenta parte de la obra de Julio César (Kestemont et al., 2016a). En este trabajo, los autores incluyen una explicación del funcionamiento del método:

the general intuition behind the GI is not to assess whether two documents are simply similar in writing style, given a static feature vocabulary, but rather, it aims to assess whether two documents are significantly more similar to one another than other documents, across a variety of stochastically impaired feature spaces (Eder, 2012; Stamatatos, 2006), and compared to random selections of so-called distractor authors (Juola, 2015), also called ‘imposters’ (Kestemont et al., 2016a, p. 88).

Basándose en la descripción de los algoritmos que conforman la aplicación computacional de los impostores de Kestemont et al. (Kestemont et al., 2016b), muy recientemente, en mayo de 2018, Maciej Eder implementó el marco de los Impostores en una nueva versión del paquete *stylo* (v. 0.6.7), poniéndolo a disposición de la comunidad científica⁵⁴⁷. Esto coincidió con la estancia de investigación de la autora de

⁵⁴⁶ Patrick Juola utilizó ya autores de distracción en su famosa y exitosa aplicación de la Estilometría al caso Galbraith (Juola, 2015).

⁵⁴⁷ Además de poner a disposición del resto de los investigadores rápidamente y de forma gratuita la nueva versión de *stylo* y difundir su existencia e instrucciones para instalarla, el profesor Eder creó una entrada de blog con toda la documentación e información necesaria para usar la nueva función, así como ejemplos y explicaciones paso por paso del funcionamiento del método:

esta Tesis en el Institute of Polish Language donde realiza su investigación el profesor Eder.

Consecuentemente y gracias a la nueva implementación en *stylo*, este método pudo ser aplicado al problema de autoría abordado en esta Tesis. Para ello, se tomó el corpus de poesía del Siglo de Oro utilizado en los análisis estilométricos presentados en capítulos anteriores, y más concretamente el utilizado en la evaluación (apartado 7.2), en los que la obra de cada autor era dividida en dos. Mediante un script en R (“Script3-Impostores.R”)⁵⁴⁸, este corpus se introdujo en el programa y se creó una tabla de frecuencias de palabras sobre la que se aplicó la función de los impostores incluida en *stylo* para testar la autoría de *Versos* en su versión de *P2*.

En un primer análisis, se aplicó la medida de distancia que obtuvo el mejor resultado en la evaluación (apartado 7.2): la Delta de Eder (véanse los resultados en el apartado 7.7.1). Se ha realizado un segundo análisis mediante la medida de distancia que obtuvo el segundo mejor resultado en la evaluación: Cosine Delta (véanse los resultados en el apartado 7.7.2). Por último, se ha realizado un tercer análisis con la tercera mejor medida según la evaluación: la Delta de Burrows (véanse los resultados en el apartado 7.7.3).

7.7.1. Resultados con la Delta de Eder

En el primer análisis, se ha aplicado la medida y parámetros que obtuvieron mejores resultados en la evaluación realizada en el apartado 7.2, esto es, la Delta de Eder restringida a las 4000 palabras más frecuentes.

Para comenzar, se han calculado los parámetros que marcarán la zona gris, (es decir, aquella en la que el ordenador no es capaz de dilucidar si el candidato es el autor o no) que pueden variar dependiendo del corpus y del número de palabras más frecuentes a las que se restringe el análisis. Esto se ha hecho gracias a la función “`imposters.optimize()`” del paquete *stylo*. Los valores obtenidos para esta zona gris en nuestro corpus y con las 4000 palabras más frecuentes, son los comprendidos entre 0,34 y 0,59. Esto es, los autores que obtengan un valor por debajo de 0,34 son descartados como autores de *P2*, mientras que aquellos que consigan un valor por encima de 0,59

<https://computationalstylistics.github.io/blog/imposters/> [Consulta: 25/09/2019].

⁵⁴⁸ Este script se basó en las instrucciones ofrecidas por el profesor Eder en su entrada de blog sobre el método, mencionada en la nota anterior, y puede consultarse en el Anexo V.

son elegidos como autores de $P2$, con una seguridad mayor cuanto más se acerque esta cifra a 1.

A continuación, se ha aplicado la técnica de los Impostores mediante la función “`imposters()`” del paquete *stylo*. Los valores obtenidos para los diferentes candidatos pueden consultarse en la tabla 32. Como puede observarse, solo un autor, Herrera, obtiene un resultado por encima de 0,59: el máximo valor, un 1. La mayoría de los autores obtienen 0. Juan Boscán y Lope de Vega obtienen valores inferiores a 0,10, mientras que Gutierre de Cetina obtiene 0,22; encontrándose todos ellos en el terreno de los impostores o no autores. Se ofrecen también los resultados en forma de gráfico de barras en la figura 200.

| Candidato | Resultado obtenido |
|---------------------------|--------------------|
| Agustín de Salazar | 0 |
| Antonio Enríquez Gómez | 0 |
| Bartolomé Argensola | 0 |
| Bernardino de Rebolledo | 0 |
| Bocángel y Unzueta | 0 |
| Cáncer y Velasco | 0 |
| Cervantes | 0 |
| Diego Hurtado de Mendoza | 0 |
| Diego Ximénez Ayllón | 0 |
| Francisco de Aldana | 0 |
| Francisco de Borja | 0 |
| Francisco de Figueroa | 0 |
| Francisco de la Torre | 0 |
| Francisco de Medrano | 0 |
| Garcilaso | 0 |
| Góngora | 0 |
| Gutierre de Cetina | 0,22 |
| Hernando de Acuña | 0 |
| Herrera | 1 |
| José de Litala y Castelví | 0 |
| Juan Boscán | 0,01 |
| Juan de Almeida | 0 |
| Juan de Arguijo | 0 |
| Juan de Jáuregui | 0 |
| Juan de Tassis y Peralta | 0 |
| Juan de Timoneda | 0 |
| Lope de Vega | 0,08 |
| Lope de Zárate | 0 |
| López de Mendoza | 0 |
| Luis Carrillo y Sotomayor | 0 |
| Luis de Ulloa y Pereira | 0 |
| Luis Martín de la Plaza | 0 |
| Lupercio Argensola | 0 |
| Mira de Amescua | 0 |
| Pacheco | 0 |
| Pedro de Espinosa | 0 |
| Pedro de Padilla | 0 |
| Pedro Soto de Rojas | 0 |
| Polo de Medina | 0 |
| Quevedo | 0 |
| Rey de Artieda | 0 |
| Sor Juana Inés de la Cruz | 0 |
| Tirso de Molina | 0 |
| Trillo y Figueroa | 0 |

Tabla 32. Resultados de la aplicación del método de verificación de autoría de los Impostores sobre P_2 , utilizando como medida de distancia la Delta de Eder.

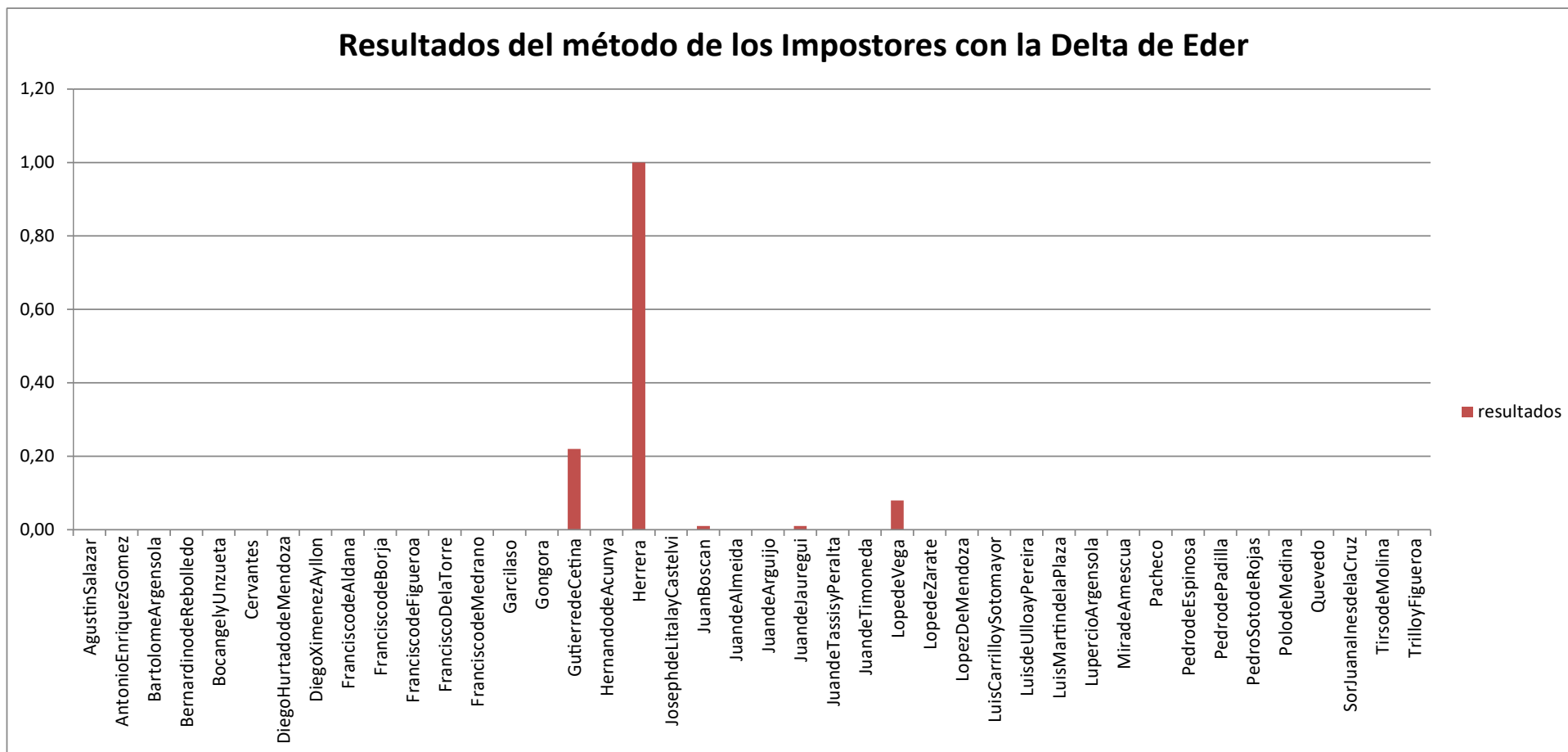


Figura 200. Representación gráfica de los resultados de la aplicación del método de los Impostores sobre el corpus de poesía del Siglo de Oro utilizado en esta Tesis. El método se ha aplicado con la Delta de Eder como medida de distancia y se ha restringido a las 4000 palabras más frecuentes. El único candidato que obtiene un valor superior al límite de la zona gris, es Herrera, con un 1, el valor máximo que puede obtenerse en la verificación de autoría con este método. Los demás candidatos obtienen valores por debajo de 0,34, límite a partir del cual comienza la zona gris.

7.7.2. Resultados con Cosine Delta

Por otra parte, en el segundo análisis se han empleado los segundos mejores parámetros obtenidos en la evaluación del apartado 7.2, esto es, Cosine Delta restringida a las 5000 palabras más frecuentes. De nuevo, se calcularon los parámetros que marcan la zona gris mediante el uso de la función “`imposters.optimize()`”, obteniéndose que estos se encontraban en el intervalo desde 0,39 a 0,53.

Seguidamente, se aplicó la técnica de los Impostores mediante la función “`imposters()`”, cuyos resultados pueden consultarse en la tabla 33. Como puede apreciarse, otra vez la mayoría de los autores obtienen 0. Los poetas Hernando de Acuña, Juan de Arguijo, Lope de Vega, Pedro Soto de Rojas y Quevedo obtienen valores inferiores a 0,05. Gutierre de Cetina obtiene 0,31, y de nuevo el único autor que obtiene un valor por encima de la zona gris es Herrera con un 1. Los resultados se ofrecen también en forma de gráfico de barras en la figura 201.

| Candidato | Resultados |
|---------------------------|------------|
| Agustín de Salazar | 0 |
| Antonio Enríquez Gómez | 0 |
| Bartolomé de Argensola | 0 |
| Bernardino de Rebolledo | 0 |
| Bocángel y Unzueta | 0 |
| Cervantes | 0 |
| Diego Hurtado de Mendoza | 0 |
| Diego Ximénez Ayllón | 0 |
| Francisco de Aldana | 0 |
| Francisco de Borja | 0 |
| Francisco de Figueroa | 0 |
| Francisco de la Torre | 0 |
| Francisco de Medrano | 0 |
| Garcilaso | 0 |
| Góngora | 0 |
| Gutierre de Cetina | 0,31 |
| Hernando de Acuña | 0,01 |
| Herrera | 1 |
| José de Litala y Castelví | 0 |
| Juan Boscán | 0 |
| Juan de Almeida | 0 |
| Juan de Arguijo | 0,05 |
| Juan de Jáuregui | 0 |
| Juan de Tassis y Peralta | 0 |
| Juan de Timoneda | 0 |
| Lope de Vega | 0,01 |
| Lope de Zárate | 0 |
| López de Mendoza | 0 |
| Luis Carrillo y Sotomayor | 0 |
| Luis de Ulloa y Pereira | 0 |
| Luis Martín de la Plaza | 0 |
| Lupercio Argensola | 0 |
| Mira de Amescua | 0 |
| Pacheco | 0 |
| Pedro de Espinosa | 0 |
| Pedro de Padilla | 0 |
| Pedro Soto de Rojas | 0,01 |
| Polo de Medina | 0 |
| Quevedo | 0,01 |
| Sor Juana Inés de la Cruz | 0 |
| Tirso de Molina | 0 |
| Trillo y Figueroa | 0 |

Tabla 33. Resultados de la aplicación del método de verificación de autoría de los Impostores sobre P_2 , utilizando como medida de distancia Cosine Delta.

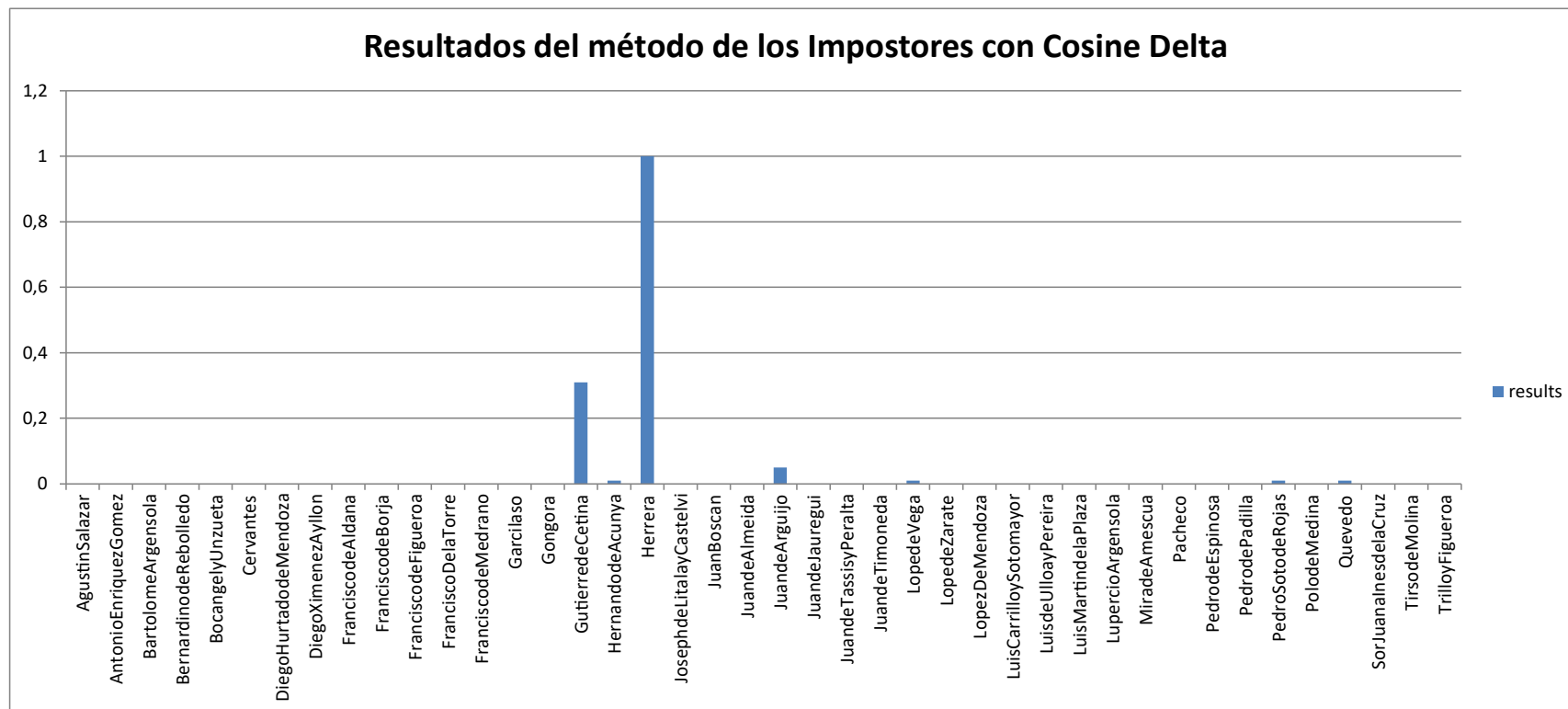


Figura 201. Representación gráfica de los resultados de la aplicación del método de los Impostores sobre el corpus de poesía del Siglo de Oro utilizado en esta Tesis. El método se ha aplicado con Cosine Delta como medida de distancia y se ha restringido a las 5000 palabras más frecuentes. El único candidato que obtiene un valor superior al límite de la zona gris, es Herrera, con un 1, el valor máximo que puede obtenerse en la verificación de autoría con este método. Los demás candidatos obtienen valores por debajo de 0,39. Este es el límite a partir del cual comienza la zona gris.

7.7.3. Resultados con la Delta de Burrows

Por último, se ha realizado un tercer análisis con la tercera mejor medida de distancia según la evaluación, la Delta de Burrows. El análisis se ha restringido a las 3000 palabras más frecuentes, ya que este resultó ser el mejor parámetro con esta medida de distancia en nuestro corpus (véase el apartado 7.2.2).

De nuevo, se calcularon los valores que determinan la zona gris del mismo modo que con las anteriores distancias, obteniéndose en este caso el intervalo entre 0,38 y 0,61.

A continuación, se ejecutó el análisis con la técnica de los Impostores del mismo modo que en los apartados anteriores. Los resultados obtenidos para los diferentes candidatos se recogen en la tabla 34. Una vez más, la mayoría de los candidatos obtienen 0, algunos poetas (Juan de Tassis y Peralta y Quevedo) se quedan por debajo de 0,1, y dos autores, Gutierre de Cetina y Lope de Vega, obtienen un 0,17 y un 0,24 respectivamente. Únicamente Herrera obtiene un valor por encima de la zona gris –es decir, superior a 0,61–, concretamente un 1, por lo que se verifica su autoría con la máxima seguridad que ofrece el método. Una representación gráfica de los resultados puede consultarse en la figura 202.

| Candidato | Resultados |
|---------------------------|------------|
| Agustín de Salazar | 0 |
| Antonio Enríquez Gómez | 0 |
| Bartolomé de Argensola | 0 |
| Bernardino de Rebolledo | 0 |
| Bocángel y Unzueta | 0 |
| Cervantes | 0 |
| Diego Hurtado de Mendoza | 0 |
| Diego Ximénez Ayllón | 0 |
| Francisco de Aldana | 0 |
| Francisco de Borja | 0 |
| Francisco de Figueroa | 0 |
| Francisco de la Torre | 0 |
| Francisco de Medrano | 0 |
| Garcilaso | 0 |
| Góngora | 0 |
| Gutierre de Cetina | 0,17 |
| Hernando de Acuña | 0 |
| Herrera | 1 |
| José de Litala y Castelví | 0 |
| Juan Boscán | 0 |
| Juan de Almeida | 0 |
| Juan de Arguijo | 0 |
| Juan de Jáuregui | 0 |
| Juan de Tassis y Peralta | 0,02 |
| Juan de Timoneda | 0 |
| Lope de Vega | 0,24 |
| Lope de Zárate | 0 |
| López de Mendoza | 0 |
| Luis Carrillo y Sotomayor | 0 |
| Luis de Ulloa y Pereira | 0 |
| Luis Martín de la Plaza | 0 |
| Lupercio Argensola | 0 |
| Mira de Amescua | 0 |
| Pacheco | 0 |
| Pedro de Espinosa | 0 |
| Pedro de Padilla | 0 |
| Pedro Soto de Rojas | 0 |
| Polo de Medina | 0 |
| Quevedo | 0,05 |
| Sor Juana Inés de la Cruz | 0 |
| Tirso de Molina | 0 |
| Trillo y Figueroa | 0 |

Tabla 34. Resultados de la aplicación del método de verificación de autoría de los Impostores sobre $P2$, utilizando como medida de distancia la Delta de Burrows.

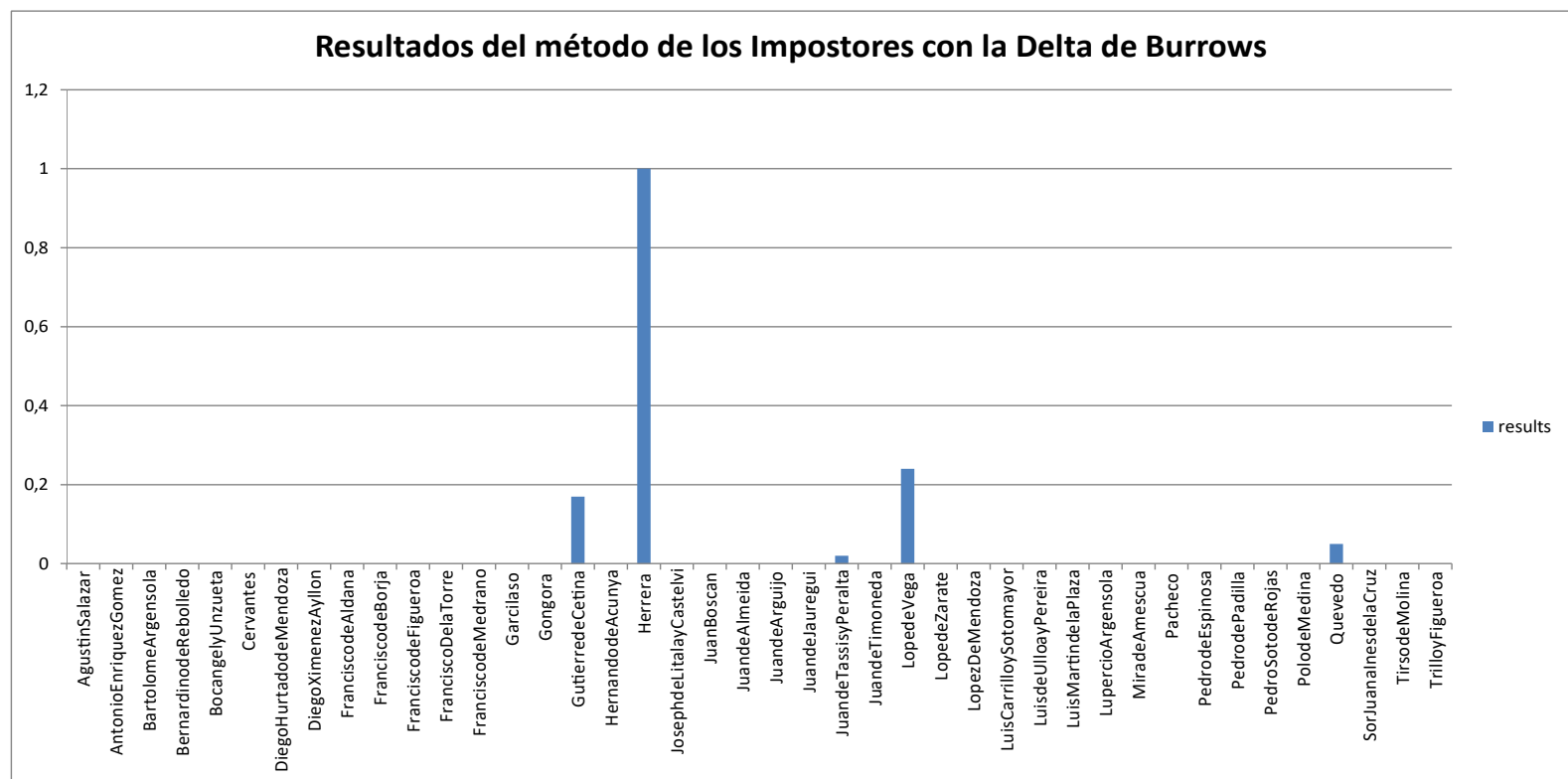


Figura 202. Representación gráfica de los resultados de la aplicación del método de los Impostores sobre el corpus de poesía del Siglo de Oro utilizado en esta Tesis. El método se ha aplicado con la Delta de Burrows como medida de distancia y se ha restringido a las 3000 palabras más frecuentes. El único candidato que obtiene un valor superior al límite de la zona gris, es Herrera, con un 1, el valor máximo que puede obtenerse en la verificación de autoría con este método. Los demás candidatos obtienen valores por debajo de 0,38. Este es el límite a partir del cual comienza la zona gris.

Para concluir, en todos los análisis realizados sobre *P2* con la técnica de los Impostores, se verifica la autoría de Herrera, que obtiene el valor máximo (un 1), mientras que todos los demás autores muestran valores muy bajos y quedando siempre por debajo de la zona gris, por lo cual su autoría resulta descartada.

7.8. Un mapa de la evolución de la poesía áurea: análisis de redes

Para finalizar nuestros estudios estilométricos, en este apartado se realiza un último análisis, que aprovecha las posibilidades que ofrece la unión de la Estilometría con el Análisis de redes –*Network Analysis*–. Se trata no ya de estudios de autoría, sino de realizar un primer acercamiento desde un punto de vista computacional al lugar que ocupan Herrera y los poemas de *Versos* dentro de la evolución poética que se produce en el Siglo de Oro.

7.8.1. Introducción

Desde un punto de vista tradicional, la evolución poética del Renacimiento al Barroco cuenta con importantes estudios, entre los que destacan los de la profesora Begoña López Bueno (2000, 2006). Tanto en su monografía *La poética cultista de Herrera a Góngora*, como en el volumen coordinado por la fundadora del grupo PASO, *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, se realiza un completo repaso por las etapas y autores de este periodo y se defiende la existencia de un grupo poético de transición del Renacimiento al Barroco.

Desde un punto de vista computacional, Maciej Eder presentó en 2017 una nueva forma de visualizar y analizar las relaciones estilísticas y estilométricas entre varios textos a través del análisis de redes (Eder, 2017b). Frente a los análisis de grupos y árboles de consenso utilizados en atribución de autoría, que se centran en las conexiones más fuertes y estables para distinguir a un autor de otro, despreciando conexiones más débiles, en el análisis de redes se recuperan estas últimas con el objetivo de estudiar otras cuestiones de estilo. Por esta razón, este método resulta especialmente interesante para estudiar posibles similitudes entre textos en términos de influencia del sexo del autor, distinción entre géneros literarios o cronología e Historia literaria.

En el caso de esta Tesis, el objetivo es comprobar cómo los análisis computacionales pueden ayudar a entender mejor la Historia literaria y la evolución del estilo poético en el Siglo de Oro.

7.8.1.1. Conformación del corpus

El corpus utilizado es el de sonetos del Siglo de Oro descrito en el Anexo IX y ya utilizado en análisis anteriores, en su versión de un fichero por autor. Se excluye del análisis a Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, por dos razones: la adhesión de este autor por parte de la crítica a la poesía medieval o, en cualquier caso, prerrenacentista; y la consecuente diferencia lingüística. En cambio, se incluyen en el análisis los textos de *Versos*, a través de los poemas nuevos de *P2*, con el objetivo de delimitar también el lugar que ocupan dentro de la evolución poética del Siglo de Oro. El corpus resultante, por tanto, se encuentra completamente equilibrado en términos de género literario, ya que todos los textos son poéticos y pertenecen al mismo subgénero, el de los sonetos.

7.8.1.2. Proceso de generación de la red

La propuesta de unión de análisis estilométrico y teoría de redes de Eder (2017b) tiene una de sus bases en la implementación dentro del programa *stylo* de la generación automática de una tabla de relaciones por cada análisis de grupo o árbol de consenso generado⁵⁴⁹. Esta tabla es compatible con el ampliamente usado programa de Análisis de redes Gephi (Bastian, Heymann, & Jacomy, 2009), de forma que, importando a Gephi la tabla de *stylo* mediante la opción “Tabla de aristas”, puede crearse una red de los textos basada en el análisis estilométrico, pero que recoge una mayor cantidad de relaciones entre los textos que el análisis de grupos o el árbol de consenso del que procede.

En esta Tesis, la red procede de la generación de un árbol de consenso aplicando Cosine Delta sobre las 100 a 1000 palabras más frecuentes del corpus. Se han elegido estos parámetros, ya que el objetivo ahora no es distinguir la autoría –para lo cual lo correcto habría sido utilizar los mejores parámetros obtenidos en la evaluación (apartado 7.2) y que se han empleado en otros apartados–, sino explorar otros tipos de relaciones entre textos y autores. En este sentido, utilizar un intervalo entre 100 y 1000

⁵⁴⁹ Esta tabla es un CSV cuyo nombre termina en “_EDGES”.

palabras más frecuentes permite que el análisis quede más restringido a las palabras función al tiempo que contiene una cantidad importante de iteraciones, y, por tanto, se recuperan relaciones especialmente estables. Como medida de distancia, se ha elegido Cosine Delta por el interés y los buenos resultados obtenidos con esta medida, no solo en nuestra propia evaluación, sino en los estudios de Estilometría en general (Evert et al., 2017; Ochab et al., 2019). Por último, la generación de la red se ha completado con la aplicación del algoritmo “Force Atlas 2” en Gephi, tal y como se recomienda en el trabajo de Eder sobre análisis de redes (Eder, 2017b).

7.8.2. Resultados

La red obtenida para el corpus de poesía del Siglo de Oro puede consultarse en la figura 203. En primer lugar, se ha aplicado a la red la partición por grado (“degree partition”) para comprobar si está equilibrada en cuanto a cantidad de conexiones que presenta cada autor con otros de la red. Como puede apreciarse, si bien algunos autores poseen un mayor número de conexiones que otros, por lo general, la red obtenida muestra cierto equilibrio en este sentido, lo cual facilita ver las relaciones entre los textos.

Por otra parte, si se observa la nómina de autores, resulta llamativo que los autores de comienzos del XVI se encuentren en la esquina inferior izquierda del grafo (es el caso de Boscán o Garcilaso), mientras que los poetas de finales del XVII (como Sor Juana o Polo de Medina) se ubican en la esquina superior derecha, lo cual parece indicar la influencia de una señal cronológica en la constitución de la red.

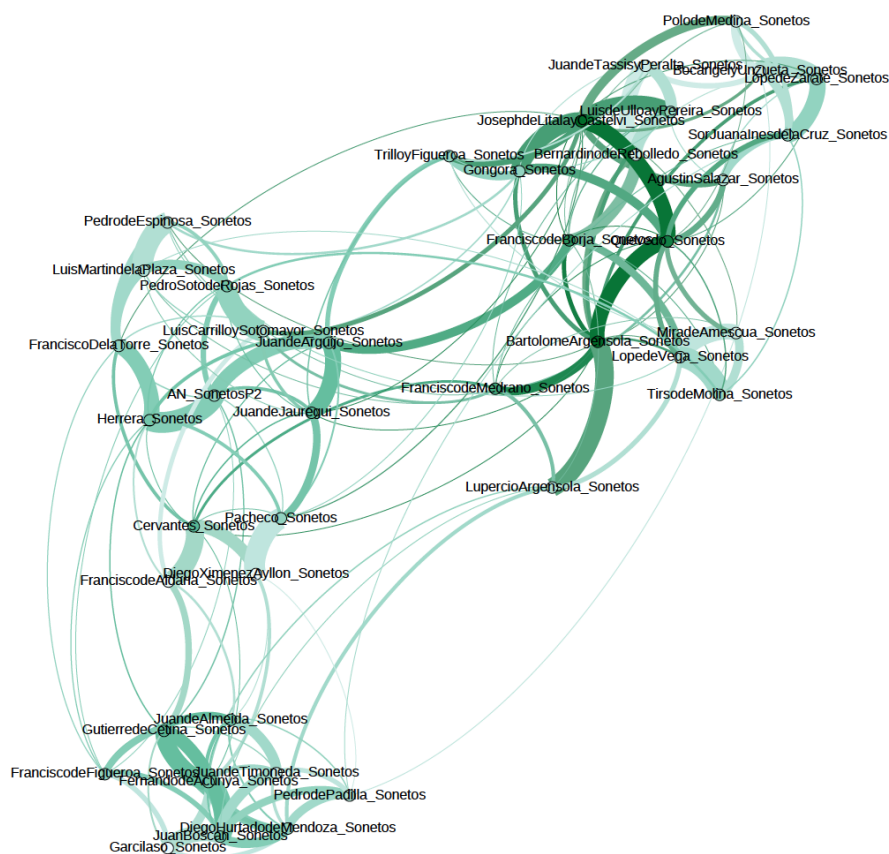


Figura 203. Red de la poesía del Siglo de Oro coloreada por grado. Los colores claros indican un número menor de conexiones, mientras que los colores oscuros indican un mayor número de estas.

7.8.2.1. Exploración de una posible señal cronológica

Con el objetivo de comprobar si efectivamente la cronología está actuando como un factor clave en la conformación de la red, se ha introducido la información de año de nacimiento de cada autor. La figura 204 muestra la red coloreada en función de estos datos, de forma que los poetas con más tempranas fechas de nacimiento aparecen en colores más claros, mientras que a aquellos con fechas de nacimiento más tardías se les adjudican colores más oscuros. Como puede observarse, el resultado obtenido apoya esta hipótesis, pues se observan colores más claros (y, por tanto, fechas más tempranas) en la esquina inferior izquierda del grafo que van variando gradualmente a los colores más oscuros en la esquina superior derecha del grafo.

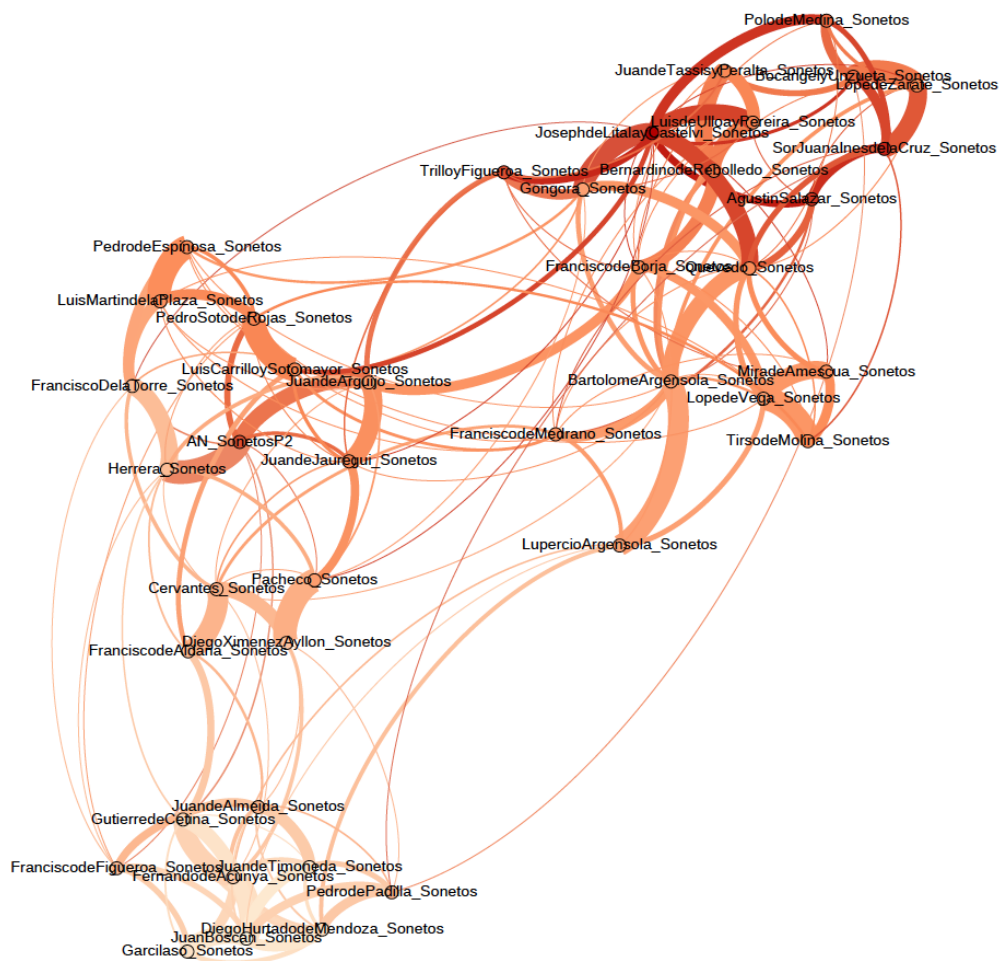


Figura 204. Red de la poesía del Siglo de Oro coloreada por año de nacimiento del autor. Los colores más claros indican un año de nacimiento más temprano, mientras que los colores más oscuros representan años de nacimiento más tardíos.

Además de gráficamente mediante la representación de fechas de nacimiento en la figura 204, la evolución cronológica en el grafo se ha evaluado también mediante tests estadísticos aplicados a las siguientes medidas de centralidad utilizadas en teoría de redes y grafos: *closeness centrality* (podría traducirse por “centralidad de cercanía” en español)⁵⁵⁰ y *harmonic closeness centrality* (en español, podría traducirse por “centralidad de cercanía armónica”)⁵⁵¹. Los valores de estas medidas de centralidad para los elementos de la red fueron calculados por Gephi y recogidos en una tabla de

⁵⁵⁰ “[...] *closeness centrality* [...] measures the mean distance from a vertex to other vertices” (Newman, 2010, p. 181).

⁵⁵¹ Esta es una variante de la anterior (Marchiori & Latora, 2000; Rochat, 2009).

datos. Dicha tabla fue exportada e introducida en R, donde se creó un script (“Script4-Redes.R”) para realizar los cálculos estadísticos (véase en el Anexo V).

En primer lugar, se ha generado un histograma⁵⁵² con las fechas de nacimiento de los poetas, el cual demuestra que estas siguen una distribución normal⁵⁵³ (véase la figura 205), es decir, nos encontramos con una menor cantidad de poetas en los extremos (con una fecha de nacimiento muy temprana o muy tardía con respecto al total), y una mayor cantidad de poetas en la media.

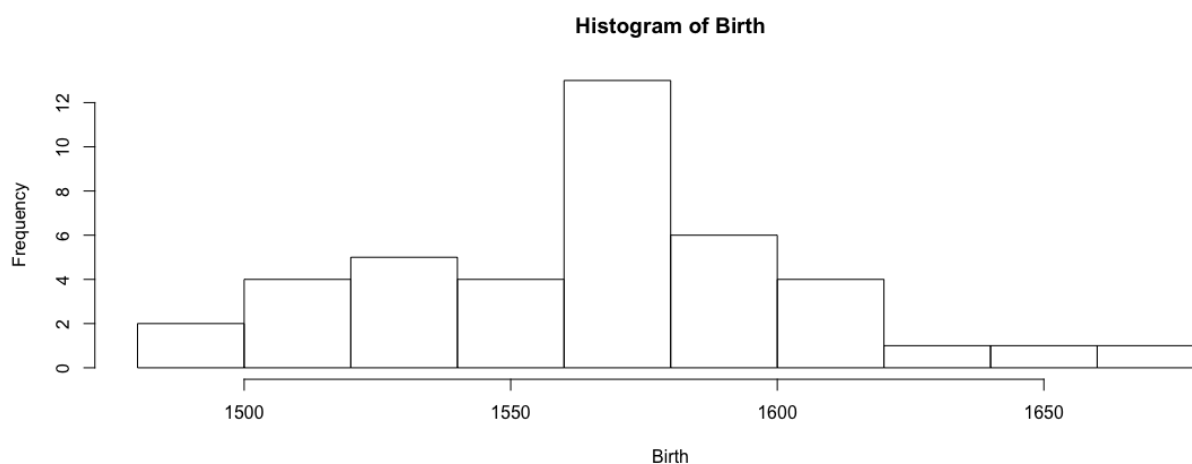


Figura 205. Histograma de los autores incluidos en la red por fecha de nacimiento.

En segundo lugar, para comprobar si existe una correlación entre la fecha de nacimiento y la centralidad en nuestra red, se ha calculado la diferencia del año de nacimiento de cada autor a la media, convertido a valor absoluto, y se ha generado una regresión lineal⁵⁵⁴ utilizando dichos valores junto a los obtenidos con cada una de las medidas de centralidad de redes utilizadas. El valor p ⁵⁵⁵ obtenido con *closeness centrality* es 0,04431, mientras que con *harmonic closeness centrality*, se obtiene un

⁵⁵² Un histograma es un gráfico similar al de barras, pero que, en vez de representar dos o más variables, representa una estimación de la distribución de probabilidad de una variable continua.

⁵⁵³ La distribución normal se define por la siguiente fórmula:

$$f(x) = \frac{1}{\sqrt{2\pi}\sigma} e^{-\frac{(x-\mu)^2}{2\sigma^2}}$$

donde μ representa la media de la distribución,

σ representa la desviación típica,

σ^2 representa la varianza.

⁵⁵⁴ Dados unos datos en dos dimensiones pertenecientes a dos variables, la generación de una regresión lineal (*lineal regression*) consiste en buscar la línea recta que más se ajuste a los datos originales.

valor p de 0,1452. Si se tiene en cuenta que los valores p son significativos por debajo de 0,05, el valor p obtenido para *closeness centrality* es muy bueno, no así el obtenido para *harmonic closeness centrality*. Sin embargo, se ha identificado a un autor que está actuando como *outlier* (generador de distorsiones) respecto a los demás, José de Litala y Castelví, por lo que este ha sido aislado, y se ha repetido el análisis sin él. Se obtiene ahora un valor p de 0,0004003 para *closeness centrality*, y de 0,001972 para *harmonic closeness centrality*, lo cual apoya la existencia de una correlación entre fechas de nacimiento y centralidad en el grafo. Esto refuerza la hipótesis de la importancia de la cronología en la formación de este, así como de una señal cronológica reconocible en los textos mediante análisis computacionales, ya que el ordenador a la hora de realizar la red no disponía de la información cronológica de los autores.

7.8.2.2. Evolución poética y modularidad

Además de la cronología, el objetivo de este análisis es estudiar hasta qué punto la evolución de la poesía áurea se refleja en la red. Sobre esta cuestión, destacan los ya mencionados trabajos de la profesora López Bueno, y su defensa de la existencia de un grupo poético que actuaría como transición entre la poesía renacentista y la barroca, teoría defendida anteriormente por críticos como Emilio Orozco (1971, 1981) o José Lara Garrido (1979, 1980) en sus trabajos sobre Manierismo.

Seguidamente, se ha aplicado un procedimiento de detección de comunidades. Estos se caracterizan por el hecho de que la red se divide en varios grupos o comunidades por criterios no especificados por el investigador, sino por la propia constitución de la red:

the number and size of the groups into which the network is divided are not specified by the experimenter. Instead they are determined by the network itself: the goal of community detection is to find the natural fault lines along which a network separates [...] search for the naturally occurring groups in a network regardless of their number or size, which is used primarily as a tool for discovering

⁵⁵⁵ El valor p (*p-value*) es la probabilidad de que un hecho observado sea una fluctuación estadística. Cuando aparece una desviación de lo esperable al manejar una variable aleatoria, se introduce el valor p para saber si esta es una fluctuación estadística o un valor significativo. Como convención, se establece que no se trataría de una fluctuación estadística si el valor p obtenido es menor que 0,05. Cuanto menor sea el valor p, menor será la probabilidad de que se trate de una fluctuación estadística y mejor será, por tanto, el resultado.

and understanding the large-scale structure of networks (Newman, 2010, pp. 357, 371).

El procedimiento de detección de comunidades más utilizado es el cálculo de la modularidad, que en un reciente estudio se ha revelado también como el más eficiente (Ochab et al., 2019). Mediante el cálculo de valores numéricos, esta medida delimita las diferentes comunidades que constituyen una red:

[...] modularity [...] has a high value when many more edges in a network fall between vertices of the same type than one would expect by chance. [...]. Thus one way to detect communities in networks is look for the divisions that have the highest modularity scores and in fact this is the most commonly used method for community detection (Newman, 2010, pp. 372-373).

Con el objetivo de detectar las comunidades más consistentes, se han calculado los valores de modularidad para la red obtenida de la poesía áurea. El valor obtenido es de 0,569. Como puede observarse en la figura 206, se obtienen tres grupos: el primero de ellos, en color marrón, incluye a Juan Boscán, Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Juan de Almeida, Francisco de Figueroa, Juan de Timoneda, Hernando de Acuña y Pedro de Padilla; el segundo grupo, en color celeste, está formado por Francisco de Aldana, Diego Ximénez Ayllón, Cervantes, Pacheco, Herrera, Juan de Jáuregui, Juan de Arguijo, Francisco de la Torre, Luis Carrillo y Sotomayor, Soto de Rojas, Luis Martín de la Plaza y Pedro de Espinosa; por último, el tercer grupo, en color verde, incluye a Francisco de Medrano, los hermanos Argensola, Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Francisco de Borja, Quevedo, Góngora, Trillo y Figueroa, Bernardino de Rebolledo, José de Litala y Castelví, Agustín de Salazar, Luis de Ulloa y Pereira, Juan de Tassis y Peralta, Bocángel y Unzueta, López de Zárate, Sor Juana Inés de la Cruz y Polo de Medina.

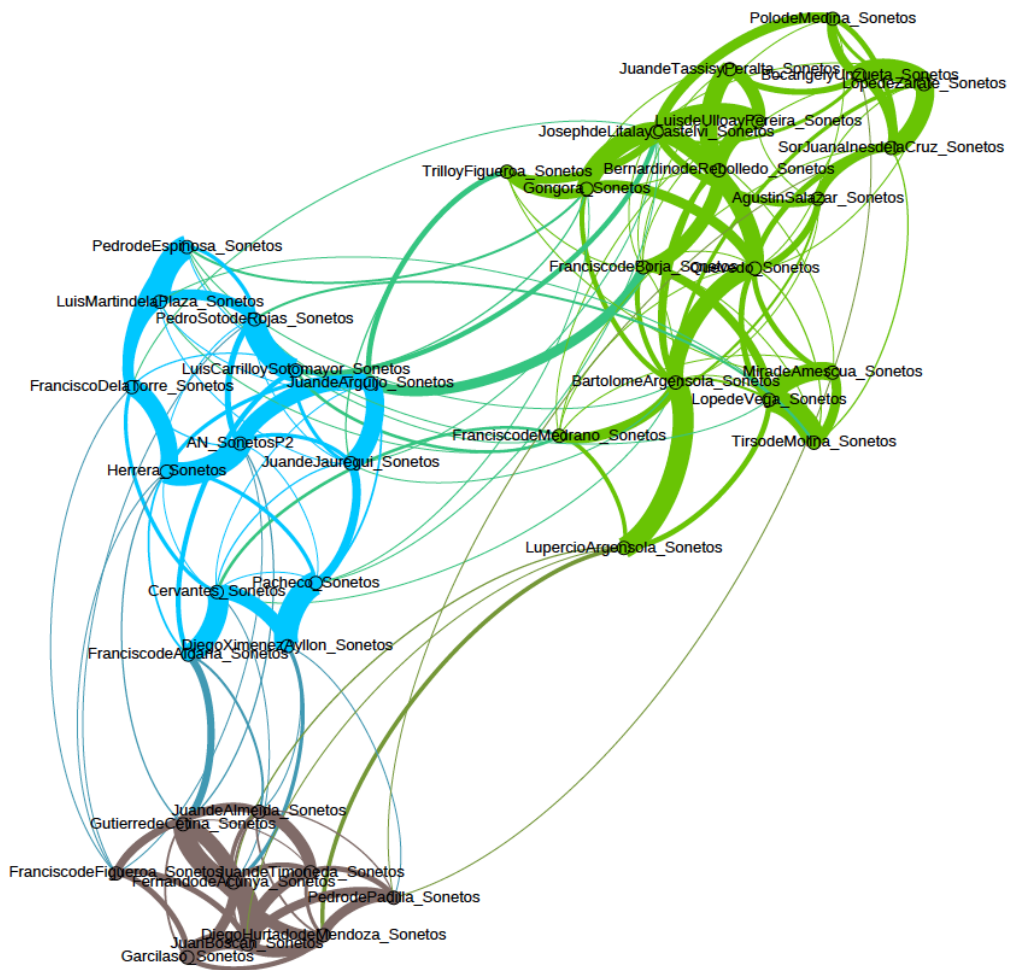


Figura 206. Red de poesía del Siglo de Oro, coloreada por modularidad (0,569).

Lo primero que resulta llamativo de las comunidades obtenidas es que, si se comparan con la figura 204, parecen corresponderse con diferentes grupos de autores en cuanto a cronología (medida en fechas de nacimiento). Para comprobar si esto es así, en el mismo script anterior en R, se ha realizado una evaluación mediante la generación de *boxplots* con los tres grupos de modularidad y las fechas de nacimiento incluidas en cada uno de los grupos.

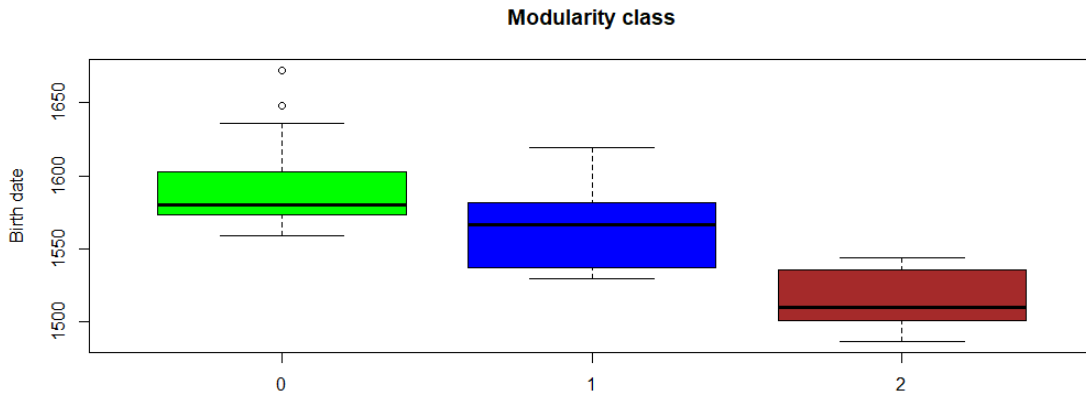


Figura 207. *Boxplots* que muestran las comunidades de autores obtenidas con el cálculo de la modularidad por fechas de nacimiento de estos. Los colores corresponden con los tres grupos de modularidad obtenidos en la figura 206.

Al observar la figura 207, parece claro que las comunidades obtenidas mediante el cálculo de la modularidad se corresponden con grupos cronológicos diferentes.

Por otra parte, queda aún por responder la pregunta de hasta qué punto no solo la cronología es un factor importante en nuestra red de poesía áurea, sino también la evolución estilística del Renacimiento al Barroco. En este sentido, resulta llamativo que en la comunidad obtenida en color marrón se encuentren poetas habitualmente adheridos a la poesía renacentista por la crítica literaria (tales como Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina o Hernando de Acuña), mientras que en la comunidad de color verde aparecen escritores clasificados como barrocos (Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Luis de Ulloa y Pereira, Bernardino de Rebolledo, Bocángel y Unzueta, Polo de Medina y Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros). La incógnita la representa la comunidad intermedia de color azul, en la que se observan autores normalmente adscritos al Renacimiento (Aldana, Francisco de la Torre, Herrera, entre otros) y otros habitualmente clasificados como más cercanos al Barroco (por ejemplo, Arguijo, Jáuregui o Cervantes). Sin embargo, esta última comunidad puede relacionarse con la existencia de un grupo poético de transición como el que defiende la profesora López Bueno en sus ya citados estudios (López Bueno, 2000, 2006).

Tanto Herrera como los poemas nuevos de *Versos* aparecen en este grupo intermedio. En este sentido, cabe recordar cómo Herrera ha sido considerado por la

crítica literaria como un poeta de transición entre la poesía renacentista representada por Garcilaso, y la poesía barroca, con Góngora como máximo exponente, idea defendida por Dámaso Alonso, Antonio Vilanova (1951) o Valbuena Prat (1960), y matizada por Begoña López Bueno (2000). *Versos*, por su parte, se ha considerado, por lo general, más cercano al Barroco, y se ubica en la red dentro de la comunidad intermedia, cercano a Herrera. Junto a ellos aparecen algunos de los poetas que conforman el grupo poético sevillano de transición defendido por la propia López Bueno (2000), como Arguijo, Pacheco o Jáuregui, y autores que escriben durante el momento de transición (López Bueno, 2006), como Cervantes, Luis Carrillo y Sotomayor o Pedro Espinosa.

7.8.2.3. Evolución estilística frente a cambio lingüístico

Por último, para verificar que estas comunidades están relacionadas con la evolución del estilo poético, y no con el cambio lingüístico a lo largo de los siglos XVI y XVII, se ha generado otro análisis con textos de la época que abarcan un espacio temporal similar y que no son literarios.

El corpus encontrado más cercano a este fin ha sido el publicado por la red CHARTA (*CHARTA (Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos)*, s. f.; Sánchez-Prieto Borja, 2012). No se trata de un corpus perfecto para responder a nuestra pregunta de investigación, pues está constituido por textos administrativos, pero ha sido el más aproximado que se ha podido localizar y como ventajas destaca su accesibilidad y que ofrece una cantidad suficiente de textos para el periodo de estudio considerado.

Por tanto, se han recogido de la web de CHARTA⁵⁵⁶ aquellos textos pertenecientes a las fechas estudiadas y con una extensión mínima de 1800 palabras (al igual que con los poetas). Con estos se generó a continuación un árbol de consenso con los mismos parámetros que para el árbol del que procede la red de Siglo de Oro. Finalmente, a la red resultante de importar el CSV del árbol de consenso en Gephi se le aplicó el algoritmo “Force Atlas 2”, al igual que se había hecho anteriormente con la red del Siglo de Oro.

La red resultante puede observarse en las figuras 208 y 209. La primera de estas muestra las fechas de los textos y la red ha sido coloreada por cronología, con colores más claros para las fechas más tempranas y colores más oscuros para las fechas más tardías. Como puede observarse, la red obtenida para los textos de CHARTA de los

⁵⁵⁶ Web: <http://www.corpuscharta.es/> [Consulta: 25/09/2019].

siglos XVI-XVII es muy diferente de la obtenida para la poesía áurea, y concretamente la cronología parece tener una menor influencia en la formación de la red.

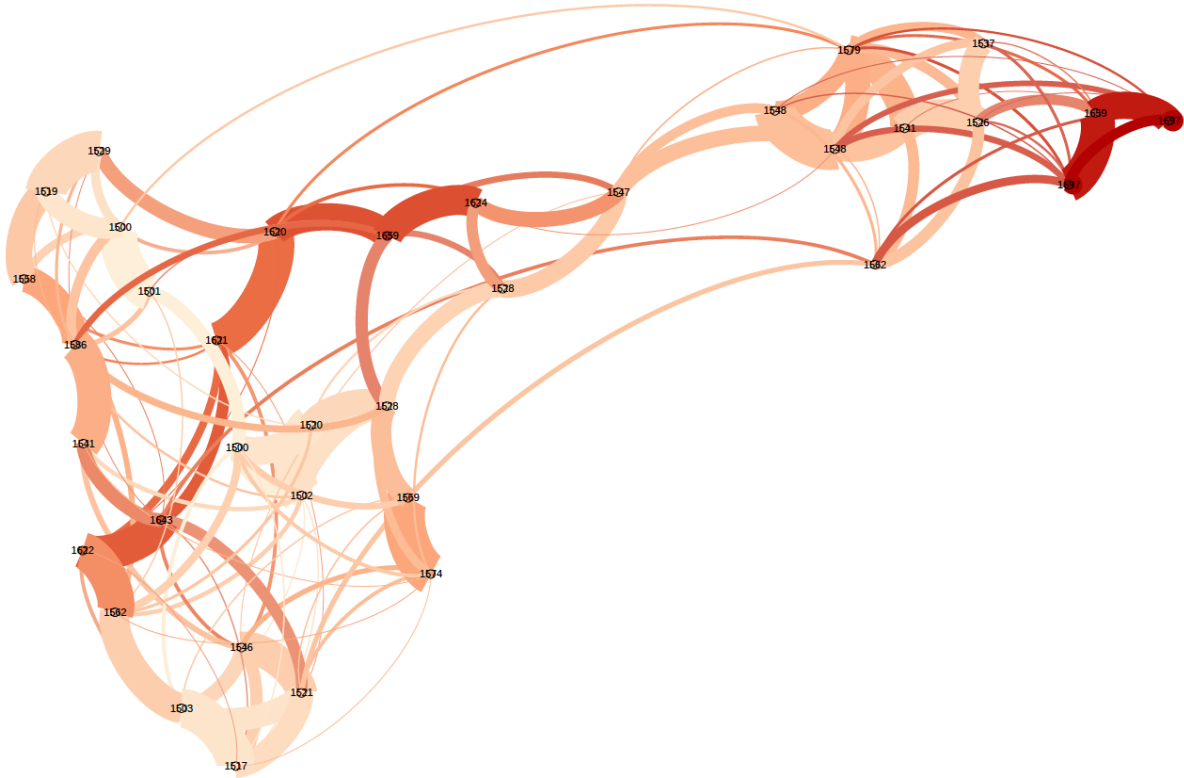


Figura 208. Red de los textos recogidos de CHARTA para los siglos XVI y XVII, que muestra la fecha de los textos y ha sido coloreada en función de la cronología, otorgando colores más claros a los textos más tempranos, y colores más oscuros a los textos más tardíos.

Por su parte, la figura 209 muestra la misma red con las comunidades detectadas al aplicar el cálculo de la modularidad. Esta última figura parece indicar que el lugar de los textos en la red y sus relaciones con los demás, más que por la cronología, está marcado por el archivo del que procede cada texto.

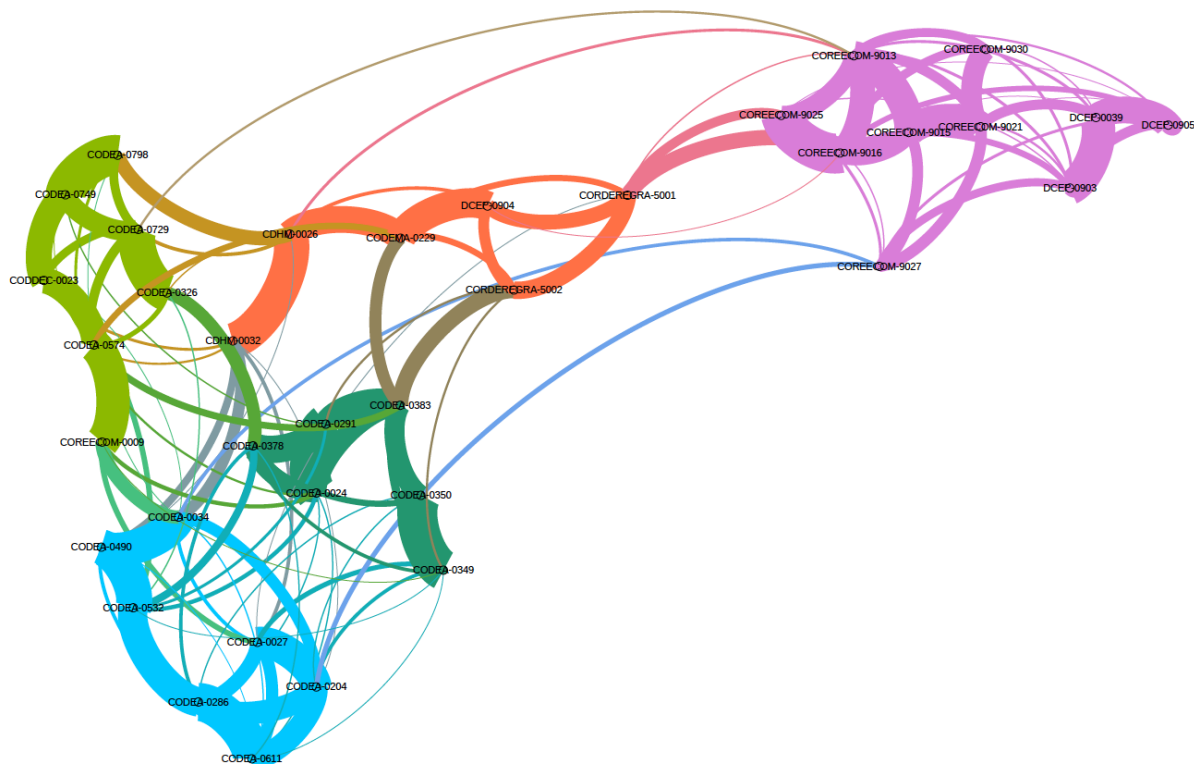


Figura 209. Red de los textos recogidos de CHARTA para los siglos XVI y XVII, que muestra el resultado del cálculo de la modularidad, con un valor obtenido de 0,64. Este permite al ordenador detectar cinco comunidades diferentes en el grafo, marcadas en diferentes colores (celeste, verde claro, verde oscuro, naranja y violeta).

Una posible explicación podría ser que exista una influencia de diferencias dialectales mucho más notable que la variación lingüística a lo largo del tiempo. Otra posible hipótesis es que existan diferencias temáticas dependiendo del archivo. En este sentido, por ejemplo, todos los textos del Archivo de Indias están relacionados con América.

En cualquier caso, el contraste entre la red de poesía áurea y la de los textos de CHARTA de la misma franja temporal sugiere que las comunidades obtenidas para la primera no están relacionadas con el cambio lingüístico, sino con una evolución estilística del Renacimiento al Barroco, reconocible también, como se ha demostrado en este capítulo, a través de métodos computacionales y estilométricos, y en la que la poesía segura de Herrera y los poemas nuevos de *Versos* actúan como textos de transición.

8. Final conclusions

Transmission and authorship problems of the poetic works of Fernando de Herrera are fascinating and of great complexity, as discussed in this doctoral thesis. The digitalisation of Herrera's poems which this thesis entails has made it possible to conduct computational and stylometric analysis of *Versos* and the rest of Herrera's poetic texts for the first time. Although it has not been possible to clarify every question surrounding the "drama textual" –and some of them will need to be addressed in future research–, significant progress has been achieved.

First of all, corpus and computational analysis have pointed out interesting differences between *Versos*' poems and other Herrera's texts on orthographical (chapter 6.2.3), lexical (chapter 6.2.2) and morphosyntactic levels (chapter 6.3.3.2). Some of them had already been noticed by scholars and experts –such as the use of *luengo* against *largo* (pp. 227-230), or the increase in the use of only one dot above vowels (chapter 6.2.3)– but thanks to the corpus approach, we offer new data and information on its usage in Herrera's texts. Others are new insights, such as the more frequent use of words such as *afán* (pp. 225-227) or *candor* (pp. 240-241), as well as the Part-of-Speech (POS) bigrams and trigrams more distinctive of *Versos* when compared to Herrera's other poems (chapter 6.3.3.2). In addition, these computational analyses prove that there are interesting similarities between the posthumous published poems and Herrera's undisputed ones, in terms of lexical richness (chapter 6.2.1), POS classes (chapter 6.3.3.1), bigrams and trigrams (chapter 6.3.3.2).

Secondly, and most importantly, stylometric analysis have played a key role in determining the authorship of all the poetic texts included in *Versos* –both the new poems published in 1619, and the variants of previously known ones from *Algunas obras*, the manuscript *B*, or the dispersed poems. Across extensive evaluation, different classifiers, a wide variety of author attribution techniques –Cluster Analysis (chapter 7.3.1), Consensus Tree (chapter 7.3.2), Principal Component Analysis (chapter 7.4), Rolling Classify (chapter 7.5), Oppose with Zeta (chapter 7.6)–, verification ones –General Imposters Framework (chapter 7.7)–, and even random sampling (chapters 7.3.3, 7.4.3, 7.5.2.2 and 7.5.3.2), results very consistently point to Herrera's authorship of *Versos*' variants and unique poems. On top of that, the main candidate adduced by the scholars who reject Herrera's authorship, Francisco Pacheco, is not even chosen

once as the author of the posthumous published texts by the different classifiers applied –not for the unique poems (chapters 7.3, 7.4, 7.5, 7.6 and 7.7) nor for the entire book (chapter 7.5). Admittedly, Pacheco’s authored poems used as reference corpus for the analysis were far fewer than Herrera’s ones (see chapter 4.3 as well as Annex IX for concrete numbers). Nonetheless, all known poetry by Pacheco was used, it surpasses size constraints obtained in the evaluation of Golden Age Spanish Poetry, and the analysis conducted through random sampling, in which different size is not an issue, got identical results. Of course, it is important to note here that experimental methods can never offer full certainty, but they provide objective, comprehensive, and replicable evidence not to be ignored.

There are some problems related to the “drama textual” which were not addressed in this thesis, such as if the *dispositio* of *Versos* –that is, the order and distribution of poems in three parts– was indeed made by Herrera, or if he actually planned to publish every poem we find there and in the same version, which is beyond the scope of computational and stylometric methods adopted in this research. Another issue is some claims by Blecua regarding problematic issues, such as the use of *vos* as a direct object or the appearance of concrete words which he considered could not be attributed to the Renaissance Herrera, and that will require further research on the lexical forms used in Spanish poetry after 1582. An additional one is the question about *Versos* texts as the latest versions of the poems. As discussed (chapter 3.2), scholars mostly agree that, in the case of poems appearing in *B* and *P*, or those appearing in *B*, *H* and *P*, the first is the earlier version, whereas *P* presents the later one. However, regarding the question of dating concrete poems, there is a difficulty with those of *B* corrected in *P*, but not appearing in *H* –in this case all we know is that they were written after 1578–, and especially the unique poems of *P* –in this other case, only stylistic criteria could be used. This question is to be answered, and even Enrique Duarte, *Versos*’ prologuist, stresses that “aunque todo ello sea d’el mesmo Autor es cosa cierta, que lo que el tenia escogido, i perficionado para sacar a luz seria de mayor, i de mas acabada perfeccion” (Herrera, 1975, p. 26, t. II). This question was not addressed, as Stylochronometry is far less developed than the Stylometry methods used here, and recent research on this topic even suggests that Late style is not measurable (Rebora & Salgaro, 2018). However, taking into account that the main focus at the “drama textual” controversy has been the authorship question –especially after Battaglia–, the

achievements made in this thesis are no less important. Moreover, the extensive data obtained of *Versos*' poems may be of use for further research on this topic, providing a solid ground for future studies.

Likewise, this research goes further beyond the question of Herrera's poetic texts, and presents results for Golden Age Spanish Poetry which may be useful for future research. In this sense, the evaluation of the Golden Age Spanish Poetry corpus establishes that the minimum size in this case for Stylometry was slightly below 2,000 words, and that the most successful parameters include the use of Eder's and Cosine Delta on the 3,000-5,000 most frequent words. Furthermore, the stylometric network obtained for Golden Age Spanish Poetry proves there is a computationally measurable chronological evolution, as well as a change of style from Renaissance to Baroque, with an intermediate group of transitional poets, supporting professor López Bueno's theory, also measured through Modularity and community detection.

This thesis also makes some methodological advances. Firstly, the development of a new Corpus and Text Analysis software specially prepared for poetry, with new functionalities, and which may be useful in the future to other researchers interested in poetry. Secondly, it puts together a methodology to analyse POS tagged texts and explores the interest in using Stylometric measures and elements, such as *z-scores*, to compare the different use of POS bigrams and trigrams between texts, as well as detect the most distinctive ones of each of them. In this sense, bigrams seem to be more efficient for our case study than trigrams, providing some initial findings for future research on this topic with a wider range of texts and authors.

Finally, this thesis shows that Digital Humanities, Corpus, computational Stylistics and Stylometry do indeed have much to say in Literature research. This thesis is an example of what can be achieved when they work together, shedding new light on traditional Literature problems, and even opening new topics of research.

We hope our work encourages other Spanish Literature researchers to learn more and even use it in their own research. Therefore, authors with similar textual and authorship problems as Herrera would also be able to benefit from these approaches, which had been crucial to enlighten many aspects of the posthumous poetic texts of the poet who, according to Cervantes, "subió por sendas nunca usadas".

9. Bibliografía

- Adolphs, S., & Carter, R. (2002). Corpus Stylistics: Point of view and semantic prosodies in *To the Lighthouse*. *Poetica*, 58, 7-20.
- Agenjo, X. (2015). Las bibliotecas virtuales españolas y el tratamiento textual de los recursos bibliográficos. *Ínsula. Humanidades Digitales y Literaturas Hispánicas*, (822), 12-15.
- Alonso Ramos, M. (1994). Hacia una definición del concepto de colocación: De J. R. Firth a I. A. Mel'čuk. *Revista de Lexicografía*, 1, 9-28.
- Andioc, R. (1988). Ramón Fernández siempre será Ramón Fernández. *Ínsula*, (504), 18-19.
- Anthony, L. (2013). A critical look at software tools in Corpus Linguistics. *Linguistic Research*, 30(2), 141-161.
- Anthony, L. (2019). Antconc (Versión 3.5.8). Recuperado de <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>
- Argamon, S. (2008). Interpreting Burrows's Delta: Geometric and probabilistic foundations. *Literary and Linguistic Computing*, 23(2), 131-147.
- Arguijo, J. de. (s. f.). *Sesenta sonetos de D. Juan de Arguijo, con notas del Maestro Medina*. Recuperado de <http://expobus.us.es/omeka/items/show/429>
- Arrendondo, M. S., Civil, P., & Moner, M. (Eds.). (2007). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Asensio, J. M. (1886). *Francisco Pacheco: Sus obras artísticas y literarias. Introducción e historia del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*. Recuperado de <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017777>

- Astrana Marín, L. (1932). Apostillas de mano de Quevedo a las poesías de Herrera. En *Obras completas de Don Francisco de Quevedo y Villegas: Vol. I* (pp. 1311-1314). Madrid: Aguilar.
- Baayen, R. H. (2009). *Analyzing Linguistic Data*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bailey, R. W. (1979). Authorship attribution in a forensic setting. En D. E. Ager, F. E. Knowles, & J. Smith (Eds.), *Advances in Computer-aided Literary and Linguistic Research: Proceedings of the Fifth International Symposium on Computers in Literary and Linguistic Research* (pp. 1-15). Birmingham: John Goodman.
- Baker, P., McEnery, A., & Hardie, A. (2006). *A Glossary of Corpus Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Baraibar, Á. (Ed.). (2014). *Humanidades Digitales. Una aproximación transdisciplinar*.
- Baranda, C., & Rodríguez, E. (2014). Red ARACNE: retos y objetivos de un proyecto de coordinación en letras hispánicas digitales. En S. López Poza & N. Pena Sueiro (Eds.), *Humanidades Digitales: Desafíos, logros y perspectivas de futuro* (pp. 101-109). A Coruña: SIELAE.
- Bastian, M., Heymann, S., & Jacomy, M. (2009). Gephi: An Open Source Software for Exploring and Manipulating Networks. *Third International AAAI Conference on Weblogs and Social Media*, 361–362.
- Battaglia, S. (1954). Per il testo di Fernando de Herrera. *Filologia Romanza*, (I), 51–88.
- Berry, D. M. (Ed.). (2012). *Understanding Digital Humanities*. Palgrave Macmillan.
- Bia, A. (2018). Estilometría computacional, algunas experiencias en el marco del proyecto TRACE. En G. del Rio Riande, G. Calarco, G. Striker, & R. De León (Eds.), *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales: Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales—AAHD*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

- Bia, A., & Pedreño, A. (2001). The Miguel de Cervantes Digital Library: The Hispanic Voice on the Web. *Digital Scholarship in the Humanities*, 16(1), 161-177.
- Bianchini, A. (1978). Herrera and Prete Jacopín: The Consequences of the Controversy. *Hispanic Review*, 46(2), 221–234.
- Biber, D. (2011). Corpus Linguistics ad the Study of Literature. Back to the Future? *Scientific Study of Literature*, 1(1), 15-23.
- Binongo, J. N. G., & Smith, M. W. A. (1999). The application of principal component analysis to stylometry. *Literary and Linguistic Computing*, 14(4), 445–466.
- Bird, S., Klein, E., & Loper, E. (2009). *Natural Language Processing with Python*. Sebastopol, CA: O'Reilly Media.
- Blanco, M. (2016). *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, Área de Publicaciones.
- Blanco, M. (2017). *Edición digital y estudio de la polémica gongorina. Góngora*. París: Sorbonne Université.
- Blasco, J. (2016). Avellaneda desde la estilometría. En P. Ruiz Pérez (Ed.), *Cervantes. Los viajes y los días* (pp. 97–116). Madrid: Prosa Barroca y SIAL Ediciones.
- Blasco, J. (2019). La graciosa y gratuita disputa sobre la autoría de la *Historia verdadera* del inconfundible Bernal Díaz del Castillo. *Boletín de la Real Academia Española*, 99(319), 5-44.
- Blecua, J. M. (1948). Introducción. En *Rimas inéditas* (pp. 6-37). Madrid: CSIC.
- Blecua, J. M. (1949). Dos nuevos sonetos de Herrera. *Revista de Filología Española*, XXXIII, 385-388.
- Blecua, J. M. (1954). Los textos poéticos de Fernando de Herrera. *Archivum*, IV, 247–263.
- Blecua, J. M. (1958). De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera. *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVIII, 377–408.
- Blecua, J. M. (1975). Introducción. En F. de Herrera, *Obra poética: Vol. I* (pp. 11-78). Madrid: Boletín de la Real Academia Española.

- Blecua, J. M. (1989). Tres notas herrerianas y otra casi. En M. C. Argente del Castillo Ocaña (Ed.), *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell* (pp. 223-244). Granada: Universidad de Granada.
- Boadas, S. (Ed.). (2017). *Presente y futuro de la literatura áurea en las Humanidades Digitales* (Vol. 11). Recuperado de <https://studiaaurea.com/issue/view/v11>
- Bornet, C., & Kaplan, F. (2017). A Simple Set of Rules for Characters and Place Recognition in French Novels. *Frontiers in Digital Humanities*, 4.
- Botta, P. (2009). Problemas filológicos de un texto impreso. *Edad de Oro*, 28, 29-40.
- Brooks, R., & Flynn, C. (2013, julio 14). JK Rowling: The cuckoo in crime novel nest. *Sunday Times*. Recuperado de <https://www.thetimes.co.uk/article/jk-rowling-the-cuckoo-in-crime-novel-nest-zfnz023tkbv>
- Burrows, J. (1987a). *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*. Oxford University Press.
- Burrows, J. (1987b). Word Patterns and Story Shapes: The Statistical Analysis of Narrative Style. *Literary and Linguistic Computing*, 2, 61-70.
- Burrows, J. (1989). «An Ocean Where Each Kind...»: Statistical Analysis and Some Major Determinants of Literary Style. *Computers and the Humanities*, 23, 309-321.
- Burrows, J. (1992a). Computers and the Study of Literature. En C. S. Butler (Ed.), *Computers and Written Texts* (pp. 167-204). Blackwell, Oxford.
- Burrows, J. (1992b). Not Unless You Ask Nicely: The Interpretative Nexus Between Analysis and Information. *Literary and Linguistic Computing*, 7, 91-109.
- Burrows, J. (2002). 'Delta': A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship. *Literary and Linguistic Computing*, 17(3), 267–287.
- Burrows, J. (2004). Textual analysis. En R. Schreibman, R. Siemens, & J. Unsworth (Eds.), *A Companion to Digital Humanities* (pp. 323–347). Oxford.
- Burrows, J. (2007). All the Way Through: Testing for Authorship in Different Frequency Strata. *Literary and Linguistic Computing*, 22(1).

- Busa, R. (1980). The Annals of Humanities Computing: The Index Thomisticus. *Computers and the Humanities*, 14, 83-90.
- Busa, R. (Ed.). (1992). *Thomae Aquinatis Opera Omnia Cum Hypertextibus in CD-ROM*. Milano: Editoria Elettronica Editel.
- Calvo Tello, J. (2016a). *Atlas de Datos*. Recuperado de <https://github.com/morethanbooks/atlas-de-datos>
- Calvo Tello, J. (2016b). Entendiendo Delta desde las Humanidades. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5(1), 140–176.
- Calvo Tello, J. (2017a). *Edición digital para estudios literarios cuantitativos. Ejemplos y necesidades*. Presentado en La edición digital de textos: estado actual y perspectivas, Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Calvo Tello, J. (2017b). Estado de la digitalización de la Edad de Plata: Un análisis cuantitativo. *Revista de Humanidades Digitales*, 1, 76-95.
- Calvo Tello, J. (2017c). What does Delta see inside the Author?: Evaluating Stylometric Clusters with Literary Metadata. *III Congreso de la Sociedad Internacional Humanidades Digitales Hispánicas Sociedades, políticas, saberes*, 153-161. Málaga.
- Calvo Tello, J. (2019). Delta Inside Valle-Inclán: Stylometric Classification of Periods and Groups of His Novels. *Romanische Studien. Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania*, (6), 151–164.
- Calvo Tello, J., & Cerezo Soler, J. (2018). La conquista de Jerusalén ¿ de Cervantes? Análisis estilométrico sobre autoría en el teatro del Siglo de Oro español. *Digital Humanities Quarterly*, 12(1), 1–10.
- Calvo Tello, J., Schlör, D., Henny, U., & Schöch, C. (2017). Neutralising the Authorial Signal in Delta by Penalization: Stylometric Clustering of Genre in Spanish Novels. *Digital Humanities 2017. Conference abstracts. McGill University & Université de Montréal. August 8-11, 2017*. Presentado en Montréal. Montréal.

- Calvo Tello, J., Schöch, C., Kraft, T., & Reißler-Pipka, N. (2015). Humanidades Digitales y estudios hispánicos en Alemania. *Voz y letra: Revista de literatura*, 26(1), 45-61.
- Canet, J. L. (2014). Reflexiones sobre las humanidades digitales. *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro, Anexo 1*, 11–20.
- Canet, J. L., & Serrano, R. (2002). Norma-recomendación de la Asociación Internacional Siglo de Oro sobre la edición de textos electrónicos áureos. En M. L. Lobato & F. Domínguez Matito (Eds.), *Actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (pp. 1897-1912). Frankfurt/Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Cassol, A., & Boadas, S. (Eds.). (2018). *Arte novísimo de estudiar comedias: Las Humanidades Digitales y el teatro áureo* (Vol. 11). Cuadernos AISPI.
- Castillejo Benavente, A. (2019). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)* (Vols. 1–2). Sevilla: Editorial Universidad de Córdoba - Editorial Universidad de Sevilla.
- Castro, A. de (Ed.). (1854a). *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Recuperado de <https://archive.org/details/bibliotecadeauto32madruoft>
- Castro, A. de. (1854b). Poesías de Fernando de Herrera. En *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII: Vol. I* (pp. 255-342). Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Cebrián, J. (1992). Cuatro poesías inéditas de Fernando de Herrera. *Bulletin of Hispanic Studies, LXIX*, 263-268.
- Cebrián, J. (2002). Fernando de Herrera en el código *Flores de baria poesía*. En E. Bayón Aguirre (Ed.), *Simulacros de la fantasía: Nuevas indagaciones sobre arte y literatura virreinales. Homenaje a José Pascual Buxó: Simposio internacional* (pp. 239-263). Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México. Seminario de Cultura Literaria Novohispana.

- CHARTA (*Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos*). (s. f).
 Recuperado de <http://www.corpuscharta.es>
- Chomsky, N. (2006). *Language and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ciotti, F. (2017). Tempi Verbali e Strutture Narrative: L'Analisi Computazionale dei Morfemi Temporali nei Testi Narrativi Italiani tra Realismo e Modernismo. *Digital Humanities 2017. Conference abstracts. McGill University & Université de Montréal. August 8-11, 2017*. Presentado en Montréal. Montréal.
- Coromines, J., & Pascual, J. A. (2012). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Ed. en CD-ROM). Madrid: Gredos.
- Corpas Pastor, G. (2001). En torno al concepto de colocación. *Euskera*, XLVI(1), 89-108.
- Coster, A. (1908). *Fernando de Herrera. (El Divino), 1534-1597*. Recuperado de <https://archive.org/details/fernandodeherre00costgoog/page/n8>
- Coster, A. (1918). Poésies inédites de Fernando de Herrera. *Revue Hispanique*, XLII, 557-563.
- Coufal, C., & Juola, P. (2010). Authorship Discontinuities of El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha as detected by Mixture-ofExperts. *Digital Humanities 2010. Cultural expressions old and new*. Presentado en London. Recuperado de <http://dh2010.cch.kcl.ac.uk/academic-programme/abstracts/papers/pdf/ab-755.pdf>
- Covarrubias Orozco, S. de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/4216062>
- Craig, H. (2004). Stylistic Analysis and Authorship Studies. En *A Companion to Digital Humanities* (pp. 273-288). Oxford: Blackwell.
- Craig, H., & Kinney, A. F. (Eds.). (2009). *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cuevas, C. (1985a). Bibliografía. I. Textos. En F. de Herrera, *Poesía castellana original completa* (pp. 103-110). Madrid: Cátedra.

- Cuevas, C. (1985b). La cuestión textual. En F. de Herrera, *Poesía castellana original completa* (pp. 87–99). Madrid: Cátedra.
- Culpeper, J. (2009). Keyness: Words, parts-of-speech and semantic categories in the character-talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *International Journal of Corpus Linguistics*, 14(1), 29-59.
- Culpeper, J. (s. f.). *Encyclopedia of Shakespeare Language*. Recuperado de <http://wp.lancs.ac.uk/shakespearelang/>
- Dadson, T. (2000a). La corrección de pruebas (y un libro de poesía). En F. Rico (Ed.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 97-128). Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Dadson, T. (2000b). The Dissemination of Poetry in Sixteenth-century Spain. *Journal of the Institute of Romance Studies*, (8), 47-56.
- Dadson, T. (2009). La imprenta manual y los textos poéticos. *Edad de Oro*, 28, 73-104.
- Dadson, T. (2011). La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII. *Bulletin Hispanique*, 113(1), 13-42.
- Daza Somoano, J. M. (2008). Herrera vindicado: Los preliminares de Versos (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina. *Archivo Hispalense*, (276-278), 157-168.
- de la Rosa, J. (2016). *Making Machines Learn. Applications of Cultural Analytics to the Humanities* (The University of Western Ontario). Recuperado de <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3486/>
- de la Rosa, J., & Suárez, J. L. (2016). The Life of Lazarillo de Tormes and of His Machine Learning Adversities. Non-traditional authorship attribution techniques in the context of the Lazarillo. *Lemir*, 20, 373–438.
- De Morgan, S. E. (1882). *Memoir of Augustus de Morgan by his Wife Sophia Elizabeth de Morgan With Selections From His Letters*. London: Longmans, Green, and Co.

- del Rio Riande, G. (2016). De todo lo visible y lo invisible o volver a pensar la investigación en Humanidades Digitales. *Signa*, 25, 95-108.
- del Rio Riande, G. (Ed.). (2017). *Humanidades Digitales Hispánicas. Innovación, globalización e impacto* (Vol. 1). Revista de Humanidades Digitales.
- del Rio Riande, G. (2018). En un futuro muy cercano las Humanidades serán Digitales o no serán nada. Entrevista a José Manuel Lucía Megías. *Lope más allá del teatro: La Dorotea. Olivar*, 18(28), s.p.
- Eder, M. (2011). Style-Markers in Authorship Attribution A Cross-Language Study of the Authorial Fingerprint. *Studies in Polish Linguistics*, 6, 99–114.
- Eder, M. (2013a). Bootstrapping Delta: A safety net in open-set authorship attribution. *Digital Humanities 2013. Conference abstracts. University of Nebraska/Lincoln, USA. 16-19 July 2013*, 169–172.
- Eder, M. (2013b). Computational stylistics and Biblical translation: How reliable can a dendrogram be? En T. Piotrowski & L. Grabowski (Eds.), *The Translator and the Computer* (pp. 155–170). Wrocław.
- Eder, M. (2013c). Mind your corpus: Systematic errors in authorship attribution. *Literary and Linguistic Computing*, 28(4), 603–614.
- Eder, M. (2015a). Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem. *Digital Scholarship in the Humanities*, 30(2), 167–182.
- Eder, M. (2015b). Taking stylometry to the limits: Benchmark study on 5,281 texts from Patrologia Latina. *Digital Humanities 2015: Conference Abstracts*. Presentado en Digital Humanities 2015. Recuperado de <http://dh2015.org/abstracts/>
- Eder, M. (2016). Rolling stylometry. *Digital Scholarship in the Humanities*, 31(3), 457–469.
- Eder, M. (2017a). Short samples in authorship attribution: A new approach. *Digital Humanities 2017. Conference abstracts. McGill University & Université de Montréal. August 8-11, 2017*.

- Eder, M. (2017b). Visualization in stylometry: Cluster analysis using networks. *Digital Scholarship in the Humanities*, 32(1), 50–64.
- Eder, M. (2018). Elena Ferrante: A virtual author. En A. Tuzzi & M. A. Cortelazzo (Eds.), *Drawing Elena Ferrante profile* (pp. 31–45). Padova University Press.
- Eder, M., & Rybicki, J. (2013). Do birds of a feather really flock together, or how to choose training samples for authorship attribution. *Literary and Linguistic Computing*, 28(2).
- Eder, M., Rybicki, J., & Kestemont, M. (2016). Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis. *The R Journal*, 8(1), 107-121.
- Eder, M., Rybicki, J., & Thaller, M. (2017). Editorial. *Digital Scholarship in the Humanities*, 32(Supplement 2), 1-3.
- Entrambasaguas, J. de (Ed.). (1948). *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía*. Madrid: CSIC.
- Escobar, F. J. (2002). *El mito de Psyche y Cupido en la poesía española del siglo XVI: (Cetina, Mal Lara y Herrera)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Escobar, F. J. (2007). La forja del canon épico en la Academia de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera). *Studia Aurea*, 1, 1-33.
- Escobar, F. J. (2009). La obra poética de Juan de la Cueva en el entorno sevillano (con un excursus sobre sus vínculos con Diego Girón y Fernando de Herrera). *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, (XII), 35-70.
- Escobar, F. J. (2010). Una fuente desconocida para la *Descripción de la galera real* (con unos paralelos textuales en la obra de Cristóbal Mosquera de Figueroa y Juan de Mal Lara). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVIII(2), 663-689.
- Escobar, F. J. (2015). Nouveaux reinsegnements sur Fernando de Herrera et l'académie sévillane dans *Philosophia de las armas*, de Jerónimo de Carranza. En *La Renaissance en Europe dans sa diversité. Tome 3: Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages* (pp. 289-303). Nancy: Université de Lorraine.

- Espinilla Buisán, E., Nofre Maiz, M., Pepe Sarno, I., & Reyes Cano, J. M. (2003). *Garcilaso y Herrera. Vocabulario, frecuencias y concordancias de las Anotaciones a la poesía de Garcilaso de Fernando de Herrera*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- Evert, S., Proisl, T., Jannidis, F., Reger, I., Pielström, S., Schöch, C., & Vitt, T. (2017). Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution. *Digital Scholarship in the Humanities*, 32(June 2017), ii4–ii16.
- Faulhaber, C. B. (1986). Hispanismo e Informática. *Incipit*, 6, 157-184.
- Faulhaber, C. B., & Marcos Marín, F. (1992). La conservación y utilización de textos en el futuro inmediato: ADMYTE, el archivo digital de manuscritos y textos españoles. *Hispania*, 75(4), 1010-1023.
- Fernández Mosquera, S. (1995). «El cancionero»: Una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro. *Bulletin Hispanique*, 97(2), 465-492.
- Fernández Travieso, C. (2014). Base de datos sobre Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro (IBSO). Utilidad y posibilidades. *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro, Anexo I*, 175-183.
- Fischer-Starcke, B. (2010). *Corpus Linguistics in Literary Analysis: Jane Austen and her Contemporaries*. London; New York: Continuum.
- Flanders, J., Piez, W., & Terras, M. (2007). Welcome to Digital Humanities Quarterly. *Digital Humanities Quarterly*, 1(1).
- Fradejas Rueda, J. M. (2016a). *Análisis de texto y Estilometría con R. Introducción a R para filólogos. Tema 2. Preparando los datos*.
- Fradejas Rueda, J. M. (2016b). El análisis estilométrico aplicado a la literatura española: Las novelas policíacas históricas. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5(2), 196–246.
- Fradejas Rueda, J. M. (2016c). Lingüística forense y crítica textual. El caso Ayala-Cervantes. *Signa*, 25, 193-220.

- Fradejas Rueda, J. M. (2019a). *Cuentapalabras. Estilometría y análisis de textos con R para filólogos*. Recuperado de <http://www.aic.uva.es/cuentapalabras/>
- Fradejas Rueda, J. M. (2019b). Estilometría y la Edad Media castellana. *Romanische Studien. Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania*, (6), 49–74.
- Galina Russell, I. (2011). ¿Qué son las Humanidades Digitales? *Revista Digital Universitaria*, 12(7), 3-10.
- Galina Russell, I. (2016). La evaluación de los recursos digitales para las humanidades. *Signa*, 25(2016), 121–136.
- Gallardo, B. J. (1888). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Gallego Morell, A. (1951). Una lanza por Pacheco, editor de Fernando de Herrera. *Revista de Filología Española*, XXXV, 133–138.
- García-Reidy, A. (2019). Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad: A Play by Lope de Vega?* *Neophilologus*. Recuperado de <https://doi.org/10.1007/s11061-019-09607-8>
- Garza, S. (2012). Imprenta manual y pruebas de imprenta. En A. Cayuela (Ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)* (pp. 111-136). Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza.
- Gold, M. K. (Ed.). (2012). *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Góngora, L. de. (2016). *Poesía* (A. Carreira, Ed.). Recuperado de http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica
- González-Blanco, E. (2016). Un nuevo camino hacia las humanidades digitales: El Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales de la UNED (LINHD). *Signa*, 25, 79-93.

- González-Blanco García, E. (2013). Actualidad de las Humanidades Digitales y un ejemplo de ensamblaje poético en la red. *Cuadernos hispanoamericanos*, 761, 53-67.
- Gries, S. T. (2009). *Quantitative Corpus Linguistics with R: A Practical Introduction*. New York-London: Routledge.
- Gutiérrez, S. (2019). Análisis de corpus con Voyant Tools. *The Programming Historian en español*, (3). Recuperado de <https://programminghistorian.org/es/lecciones/analisis-voyant-tools>
- Han, J., Kamber, M., & Pei, J. (2012). *Data Mining. Concepts and Techniques*. Morgan Kaufmann.
- Heiden, S. (2010). The TXM Platform: Building Open-Source Textual Analysis Software Compatible with the TEI Encoding Scheme. En *24th Pacific Asia Conference on Language, Information and Computation* (pp. 389-398). Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00549764>
- Heiden, S. (2018). TXM (Versión 0.7.9). Recuperado de <http://textometrie.ens-lyon.fr/?lang=fr>
- Heiden, S., Magué, J.-P., & Pincemin, B. (2010). TXM: Une plateforme logicielle open-source pour la textométrie – conception et développement. En S. Bolasco (Ed.), *Proc. Of 10th International Conference on the Statistical Analysis of Textual Data—JADT 2010* (Vol. 2, pp. 1021-1032). Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00549779>
- Henny-Krahmer, U. (2018). Exploration of Sentiments and Genre in Spanish American Novels. *Digital Humanities 2018 Puentes-Bridges*, 399-403. Recuperado de https://web.archive.org/web/20190204111506/https://dh2018.adho.org/wp-content/uploads/2018/06/dh2018_abstracts.pdf
- Hernández Lorenzo, L. (2016). The Poetic Word of Fernando de Herrera. An Approach through Corpus and Computational Linguistics. *CILC 2016. 8th International*

- Conference on Corpus Linguistics. EPiC Series in Language and Linguistics, 1*, 170–180. <https://doi.org/10.29007/czbs>
- Hernández Lorenzo, L. (2019a). Fernando de Herrera y la autoría de Versos. Un primer acercamiento al drama textual desde la Estilometría. *Romanische Studien. Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania*, (6), 75–90.
- Hernández Lorenzo, L. (2019b). Poesía áurea, estilometría y fiabilidad: Métodos supervisados de atribución de autoría atendiendo al tamaño de las muestras. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 8(1), 189-228.
- Hernández Lorenzo, L., & Byszuk, J. (2019). *Challenging Stylometry: The Authorship of the Baroque Play La Segunda Celestina*. Presentado en Digital Humanities Conference 2019, Utrecht. Recuperado de <https://dev.clariah.nl/files/dh2019/boa/0576.html>
- Herrera, F. de. (1773). *Poesías* (J. J. López de Sedano, Ed.). Madrid: Ibarra.
- Herrera, F. de. (1786). *Rimas de Fernando de Herrera* (R. Fernández, Ed.). Madrid: Imprenta Real.
- Herrera, F. de. (1822). *Rimas*. Madrid: Sancha.
- Herrera, F. de. (1870). *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas* (J. M. Asensio, Ed.). Sevilla: Imprenta que fue de José María Geofrin.
- Herrera, F. de. (1908). *Algunas Obras de Fernando de Herrera* (A. Coster, Ed.). Paris: Honoré Champion.
- Herrera, F. de. (1914a). *Poesías* (V. García de Diego, Ed.). Madrid: La Lectura.
- Herrera, F. de. (1914b). *Versos de Fernando de Herrera* (A. Coster, Ed.). Estrasburgo: Bibliotheca Romanica.
- Herrera, F. de. (1940). *Poesías* (A. Zabala, Ed.). Valencia: col. Flor y Gozo.
- Herrera, F. de. (1944). *Poesías* (P. Bohigas, Ed.). Barcelona: Montaner y Simón.
- Herrera, F. de. (1948a). *Rimas inéditas* (J. M. Blecua, Ed.). Madrid: CSIC.

- Herrera, F. de. (1948b). *Rimas inéditas* (J. M. Blecua, Ed.). Madrid: Patronato M. Menéndez Pelayo.
- Herrera, F. de. (1955). *Poesías* (F. M. Espinás, Ed.). Barcelona: Fama.
- Herrera, F. de. (1967). *Algunas obras* (A. Pérez Gómez, Ed.). Cieza: El ayre de la almena.
- Herrera, F. de. (1975). *Obra poética* (J. M. Blecua, Ed.). Madrid: Boletín de la Real Academia Española.
- Herrera, F. de. (1983). *Poesías* (B. Palacio, Ed.). Barcelona: Orbis.
- Herrera, F. de. (1985). *Poesía castellana original completa* (C. Cuevas, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Herrera, F. de. (1986). *Poesía* (M. T. Ruestes, Ed.). Barcelona: Planeta.
- Herrera, F. de. (1992). *Poesías* (V. Roncero López, Ed.). Madrid: Castalia.
- Herrera, F. de. (1998). *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580). Estudio bibliográfico* (J. Montero, Ed.). Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Herrera, F. de. (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (I. Pepe Sarno & J. M. Reyes, Eds.). Madrid: Cátedra.
- Herrera, F. de. (2014). *Algunas obras* (B. López Bueno, Ed.). Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Herrmann, J. B. (2017). In a test bed with Kafka. Introducing a mixed-method approach to digital stylistics. *Digital Humanities Quarterly*, 11(4). Recuperado de <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/4/000341/000341.html>
- Herrmann, J. B., Lauer, G., Rebora, S., & Salgaro, M. (2017). Short Texts in Authorship Attribution. The Case of Robert Musil's War Articles. *AIUCD 2017 Conference. 3rd EADH Day. DiXiT Workshop «The educational impact of DSE»*, 57-61. Roma.

- Hettinger, L., Jannidis, F., Reger, I., & Hotho, A. (2016). Classification of Literary Subgenres. *DHd 2016*, 154-158. Leipzig.
- Hockey, S. (2004). The History of Humanities Computing. En S. Schreibman, R. Siemens, & J. Unsworth (Eds.), *A Companion to Digital Humanities* (pp. 3-19). Oxford: Blackwell.
- Holmes, D. I. (1998). The Evolution of Stylometry in Humanities Scholarship. *Literary and Linguistic Computing*, 13(3), 111–117.
- Holmes, D. I., & Kardos, J. (2003). Who Was the Author? An Introduction to Stylometry. *Chance*, 16(2), 5–8.
- Hoover, D. L. (2003a). Frequent Collocations and Authorial Style. *Literary and Linguistic Computing*, 18(3), 261–286.
- Hoover, D. L. (2003b). Multivariate Analysis and the Study of Style Variation. *Literary and Linguistic Computing*, 18(4), 341–360.
- Hoover, D. L. (2004a). Delta Prime? *Literary and Linguistic Computing*, 19(4), 477 – 495.
- Hoover, D. L. (2004b). Testing Burrows’s Delta. *Literary and Linguistic Computing*, 19(4), 453–475.
- Hoover, D. L. (2007). Corpus Stylistics, Stylometry and the Styles of Henry James. *Style*, 41(2), 174-203.
- Hoover, D. L. (2008). Quantitative Analysis and Literary Studies. En *A Companion to Digital Literary Studies*. Recuperado de http://www.digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackwell/9781405148641/9781405148641.xml&chunk.id=ss1-6-9&toc.depth=1&toc.id=ss1-6-9&brand=9781405148641_brand
- Hoover, D. L., Culpeper, J., & O’Halloran, K. (2014). *Digital Literary Studies: Corpus Approaches to Poetry, Prose, and Drama. The Corpus, the Computer and the Study of Literature*. New York: Routledge Advances in Corpus Linguistics.

- Hori, M. (2004). *Investigating Dickens' Style. A Collocational Analysis*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ilsemann, H. (2017). More news on Sir Thomas More. *Digital Scholarship in the Humanities*, 1–13.
- James, G., Witten, D., Hastie, T., & Tibshirani, R. (2013). *An introduction to Statistical Learning with applications on R*. New York: Springer.
- Jannidis, F. (2014). *PyDelta* [Python]. Recuperado de <https://github.com/cophi-wue/pydelta>
- Jannidis, F., Kohle, H., & Rehbein, M. (Eds.). (2017). *Digital Humanities. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Jannidis, F., & Lauer, G. (2014). Burrows's Delta and Its Use in German Literary History. En M. Erlin & L. Tatlock (Eds.), *Distant Readings. Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century* (pp. 29–54). Rochester: Camden House.
- Jannidis, F., Pielström, S., Schöch, C., & Vitt, T. (2015). Improving Burrows' Delta – An empirical evaluation of text distance measures. *Digital Humanities 2015: Global Digital Humanities. Conference abstracts*. Recuperado de http://dh2015.org/abstracts/xml/JANNIDIS_Fotis_Improving_Burrows__Delta__An_empi/JANNIDIS_Fotis_Improving_Burrows__Delta__An_empirical.html
- Jauralde Pou, P. (1982). El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII. *Edad de Oro*, (1), 55-64.
- Jauralde Pou, P. (2012). *Clásicos Hispánicos*. Recuperado de <http://www.clasicohispanicos.com/>
- Jockers, M. L. (2013). *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*.
- Jockers, M. L. (2014). *Text Analysis with R for students of Literature*. Cham: Springer.

- Jockers, M. L., & Underwood, T. (2016). Text-Mining the Humanities. En S. Schreibman, R. Siemens, & J. Unsworth (Eds.), *A New Companion to Digital Humanities* (pp. 291-306). Wiley-Blackwell.
- Juola, P. (2005). A Prototype for Authorship Attribution Software. *Computers and the Humanities*, 1–3.
- Juola, P. (2006). Authorship Attribution. *Foundations and Trends in Information Retrieval*, 1(3), 233–334.
- Juola, P. (2013, agosto 20). How a computer program helped reveal J. K. Rowling as author of *A Cuckoo's Calling*. *Scientific American*, Agosto. Recuperado de <https://www.scientificamerican.com/article/how-a-computer-program-helped-show-jk-rowling-write-a-cuckoos-calling/>
- Juola, P. (2015). The Rowling Case: A Proposed Standard Analytic Protocol for Authorship Questions. *Digital Scholarship in the Humanities*, 30(1), 100–113.
- Kestemont, M. (2014). Function Words in Authorship Attribution From Black Magic to Theory? *3rd Workshop on Computational Linguistics for Literature (CLfL 2014)*, (January 2014), 59–66.
- Kestemont, M., Moens, S., & Deploige, J. (2015). Collaborative Authorship in the Twelfth Century: A Stylometric Study of Hildegard of Bingen and Guibert of Gembloux. *Digital Scholarship in the Humanities*, 30(2).
- Kestemont, M., Stover, J., Koppel, M., Karsdorp, F., & Daelemans, W. (2016a). Authenticating the writings of Julius Caesar. *Expert Systems with Applications*, 63, 86–96.
- Kestemont, M., Stover, J., Koppel, M., Karsdorp, F., & Daelemans, W. (2016b). Authorship Verification with the Ruzicka Metric. *Digital Humanities 2016: Conference Abstracts*, 246–249. Kraków: Jagiellonian University & Pedagogical University.
- Kiernan, K. S. (1991). Digital Image Processing and the Beowulf Manuscript. *Literary and Linguistic Computing*, 6(1), 20-27.

- Kirschenbaum, M. (2012). What is Digital Humanities and What's Doing in English Department. En M. K. Gold (Ed.), *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Komanecy, P. (1975). Quevedo's Notes on Herrera: The involvement of Francisco de la Torre in the controversy over Góngora. *Bulletin of Hispanic Studies*, 52(2), 123–133.
- Koppel, M., & Winter, Y. (2014). Determining if two Documents are written by the same Author. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 65(1), 178–187.
- Kossoff, D. (1957a). Algo más sobre largo y luengo en Herrera. *Revista de Filología Española*, XLI, 401–410.
- Kossoff, D. (1957b). Algunas variantes de versos de Herrera. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 57–63.
- Kossoff, D. (1965). Another Herrera Autograph: Two Variant Sonnets. *Hispanic Review*, 33(3), 318–325.
- Kossoff, D. (1966a). Herrera, editor de un poema. En *Homenaje a Rodríguez-Moñino* (pp. 283–290). Madrid: Castalia.
- Kossoff, D. (1966b). *Vocabulario de la obra poética de Herrera*. Madrid: RAE.
- Kroll, S. (2019). Filología digital para el estudio de la cultura y literatura del Siglo de Oro (2014-2017). *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas*, (15), [1-21].
- Labrador Herraiz, J. J., & DiFranco, R. A. (Eds.). (2011). *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90 –VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Lara Garrido, J. (1979). Magia neoplatónica y simbolismo en un poema manierista. *Analecta Malacitana*, 2(2), 315-335.
- Lara Garrido, J. (1980). *Poética manierista y texto plural (Luis Barahona de Soto en la lírica española del XVI)*. Málaga: Universidad de Málaga.

- Lara Garrido, J. (1981). Barahona de Soto y Herrera: Clarificación de un tópico. *Archivo Hispalense*, (197), 93-117.
- Lazure, G. (2018). Fashioning Fame: Fernando de Herrera's Anotaciones as a space of knowledge. *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Potery*, 23(2), 69-92.
- Lea, R. (2016). 'It is like hitting a painting with a fish': Can computer analysis tell us anything new about literature? *The Guardian*. Recuperado de https://www.theguardian.com/books/2016/sep/15/what-is-the-point-of-cultural-analytics-computers-big-data-literature?CMP=Share_iOSApp_Other
- Leibrandt, I. (2006). Humanidades digitales, ¿ciencia ficción o realidad inminente? *Especulo. Revista de estudios literarios*, 33. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/humadigi.html>
- Lescasse, M.-É. (2019). Góngora hors norme? Étude stylométrique d'un motif gongorin. *Romanische Studien. Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania*, (6), 91–116.
- Lestrade, S. (2017). Unzipping Zipf's law. *PLoS ONE*, 12(8), 1-13.
- Lomas Cantoral, J. (1980). *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral* (L. Rubio González, Ed.). Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- Look, D. M. (2017). Stylometry and Collaborative Authorship: Eddy, Lovecraft, and «The Loved Dead». *Digital Scholarship in the Humanities*, 32(1), 123–140.
- López Bueno, B. (2000). *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.
- López Bueno, B. (Ed.). (2006). *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*. Madrid: Síntesis.
- López Bueno, B. (2012). Fernando de Herrera «gongoriza»: Más sobre las estrategias del grupo sevillano (con Espinosa y Lope al fondo). En B. López Bueno (Ed.), *La «Idea» de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro* (pp. 287-318). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- López Bueno, B. (2014). Estudio preliminar. En F. de Herrera, *Algunas obras* (pp. 13-98). Sevilla: Diputación de Sevilla.
- López Poza, S. (2015). Humanidades Digitales y literaturas hispánicas: Presente y futuro. *Ínsula*, 822, 3-5.
- López Poza, S. (2017). La base de datos Symbola de divisas o empresas. *Studia Aurea*, (11), 93-109.
- López Poza, S. (2018). *Algunas reflexiones sobre los humanistas digitales en España*. Recuperado de <http://humanidadesdigitales.org/contribuciones/algunas-reflexiones-sobre-los-humanistas-digitales-en-espan%CC%83a/>
- López Poza, S., & Pena Sueiro, N. (Eds.). (2014). *Humanidades Digitales: Desafíos, logros y perspectivas de futuro*. Recuperado de <https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5>
- López Poza, S., & Saavedra Places, Á. (2014). Recursos digitales ofrecidos por el SIELAE para el estudio del Siglo de Oro. Creación, gestión y evolución de BIDISO. *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro, Anexo 1*, 285-303.
- Lucía Megías, J. M. (2002). *Literatura románica en Internet: Los textos*. Madrid: Castalia.
- Lucía Megías, J. M. (2003). La Informática Humanística: Notas volanderas desde el ámbito hispánico. *Incipit*, 23, 91-114.
- Lucía Megías, J. M. (2008). La Informática Humanística: Una puerta abierta para los estudios medievales en el siglo XXI. *Revista poética medieval*, 20. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/8942/>
- Lucía Megías, J. M. (2012). *Elogio del texto digital*. Madrid: Fórcola.
- Lucía Megías, J. M. (2014). Las Humanidades Digitales: Una oportunidad para los hispanistas del siglo XXI. *Janus*, 2(Anexo), 99-116.
- Luján Atienza, Á. L. (2018). Andrés Fernández de Andrada. En *Diccionario Biográfico Español [versión electrónica]*. Recuperado de <http://dbe.rah.es/biografias/9369/andres-fernandez-de-andrada>

- Lutosławski, W. (1897). *The origin and growth of Plato's logic: With an account of Plato's style and of the chronology of his writings*. London: Longmans, Green & Co.
- Lutosławski, W. (1898). Principes de stylométrie appliqués à la chronologie des œuvres de Platon. *Revue des Études Grecques*, 11(41), 61-81.
- Macrí, O. (1955a). La lingua poetica di Fernando de Herrera (preliminari e lessico). *Studi Urbinati*, XXIX(2), 1-85.
- Macrí, O. (1955b). Sonetti di Fernando de Herrera con un saggio sulle opere e edizioni. *L'Albero*, (23-25), 1-44.
- Macrí, O. (1959). Autenticidad y estructura de la edición póstuma de «Versos» de Herrera. *Filologia Romanza*, VI, 1–26 y 151–184.
- Macrí, O. (1972). *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.
- Madrigal, J. L. (2008). Notas sobre la autoría del Lazarillo. *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento (LEMIR)*, 12, 137-236.
- Madrigal, J. L. (2009). Tirso, Lope y el Quijote de Avellaneda. *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento (LEMIR)*, 13, 191-250.
- Mahlberg, M. (2007). Corpus Stylistics: Bridging the Gap between Linguistic and Literary Studies. En M. Hoey, M. Mahlberg, M. Stubbs, & W. Teubert, *Text, Discourse and Corpora. Theory and Analysis* (pp. 219-246). London; New York: Continuum.
- Mahlberg, M. (2013). *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*. New York: Routledge.
- Mahlberg, M. (2019). *CliC Dickens*. Recuperado de <https://www.birmingham.ac.uk/schools/edacs/departments/englishlanguage/research/projects/clic/index.aspx>
- Mahlberg, M., & McIntyre, D. (2011). A Case for Corpus Stylistics: Ian Fleming's Casino Royale. *English Text Construction*, 4(2), 204-227.
- Mal Lara, J. de. (2005). *Obras Completas. II, Recebimiento; Descripción de la Galera Real* (M. Bernal Rodríguez, Ed.). Madrid: Turner.

- Mal Lara, J. de. (2015a). *Hércules animoso* (Vols. 1–2; F. J. Escobar, Ed.). México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Mal Lara, J. de. (2015b). *La Psyche* (F. J. Escobar, Ed.). México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Marchiori, M., & Latora, V. (2000). Harmony in the small-world. *Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*, 285(3-4), 539–546.
- Marcos Marín, F. (1994). *Informática y Humanidades*. Madrid: Gredos.
- Marcos Marín, F. (1996). *El comentario filológico con apoyo informático*. Madrid: Síntesis.
- Marín, N. (1986). Dos versos más para Fernando de Herrera. *Analecta Malacitana*, IX, 203-208.
- Márquez Villanueva, F. (2001). Crear en Sevilla: El caso de Fernando de Herrera. En M. de los Reyes Peña & R. Reyes Cano (Eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños* (pp. 282-302). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mascol, C. (1888a). Curves of Pauline and Pseudo-Pauline Style I. *The Unitarian Review*, 30, 452-460.
- Mascol, C. (1888b). Curves of Pauline and Pseudo-Pauline Style II. *The Unitarian Review*, 30, 539-546.
- McCarty, W. (2005). *Humanities Computing*. New York: Palgrave Macmillan.
- McEnery, A., & Hardie, A. (2012). *Corpus linguistics: Method, theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McEnery, A., & Wilson, A. (2001). *Corpus Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McIntyre, D. (2010). Dialogue and Characterization in Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs*: A Corpus Stylistics Analysis. En D. McIntyre & B. Busse (Eds.), *Language and Style. In Honour of Mick Short* (pp. 162-182). Palgrave Macmillan.

- McIntyre, D., & Walker, B. (2019). *Corpus Stylistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mendenhall, T.C. (1887). The Characteristic Curves of Composition. *Science*, (11), 237–249.
- Mendenhall, Thomas C. (1901). A mechanical solution of a literary problem. *Popular Science Monthly*, 60, 97-105.
- Micó, J. M. (1997). Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas. En *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios* (pp. 263-278). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Micó, J. M. (2015). *Todo Góngora*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Moll, J. (2000). La imprenta manual. En F. Rico (Ed.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 13-27). Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Montero, J. (en prensa). Sujeto e institución literaria: El caso de Fernando de Herrera (entre 1580-1631). En *Actas del Onceavo Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*.
- Montero, J. (1987). Una version inédita (con algunas variantes) de la canción al sueño de Fernando de Herrera. *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII, 117–132.
- Montero, J. (1991). Una enmienda (glosada) al soneto ‘Si de la bella y dulce lumbre mía’, de Fernando de Herrera. *Glosa*, II, 227-232.
- Montero, J. (1998a). *Fernando de Herrera y el humanismo sevillano en tiempos de Felipe II*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- Montero, J. (1998b). *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580). Estudio bibliográfico*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba - Universidad de Sevilla - Universidad de Huelva.

- Montero, J. (2005). Dos textos poéticos de Fernando de Herrera con variantes y un posible soneto desconocido (más una lira antiherreriana). *Bulletin Hispanique*, 107(2), 605–616.
- Montero, J. (2007a). Enmendar la «vulgata» (con sendos ejemplos en Herrera y Cervantes). *Revista de Erudición y Crítica*, (2), 75-80.
- Montero, J. (2007b). Fernando de Herrera, *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto* (Sevilla, 1572): Dos ediciones. En P. Bolaños Donoso, A. Domínguez Guzmán, & M. de los Reyes Peña (Eds.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner: Vol. I* (pp. 339-353). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Montero, J. (2010). Un soneto de Fernando de Herrera impreso en la Segunda parte del Romancero General (Valladolid, 1605). Estudio textual. *Boletín de la Real Academia Española*, XC, 253-263.
- Montero, J. (2011). Una nota nueva sobre dos sonetos de Herrera. En J. J. Labrador Herraiz & R. A. DiFranco (Eds.), *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90 –VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March* (pp. 75-80). México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Montero, J. (2016). El pintor Pacheco y las letras sevillanas del Siglo de Oro. En M. del V. Muñoz Rubio & I. Cano Rivero (Eds.), *Pacheco: Teórico, artista, maestro (1564-1644)* (pp. 13-25). Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Montero, J. (2017). Andrea Pescioni, librero, tipógrafo y traductor en Sevilla. En A. Carette, R. M. Girón-Pascual, R. González Arévalo, & C. Terreaux-Scotto (Eds.), *Italie et Espagne entre Empire, cités et États* (pp. 87-99). Roma: Viella.
- Montero, J., & Cacho Casal, M. (2014). Francisco Pacheco editor de obras de Fernando de Herrera: Análisis de un documento inédito. *Bulletin of Spanish Studies*, 91(4), 491–504.
- Montero, J., & Solís de los Santos, J. (2009). Otra lectura de la epístola de Pedro Vélez de Guevara a Fernando de Herrera. En *Teoría y análisis de los discursos*

- literarios: Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere* (pp. 243-250). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Morán de la Estrella, F. (1989). *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (R. A. DiFranco, J. J. Labrador Herraiz, & C. Á. Zorita, Eds.). Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.
- Morel-Fatio, A. (1893). *L'hymne sur Lépante publié et commenté*. Paris: A. Picard et fils.
- Moretti, F. (2005). *Graphs, maps, trees: Abstract models for a literary history*. London: Verso.
- Moretti, F. (2013). *Distant reading*. London: Verso.
- Moretti, F. (Ed.), Rojas Castro, A. (Trad.). (2018). *Literatura en el laboratorio: Canon, archivo y crítica literaria en la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- Morrás, M., & Rojas Castro, A. (Eds.). (2015a). *Humanidades Digitales y Literaturas hispánicas* (Vol. 822).
- Morrás, M., & Rojas Castro, A. (2015b). Humanidades Digitales y Literaturas Hispánicas. *Ínsula*, (822), 2.
- Morros, B. (1985). Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera. *El Crotalón*, (2), 147-168.
- Morrow, D. G. (1986). Grammatical morphemes and conceptual structure in discourse processing. *Cognitive Science*, 10(4), 423–455.
- Mosquera de Figueroa, C. (1955). *Poesías inéditas* (G. Díaz-Plaja, Ed.). Madrid: Real Academia Española.
- Mosquera de Figueroa, C. (2015). *Poesías completas de Cristóbal Mosquera de Figueroa* (J. León Gustà, Ed.). Sevilla: Alfar.
- Mosteller, F., & Wallace, D. (1964). *Inference and disputed authorship: The Federalist*. Addison-Wesley.
- Navarro Durán, R. (1982). Una versión desconocida de la traducción de Fernando de Herrera del idilio Las rosas de Ausonio. *Anuario de Filología*, VIII, 243-260.

- Navarro-Colorado, B. (2016). Hacia un análisis distante del endecasílabo áureo: Patrones métricos, frecuencias y evolución histórica. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, (14), 89-118.
- Navarro-Colorado, B. (2018). On Poetic Topic Modeling: Extracting themes and motifs from a corpus of Spanish poetry. *Frontiers in Digital Humanities*, 5(15).
- Navarro-Colorado, B., Ribes Lafoz, M., & Sánchez, N. (2016). Metrical Annotation of a Large Corpus of Spanish Sonnets: Representation, Scansion and Evaluation. *Proceedings of the 10th edition of the Language Resources and Evaluation Conference, 23-28 May 2016, Portorož (Slovenia)*, 4360-4364.
- Newman, M. E. J. (2010). *Networks. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Nieto Caballero, G. (2018). Metodologías de corpus en el análisis de textos literarios en lengua española: El ejemplo de Pérez Galdós. *Estudios Humanísticos. Filología*, (40), 371-389.
- Núñez Rivera, V. (2008). 1582 (poesía, imprenta y canon). En B. López Bueno (Ed.), *El canon poético en el siglo XVI: VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, (Universidad de Sevilla, 21-23 de noviembre de 2006)* (pp. 141-176). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Núñez Rivera, V. (2010). Una polémica encubierta: Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650). En B. López Bueno (Ed.), *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)* (pp. 193-214). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Nyhan, J., Flinn, A., & Welsh, A. (2015). Oral History and the Hidden Histories project: Towards histories of computing in the humanities. *Digital Scholarship in the Humanities*, 30(1), 71-85.
- Ochab, J. K., Byszuk, J., Pielström, S., & Eder, M. (2019). *Identifying Similarities in Text Analysis: Hierarchical Clustering (Linkage) versus Network Clustering*

- (*Community Detection*). Presentado en Digital Humanities 2019. Complexities, Utrecht. Recuperado de <https://dev.clariah.nl/files/dh2019/boa/0981.html>
- Oleza Simó, J. (2013). *Biblioteca Digital Artelope*. Recuperado de <https://artelope.uv.es/>
- Oleza Simó, J. (2014). *Canon 60*. Valencia: Universitat de València.
- Olsen, M. (1993). Signs, Symbols and Discourses: A New Direction for Computer-Aided Literature Studies. *Computers and the Humanities*, 27, 309-314.
- Orozco Díaz, E. (1971). Estructura manierista y estructura barroca en la poesía. Introducción y comentarios a unos sonetos de Góngora. En *Historia y estructura de la obra literaria: Coloquios celebrados del 28 al 31 de marzo de 1967* (pp. 97-116). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Orozco Díaz, E. (1981). *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Ortega, É., & Gutiérrez, S. E. (2014). MapaHD. Una exploración de las Humanidades Digitales en español y portugués. En E. Romero Frías & M. Sánchez González (Eds.), *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales. Técnicas, herramientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración* (pp. 101-128). CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación, 61.
- O'Sullivan, J., Jakacki, D., & Galvin, M. (2015). Programming in the Digital Humanities. *Digital Scholarship in the Humanities*, 30(October), i142–i147.
- Pacheco, F. (1866). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas...* Recuperado de <https://books.google.de/books?id=IitPAAAAYAAJ>
- Pacheco, F. (1881). *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Recuperado de <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1040827>
- Pacheco, F. (1886). *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Recuperado de <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/libroDeDescripcion.pdf>

- Padró, L. (2011). Analizadores multilingües en freeling. *Linguamática*, 3, 13–20.
- Padró, L., & Stanilovsky, E. (2012). FreeLing 3.0: Towards Wider Multilinguality. *Proceedings of the Language Resources and Evaluation Conference (LREC 2012) ELRA*. Presentado en Istanbul, Turkey. Istanbul, Turkey.
- Pageard, R. (1995). Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: Poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística. En C. Cuevas (Ed.), *Bécquer. Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993*.
- Pawłowski, A., & Pacewicz, A. (2004). Wincenty Lutosławski (1863-1954). Philosophe, helléniste ou fondateur sous-estimé de la stylométrie? *Historiographia Linguistica*, XXXI, 423-447.
- Pena Sueiro, N. (2017). El portal BIDISO: pasado, presente y futuro inmediato. Un ejemplo de evolución en aplicaciones de las HD. *Studia Aurea*, 11, 73-92.
- Pennebaker, J. (2011). *The Secret Life of Pronouns: What Our Words Say about Us*. New York: Bloomsbury Press.
- Peña, M. (2004). *Flores de baria poesia: Cancionero novohispano del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peñalver Gómez, E. (2019). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (1601-1700)*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Pepe Sarno, I. (1981). Bianco il ghiaccio, non il velo: Ritocchi e metamorfosi in un sonetto di Herrera. *Strumenti Critici*, (XLVI), 458–471.
- Pepe Sarno, I. (1982). Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. I Parte. *Studi Ispanici*, 33–69.
- Pepe Sarno, I. (1983). Se non Herrera, chi? Variante e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. II Parte. *Studi Ispanici*, 103-127.
- Pepe Sarno, I. (1984). Se non Herrera, chi? Variante e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. III Parte. *Studi Ispanici*, 43-76.

- Pepe Sarno, I. (1985). Se non Herrera, chi? Variante e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. IV Parte. *Studi Ispanici*, 43-72.
- Pepe Sarno, I. (1986a). La «luz» de la «Aurora»: Variantes en dos sonetos de Fernando de Herrera. En *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas: Vol. II* (pp. 409-418). Madrid: Istmo.
- Pepe Sarno, I. (1986b). Marte-Don Juan in una canzone di Fernando de Herrera. *Archivo Hispalense*, CCXI, 49-72.
- Pepe Sarno, I. (1986c). Se non Herrera, chi? Variante e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. V Parte. *Studi Ispanici*, 21-59.
- Pepe Sarno, I. (1990). Il senso della storia in alcuni sonetti di Fernando de Herrera. En *Estudios en homenaje a D. Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años* (pp. 307–319). Ávila-Buenos Aires: Fundación «Claudio Sánchez Albornoz/Instituto de Historia de España».
- Pepe Sarno, I. (1998). La negazione del colore: «Oh, soberbia y cruel en tu belleza». En G. Calabrò (Ed.), *Signoria di parole. Studi offerti a Mario di Pinto* (pp. 393-402). Napoli: Liguori Editore.
- Pérez de Guzmán, J., & Boza, J. (1891). *La rosa. Manojó de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos. Recogiólas de diferentes libros, y las publica con noticias biográficas y bibliográficas originales D. Juan Pérez de Guzmán*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.
- Pincemin, B., & Heiden, S. (s. f.). *Qu'est-ce que la textométrie? Présentation*. Recuperado de <http://textometrie.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique80>
- Pineda Novo, D. (1967). Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI. *Archivo Hispalense*, 46(141), 9-100.

- Plecháč, P., Bobenhausen, K., & Hammerich, B. (2018). Versification and authorship attribution. A pilot study on Czech, German, Spanish, and English poetry. *Studia Metrica e Poetica*, 5(2), 29–54.
- Poesías inéditas de Herrera el Divino, Quevedo, Lope de Vega, Argensola (Lupercio), Góngora, Marqués de Ureña y Samaniego, María Gertrudis Hore, Alvaro Cubillo de Aragón, Juan de Matos Fragoso, Cristobal de Castillejo, Luis Gálvez de Montalvo, Zaida, Tirso de Molina, Baltasar del Alcazar.* ([s.a.]). Madrid: Editorial América.
- Priani Saisó, E., Spence, P., Galina Russell, I., González-Blanco, E., Alves, D., Barrón Tovar, J. F., ... Sousa, M. C. P. de. (2014). Las humanidades digitales en español y portugués. Un estudio de caso: DíaHD/DiaHD. *Anuario Americanista Europeo*, (12), Sección Tema Central 5-18.
- Quevedo, F. (2003). Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre. En A. Rey (Ed.), *Obras completas en prosa, v. I, t. I* (pp. 163–182). Madrid: Castalia.
- Quintana, M. J. (1807). *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. Madrid: Gómez Fuentenebro y C.^a.
- Ramsay, S. (2014). Who's In and Who's Out. En M. Terras, J. Nyhan, & E. Vanhoutte (Eds.), *Defining Digital Humanities. A Reader* (pp. 239-242). Routledge.
- Rayson, P., & Garside, R. (2000). Comparing Corpora using Frequency Profiling. *Proceedings of the Workshop Comparing Corpora, held in conjunction with the 38th annual meeting of the Association for Computational Linguistics (ACL 2000)*, 9, 1-6. Hong Kong.
- Real Academia Española. (s. f.). *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. Recuperado de <http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- Rebora, S., Herrmann, J. B., Lauer, G., & Salgaro, M. (2018). Robert Musil, a war journal, and stylometry: Tackling the issue of short texts in authorship attribution. *Digital Scholarship in the Humanities*.

- Rebora, S., & Salgaro, M. (2018). Is “Late Style” measurable? A stylometric analysis of Johann Wolfgang Goethe’s, Robert Musil’s, and Franz Kafka’s late works. *Elephant&Castle. POSTLUDI. LO STILE TARDO*, 4-39.
- Reynolds, D. A. (1995). Speaker identification and verification using Gaussian mixture speaker models. *Speech Communication*, 17(1-2), 91–108.
- Rißler-Pipka, N. (2016a). Avellaneda y los problemas de la identificación del autor. Propuestas para una investigación con nuevas herramientas digitales. En H. Ehrlicher (Ed.), *El otro Don Quijote. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos* (pp. 27–51).
- Rißler-Pipka, N. (2016b). Digital Humanities und die Romanische Literaturwissenschaft. Der Autorschaftsstreit um den Lazarillo de Tormes. *Romanische Forschungen*, 128(3), 316–342.
- Rißler-Pipka, N. (2018). Die Digitalisierung des goldenen Zeitalters – Editionsproblematik und stilometrische Autorschaftsattribuion am Beispiel des Quijote. *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften*. Recuperado de http://zfdg.de/2018_004
- Rißler-Pipka, N. (2019). In Search of a New Language. Measuring Style of Góngora and Picasso. *Romanische Studien. Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania*, (6), 117–150.
- Robinson, P. (Ed.). (1996). *Geoffrey Chaucer: The Wife of Bath’s Prologue on CD-ROM*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, P. (1997). New Directions in Critical Editing. En K. Sutherland (Ed.), *Electronic Text: Investigations in Method and Theory* (pp. 145–171). Oxford: Clarendon Press.
- Rochat, Y. (2009). *Closeness Centrality Extended To Unconnected Graphs: The Harmonic Centrality Index* (Institute of Applied Mathematics, University of Lausanne, Switzerland). Recuperado de <https://infoscience.epfl.ch/record/200525/files/%5BEN/%5DASNA09.pdf>

- Rodríguez Marín, F. (1923). *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Tip. de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos».
- Rodríguez Martín, G. A. (2013). Comparison and other “Modes of Order” in the plays of Bernard Shaw. *International Journal of English Studies*, 12(2), 151-169.
- Rodríguez Ortega, N. (2017). Introducción. En N. Rodríguez Ortega (Ed.), *III Congreso de la Sociedad Internacional Humanidades Digitales Hispánicas. Sociedades, políticas, saberes* (pp. 16-26). Recuperado de <http://hdh2017.es/wp-content/uploads/2017/10/Actas-HDH2017.pdf>
- Rodríguez-Moñino, A. (1968a). *Construcción crítica y realidad textual en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- Rodríguez-Moñino, A. (1968b). Las «Poesías de autores andaluces» (manuscrito del siglo XVII). *De Filología*, XIII. Recuperado de https://issuu.com/culmay/docs/las_poes_as_de_autores_andaluces
- Rodríguez-Yunta, J. L. (2013). Las humanidades digitales, ¿una mera etiqueta o un campo por el que deben apostar las ciencias de la documentación? *Anuario ThinkEPI*, 7, 37-43.
- Rojas Castro, A. (2013a). El mapa y el territorio. Una aproximación histórico-bibliográfica a la emergencia de las Humanidades Digitales en España. *Caracteres*, 2(2), 10–53.
- Rojas Castro, A. (2013b). Las Humanidades Digitales: Principios, valores y prácticas. *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 2, 74–99.
- Rojas Castro, A. (2015a). De los datos al metamedio. *Ínsula. Humanidades Digitales y Literaturas Hispánicas*, (822), 15-17.
- Rojas Castro, A. (2015b). *Editar las Soledades de Góngora en la era digital. Texto crítico y propuesta de codificación XML/TEI* (UPF). Recuperado de <https://repositori.upf.edu/handle/10230/25296>

- Rojas Castro, A. (2017a). Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: Clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos. *Studia Aurea*, 11, 111–142.
- Rojas Castro, A. (2017b). Reseña de Lope de Vega's La Dama Boba. Critical edition and digital archive. *RIDE*, (5). Recuperado de <https://ride.i-d-e.de/issues/issue-5/damaboba/>
- Rojas Castro, A. (2018). ¿Cuántos Góngora podemos leer? Un análisis contrastivo de la poesía de Luis de Góngora. *e-Spania*, 1–19.
- Rommel, T. (2004). Literary Studies. En S. Schreibman, R. Siemens, & J. Unsworth (Eds.), *A Companion to Digital Humanities* (pp. 88-96). Blackwell.
- Roncero López, V. (1992). Introducción biográfica y crítica. En F. de Herrera, *Poesías* (pp. 9-84). Madrid: Castalia.
- Rosengreen, I. (1972). Style as choice and deviation. *Style*, 6(1), 3-18.
- Ruano San Segundo, P. (2016). A corpus-stylistic approach to Dickens' use of speech verbs: Beyond mere reporting. *Language and Literature*, 25(2), 113-129.
- Rüdiger, J. O. (2018a). Corpus Explorer (Versión 2.0). Recuperado de <https://notes.jan-oliver-ruediger.de/software/corpusexplorer-overview/>
- Rüdiger, J. O. (2018b). CorpusExplorer v2.0—Seminartauglich in einem halben Tag. *DHd2018. Kritik der digitalen Vernunft*, 28-30. Recuperado de <http://dhd2018.uni-koeln.de/wp-content/uploads/boa-DHd2018-web-ISBN.pdf>
- Rudman, J. (2012). The State of Non-Traditional Authorship Attribution Studies: Some Problems and Solutions. *English Studies*, 93(September), 259–274.
- Ruestes, M. T. (1986). Introducción. En F. de Herrera, *Poesía* (pp. IX-LXIV). Barcelona: Planeta.
- Ruiz Fabo, P., Martínez Cantón, C. I., Poibeau, T., & González-Blanco, E. (2017). Enjambment Detection in a Large Diachronic Corpus of Spanish Sonnets. *Proceedings of the Joint SIGHUM Workshop on Computational Linguistics for Cultural Heritage, Social Sciences, Humanities and Literature*, 27-32.

- Rybicki, J., & Eder, M. (2011). Deeper Delta across genres and languages: Do we really need the most frequent words? *Literary and Linguistic Computing*, 26(3), 315–321.
- Rybicki, J., Hoover, D., & Kestemont, M. (2014). Collaborative authorship: Conrad, Ford and Rolling Delta. *Literary and Linguistic Computing*, 29(3).
- Sammut, C., & Webb, G. I. (Eds.). (2011). Leave-One-Out Cross-Validation. En *Encyclopedia of Machine Learning*. Recuperado de https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-0-387-30164-8_469
- Sánchez, F., Porta, J., Sancho, J. L., Nieto, A., Ballester, A., Fernández, A., ... Ruiz, R. (1999). La anotación de los corpus CREA y CORDE. *Procesamiento de lenguaje natural*, 25, 175-182.
- Sánchez Mateos, Z. (2018). Análisis cuantitativos aplicados a la poesía: La lírica indubitada sacra de Damián Cornejo y de León Marchante. *Studia Aurea*, 12, 287-306.
- Sánchez-Martínez, F. (2013). *IMPACT-es Diachronic Corpus*. Recuperado de <https://www.digitisation.eu/tools-resources/language-resources/impact-es/>
- Sánchez-Prieto Borja, P. (2012). La red CHARTA: proyecto global de edición de documentos hispánicos. En M. J. Torrens & P. Sánchez-Prieto Borja (Eds.), *Nuevas perspectivas para la edición y el estudio de documentos hispánicos antiguos* (pp. 17-44). Berna: Peter Lang.
- Schmid, H. (1994). Probabilistic Part-of-Speech Tagging Using Decision Trees. *Proceedings of International Conference on New Methods in Language Processing*. Presentado en Manchester, UK. Manchester, UK.
- Schöch, C. (2014). Corneille, Molière et les autres. Stilometrische Analysen zu Autorschaft und Gattungszugehörigkeit im französischen Theater der Klassik. *Literaturwissenschaft im digitalen Medienwandel*, 7, 130-157.

- Schöch, C. (2018). Zeta für die kontrastive Analyse literarischer Texte. Theorie, Implementierung, Fallstudie. En T. Bernhart, S. Richter, M. Lepper, M. Willand, & A. Albrecht (Eds.), *Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften. Systematische und historische Perspektiven* (pp. 77–94). Berlin: De Gruyter.
- Schöch, C., Henny-Krahmer, U., & Calvo Tello, J. (2014). *The CLiGS textbox*. Recuperado de <https://github.com/cligs/textbox>
- Schöch, C., Schlör, D., Zehe, A., Gebhard, H., Becker, M., & Hotho, A. (2018). Burrows' Zeta: Exploring And Evaluating Variants And Parameters. *Book of Abstracts of the Digital Humanities Conference*. Presentado en Mexico City. Recuperado de <https://dh2018.adho.org/burrows-zeta-exploring-and-evaluating-variants-and-parameters/>
- Schreibman, S., Siemens, R., & Unsworth, J. (Eds.). (2004). *A Companion to Digital Humanities*. Blackwell.
- Schreibman, S., Siemens, R., & Unsworth, J. (Eds.). (2016). *A New Companion to Digital Humanities*. Wiley-Blackwell.
- Scott, M. (2016). WordSmith Tools (Versión 7.0). Recuperado de <https://www.lexically.net/wordsmith/>
- Semino, E., & Short, M. (2004). *Corpus Stylistics: Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Writing*. London; New York: Routledge.
- Semlak, M. (2014). Digitale Edition als Instrument für literaturwissenschaftliche Forschung. *PhiN. Philologie im Netz: Literaturwissenschaft im digitalen Medienwandel*, 7, 36-48.
- Senabre, R. (1985). Los textos emendados de Herrera. *Edad de Oro, IV*, 179–193.
- Senabre, R. (1989). Sobre la lírica de Herrera: Teoría y práctica. En M. C. Carbonell & A. Sotelo Vázquez (Eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova: Vol. I* (pp. 655-667). Barcelona: PPU.

- Senabre, R. (1999). Los textos de Fernando de Herrera. Novedades y enigmas. En *Homenaje a Fernando de Herrera en el cuarto centenario de su muerte (1597-1997)* (pp. 33-46). Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras/Fundación Sevillana de Electricidad.
- Severin, D. (2007). *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. Recuperado de <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>
- Silvi, D., & Ciotti, F. (2017). Annotazione tematica assistita vs topic modeling: Un confronto sui testi poetici delle origini. *AIUCD 2017*, 169-172. Roma.
- Simón Palmer, M. del C. (1997a). Teatro del Siglo de Oro en CD-ROM. En J. Romera Castillo (Ed.), *Literatura y multimedia. Actas del VI seminario internacional del instituto de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.
- Simón Palmer, M. del C. (1997b). *Teatro español del Siglo de Oro*. Recuperado de <http://teso.chadwyck.com/>
- Sinclair, S., Rockwell, G., & Voyant Tools Team. (2012). *Voyant Tools* [Web application]. Recuperado de <https://voyant-tools.org/>
- Smith, C. C. (1956). Fernando de Herrera and Argote de Molina. *Bulletin of Hispanic Studies*, 33(2), 63-77.
- Smith, P. W. H., & Aldridge, W. (2011). Improving authorship attribution: Optimizing Burrows' delta method. *Journal of Quantitative Linguistics*, 18(1), 63-88.
- Snow, C. P. (1993). *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Solís de los Santos, J. (2017). La biblioteca del canónigo hispalense Ambrosio José de la Cuesta y Saavedra (1653-1707) (The Hispanic Society of America, ms. B2681). *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, (6), 56-137.
- Sorli Rojo, Á., & Merlo Vega, J. A. (2000). Bibliotecas Digitales (I): Colecciones de libros de acceso público. *Revista Española de Documentación Científica*, 23(1), 91-103.

- Spence, P. (2014). Centros y fronteras: El panorama internacional de las Humanidades Digitales. *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 1(1), 37–61.
- Spence, P., & González-Blanco García, E. (2014). A Historical Perspective to Digital Humanities in Spain. *H-Soz-Kult*. Recuperado de <https://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-2449>
- Spiro, L. (2012). «This is Why We Fight»: Defining the Values of the Digital Humanities. En M. K. Gold (Ed.), *Debates in the Digital Humanities* (pp. 16-35). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stamou, C. (2008). Stylochronometry: Stylistic development, sequence of composition, and relative dating. *Literary and Linguistic Computing*, 23(2), 181–199. <https://doi.org/10.1093/lc/fqm029>
- Stover, J., & Kestemont, M. (2016a). Reassessing the apuleian corpus: A computational approach to authenticity. *Classical Quarterly*, 66(2), 645–672.
- Stover, J., & Kestemont, M. (2016b). The Authorship of the *Historia Augusta*: Two New Computational Studies. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 59(2), 140-157.
- Stubbs, M. (2005). Conrad in the Computer: Examples of Quantitative Stylistic Methods. *Language and Literature*, 14(1), 5-24.
- Suárez, J. L. (2010). ¿Humanidades digitales en español? *Ínsula*, 726, 33-36.
- Svensson, P. (2009). Humanities Computing as Digital Humanities. *Digital Humanities Quarterly*, 3(3).
- Svensson, P. (2010). The Landscape of Digital Humanities. *Digital Humanities Quarterly*, (4), 1.
- Svensson, P. (2012). Beyond the Big Tent. En *Debates in the Digital Humanities* (pp. 36-49). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tabata, T. (1995). Narrative Style and the Frequencies of Very Common Words: A Corpus-Based Approach to Dickens's First Person and Third Person Narratives. *English Corpus Studies*, (2), 91-109.

- Tabata, T. (2007). A Statistical Study of Superlatives in Dickens and Smollett: A Case Study in Corpus Stylistics. *Digital Humanities 2007*, 210-214. Illinois, Urbana-Champaign: Graduate School of Library and Information Science, University of Illinois.
- Tabata, T. (2014). Stylometry of collaborations: Dickens, Collins and their collaborative writings. *Digital Humanities 2014: Conference Abstracts*, 378–380. Lausanne: EPFL-UNIL.
- Tabata, T. (2016). Investigating Stylistic Variation in Dickens through Correspondence Analysis of Word-Class Distribution. *English Corpus Linguistics in Japan*, 38, 165-182.
- Talavera Estes, F. J., & Cuevas, C. (1987). Un poema latino semidesconocido de Fernando de Herrera. *Archivo Hispalense*, 70(215), 91-126.
- Terras, M., Nyhan, J., & Vanhoutte, E. (Eds.). (2014). *Defining Digital Humanities*. Routledge.
- Thaller, M. (Ed.). (2012). *Historical Social Research. Special Issue: Digital Humanities* (Vol. 37).
- Torre, F. de la. (1993). *Poesía completa: Seguida de traducciones de Horacio y del Petrarca del Maestro Sánchez Brocense, Fray Luis de León, don Juan de Almeida y Alonso de Espinosa* (M. L. Cerrón Puga, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Toutanova, K., Klein, D., Manning, C., & Singer, Y. (2003). Feature-Rich Part-of-Speech Tagging with a Cyclic Dependency Network. *Proceedings of HLT-NAACL 2003*, 252-259.
- Underwood, T. (2017). A Genealogy of Distant Reading. *Digital Humanities Quarterly*, 11(2). Recuperado de <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html>
- Unsworth, J. (2014). What Is Humanities Computing and What Is Not? En M. Terras, J. Nyhan, & E. Vanhoutte (Eds.), *Defining Digital Humanities* (pp. 35-48). Routledge.

- Urbina, E., Futura, R., & Shueh-Cheng, H. (1999). El arte nuevo de editar textos en este tiempo. Descripción de la estructura y demostración de funcionamiento de la edición electrónica virtual variorum del «Quijote» (EEVV-DQ) del Proyecto Cervantes 2001. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 12. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero12/artenuev.html>
- Urbina, E., Pasquel, E., Futura, R., Monroy, C., Deng, J., & Audenauert, N. (2007). Humanidades digitales, crítica textual y la 'Edición Variorum Electrónica del Quijote (EVE DQ)'. En L. Blino, M. V. Calvi, & A. Cancellier (Eds.), *L'Insula de Don Chisciotte. Atti del XXIII Convegno, Padermo, 6-8 Ottobre 2005* (Vol. 1, pp. 223-235). Madrid: Instituto Cervantes-Aispi.
- Valbuena Prat, Á. (1960). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- van Dalen-Oskam, K., & van Zundert, J. van. (2007). Delta for Middle Dutch: Author and Copyist Distinction in «Walewein». *Literary and Linguistic Computing*, 22(3), 345-362.
- Vanhoutte, E. (2014). The Gates of Hell: History and Definition of Digital | Humanities | Computing. En M. Terras, J. Nyhan, & E. Vanhoutte (Eds.), *Defining Digital Humanities. A Reader* (pp. 119-156). Routledge.
- Vázquez Medel, M. Á. (1983). *Poesía y poética de Fernando de Herrera*. Madrid: Narcea.
- Vega Carpio, F. L. de. (1935). *Epistolario de Lope de Vega y Carpio* (A. González de Amezúa y Mayo, Ed.). Madrid: Tipografía de Archivos.
- Vilanova, A. (1951). Fernando de Herrera. En *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (II, pp. 689–751). Barcelona: Barna.
- Vílchez Ruiz, C. E. (2016). El Archivo Digital Valle-Inclán: Corpus impreso. *Signa*, 25, 247-270.
- Wake, W. C. (1957). Sentence-length Distributions of Greek Authors. *Journal of the Royal Statistical Society*, (120), 331-346.

- Ward, J. H. (1963). Hierarchical Grouping to Optimize an Objective Function. *Journal of the American Statistical Association*, 58(301), 236-244.
- Williams, C. B. (1940). A Note on the Statistical Analysis of Sentence-Length as a Criterion of Literary Style. *Biometrika*, 31(3/4), 356-361.
- Witten, I. H., Frank, E., & Hall, M. A. (2011). *Data Mining. Practical Machine Learning Tools and Techniques*. Morgan Kaufmann.
- Wynne, M. (2005). *Stylistics: Corpus approaches*. Oxford: Oxford University Press.
- Yule, G. U. (1939). On Sentence-Length as a Statistical Characteristic of Style in Prose: With Application to Two Cases of Disputed Authorship. *Biometrika*, 30(3/4), 363-390.
- Yule, G. U. (1944). *The Statistical Study of Literary Vocabulary*. Cambridge University Press.
- Zelikovitz, S., Cohen, W., & Hirsh, H. (2007). Extending WHIRL with background knowledge for improved text classification. *Information Retrieval*, 10(1), 35–67.
- Zipf, G. K. (1932). *Selected Studies of the Principle of Relative Frequency in Language*. Harvard University Press.

Apéndice: poemas en B, H y P⁵⁵⁷

A) Poemas comunes a B-H-P:

1. “Huye mi pensamiento el orror frío” (B) – “Húyo a priessa medroso el orror frío” (H) – “Húyo a priessa medroso el orror frío” (P) [137];
2. “Pura, bella, süaue Estrella mía” (B) – “Pura, bella, suäve Estrella mia” (H) – “Pura, bella, suäve Estrella mia” (P) [149];
3. “Roxo sol, que con llama glorïosa” (B) – “Roxo sol, que con hacha luminosa” (H) – “Roxo sol, que con hacha luminosa” (P) [116];
4. “Suspíro, i pruevo con la voz doliente” (B) – “Suspíro, i pruevo con la voz doliente” (H) – “Suspíro, i pruevo ya con voz doliente” (P) [117];
5. “O como buela en alto mi desseo” (B) – “O como buela en alto mi desseo” (H) – “O como buela en alto mi desseo” (P) [154];
6. “Voi siguiendo la fuerça de mi hado” (B, H, P) [107];
7. “El tiempo, que s’alarga al mal estraño” (B) – “El tiempo, que s’alarga al mal estraño” (H) – “El tiempo, que s’aluenga’l mal estraño” (P) [140];
8. “Yo voi por esta solitaria tierra” (B) – “Yo voi por esta solitaria tierra” (H) – “Voi por esta desierta, esteril tierra” (P) [118];
9. “Por vn camino solo, al çielo abierto” (B) – “Por un camino solo, al Sol abierto” (H) – “Por estrecho camino, al Sol abierto” (P) [145];
10. “Esparze enestas flores” (B) – “Esparze enestas flores” (H) – “Esparze enestas flores” (P) [173];
11. “Temiendo tu valor, y ardiente espada” (B) – “Temiendo tu valor, tu ardiente espada” (H) – “Temiendo tu valor, tu ardiente espada” (P) [169];
12. “Zefiro renovo en mi tierno pecho” (B) – “Zefiro renovo en mi tierno pecho” (H) – “Zefiro renovo en mi tierno pecho” (P) [130];
13. “Cual d’oro era el cabello variado” (B) – “Cual d’oro era el cabello ensortijado” (H) – “Cual d’oro era el cabello ensortijado” (P) [175].

B) Poemas comunes a B-H

Los trece comunes a B-H-P más la égloga venatoria, que no se encuentra en P:
“D’aljava i arco tu Diana armada” [178].

C) Poemas comunes a B-P

Los 13 comunes también a H, y 67 comunes B-P:

1. “Betis, qu’eneste tiempo solo i frío” (B, P) [89];
2. “Sufrió llorando, al crudo Amor rendido” (B) – “Sufro llorando, en vano error perdido”(P) [198];

⁵⁵⁷ Entre corchetes se indica la numeración de cada poema en la edición de Blecua (Herrera, 1975).

3. “Si yo pudiesse con mejor ventura” (B)- “Si transformar pudiesse mi figura” (P) [398];
4. “Tan alto lleuó el buelo mi esperança” (B) - “Tan alto esforçó el buelo mi esperança” (P) [223];
5. “¿Qué resio y fuerte lazo m’encadena” (B) - “¿Qué bello nudo i fuerte m’encadena” (P) [205];
6. “Veo el plazer ageno y el contento” (B) - “Veo el ageno bien, veo el contento” (P) [214];
7. “En este prado y soledad desierta” (B) - “En esta selva orrida i desierta” (P) [301];
8. “Los ojos leuanté yo, descuydado” (B) - “Alcè la vista a caso, descuidado” (P) [288];
9. “Pues deste graue mal morir espero” (B) - “Pues d’este luengo mal, penando, muero” (P) [200];
10. “Con el çielo sereno, al mar abierto” (B) - “Con el puro sereno en campo abierto” (P) - “Al viento y al mar doy la vela y remo” (B) [203];
11. “La red, la hacha, el amoroso dardo” (B) - “La red, la hacha, la cadena, el dardo” (P) [323];
12. “Eustaçio, yo seguí al Amor tirano” (B) - “Eustacio, yo segui al Amor tirano” (P) [289];
13. “La púrpura en la niue desteñida” (B) - “La purpura en la nieue desteñida” (P) [212];
14. “De vuestro intenso y duro yelo frío” (B) - “A vuestro grave i muerto ielo frio” (P) [390];
15. “Süaue sueño, que con tardo buelo” (B) - “Suäve sueño, tu, qu’en tardo buelo” (P) [216];
16. “En este espaçio de camino inçierto” (B) - “En este que prosigo espacio inçierto” (P) [217];
17. “Quando miro el dorado velo al viento” (B) - “Cuando miro el fino oro al manso viento” (P) [364];
18. “Hermoso y rubio Febo, que escondido” (B) - “Ruvio Febo i crinado, qu’ascondido” (P) [291];
19. “Alfonso, vuestro noble y dulce canto” (B) - “Alfonso, vuestro noble i grave canto” (P) [270];
20. “Inmenso resplandor de hermosura” (B) - “Immenso ardor d’eterna hermosura” (P) [393];
21. “Deçiende de la cumbre de Parnaso” (B) - “Deçiende de la cumbre de Parnasso” (P) [295];
22. “Si el dulce y tierno canto Amor te inspira” (B) - “Si el fuego Idalio el tierno canto inspira” (P) [267];
23. “En sercos de oro fino y llama ardiente” (B) - “En sortijas y flores d’oro ardiente” (P) [382];

24. “Tú, que de nuestro Betis estendido” (B) - “Tu, qu’alegras el Tebro esclarecido” (P) [355];
25. “En tanto que en sacro, antiguo seno” (B) - “En tanto qu’en el fiero, orrido seno” (P) [414];
26. “Grande fué, avnque infeliçe, tu osadía” (B) - “Grande fue, aunqu’infeliçe, tu osadia” (P) [333];
27. “Oy el son del amoroso canto” (B) - “Oid atenta el son d’el tierno canto” (P) [280];
28. “O clara luz y onor del Oçidente” (B) - “Ô clara luz i onor del Ocidente” (P) [361];
29. “Aora que cubrió de blanco velo” (B) - “Aora que cubrio de blanco ielo” (P) [284];
30. “Quando mi pecho ardió en su dulce fuego” (B) - “Cuando mi pecho ardio en su dulce fuego” (P) [396];
31. “Señor, si este dolor del mal que siento” (B) - “Señor, si este dolor d’el mal que siento” (P) [359];
32. “Formar quiso el artífice dichoso” (B) - “Provó atento el artifice dichoso” (P) [258];
33. “De las más bellas trenças y doradas” (B) - “De las mas ricas trenças i hermosas” (P) [305];
34. “Yo vi que mi Sirena diuidía” (B) - “Yo vi a mi dulce Lumbre qu’esparzía” (P) - “Yo ui a mi dulce Lumbre que esparzía” (B) [230];
35. “Luzes llenas de amor, en quien colora” (B) - “Luzes, en quien su luz el Sol renueva” (P) [302];
36. “Luego que me hirió el profundo pecho” (B) - “Luego qu’el pecho me hirio el esquivo” (P) [368];
37. “En alto y brauo mar, sin luz alguna” (B) - “Sola i en alto mar, sin luz alguna” (P) [304];
38. “Amor, tú que [en] los tiernos bellos ojos” (B) - “Amor, tu qu’en los tiernos bellos ojos” (P) [381];
39. “Ya siento el dulce’espíritu de la’Aura” (B) - “Como al qu’espantó el rayo con el trueno” (P) [410];
40. “Yo pensé, dulce bien del alma mía” (B) - “Yo cuidé, dulce bien, d’alma mia” (P) [401];
41. “Este lugar desierto” (B) - “Este lugar desierto” (P) [371];
42. “En tus cristales claro la belleza” (B) - “En tu cristal movible la belleza” (P) [221];
43. “Corta, vana alegría ynútil gloria” (B) - “Corta alegría, inutil vana gloria” (P) [213];
44. “En esta elada parte, do no enbía” (B) - “En esta elada parte, do no envia” (P) [384];
45. “Renueuo al alma de mi error passado” (B) - “Pensoso buelvo a l’alma d’el passado” (P) [415];

46. “Lloro sólo mi mal, y el hondo río” (B) - “Lloro solo mi mal, i el hondo rio” (P) [246];
47. “Estaua en varios nudos recogido” (B) - “Ardia, en varios cercos recogido” (P) [219];
48. “A do teneys la luz, Espero mio” (B) – “A do tienes la luz, Espero mio” (P) [226];
49. “Si ya la Luz que causa mi alegria” (B, P) [231];
50. “Este Lauro, que tiene’n su corteza” (B, P) [238];
51. “¡O suspiros, o lágrimas hermosas” (B, P) [240];
52. “Vn verde Lauro, en mi dichoso tiempo” (B, P) [224];
53. “El duro hierro agudo, que la mano” (B, P) [233];
54. “Si es lei d’ Amor que quien os ama muera” (B, P) [249];
55. “Duro es este peñasco levantado” (B, P) [254];
56. “Los ojos que son luz de l’ alma mia” (B, P) [255];
57. “No es tan duro mi pecho, que no sienta” (B, P) [237];
58. “Largos, sutiles lazos esparzidos” (B, P) [232];
59. “Alma, que ya en la luz d’ el puro cielo” (B, P) [299];
60. “Mi bello sol, si voi de vos ausente” (B, P) [399];
61. “Al bello resplandor de vuestros ojos” (B, P) [248];
62. “Las luzes, do el Amor su fuerça apura” (B, P) [227];
63. “Quien la luz de belleza amando adora” (B, P) [316];
64. “Temerario Pintor, porque dí, en vano” (B, P) [312];
65. “Aquel sagrado ardor que resplandesce” (B) – “Aquel sagrado ardor que resplandece” (P) [311];
66. “Muestras de breve bien que huye luego” (B) — “Muestras de breve bien que huye luego” (P) – “Fueron d’ un corto bien, que huye luego” (P) [253];
67. “Dulçe’ l fuego es de Amor, dulce la pena” (B) – “Dulçe’ l fuego d’ Amor, dulce la pena” (P) [225].

D) Poemas comunes H-P

Los trece comunes también a B, y 75 comunes H-P:

1. “Osè i temi; mas pudo la osadia” (H, P) [106];
2. “Pense, mas fue engañoso pensamiento” – “Pensé, mas fue engañoso pensamiento” [108];
3. “El Satiro, qu’ el fuego vio primero” (H, P) [109];
4. “Orrido i vierno, que la luz serena” (H, P) [110];
5. “Al mar desierto en el profundo estrecho” (H, P) [111];
6. “Si el grave mal, qu’ el coraçon me parte” (H, P) [112];
7. “No puedo sufrir mas el dolor fiero” (H, P) [113];
8. “Porque renuevas este encendimiento” – “Porque abrasas en nuevo encendimiento” [114];
9. “Esta desnuda playa, esta llanura” (H, P) [115];

10. “Cual fiero ardor, cual encendida llama” (H, P) [119];
11. “Dulces halagos, tiernos sentimientos” (H, P) [120];
12. “Do vas? Do vas cruel? Do vas? Refrena” – “Do vas? Do vas, cruel? Do vas? Refrena” [121];
13. “En vano error de dulce engaño espero” (H, P) [122];
14. “Qu’espíritu encendido Amor envía” (H, P) [123];
15. “Despoja la hermosa i verde frente” (H, P) [124];
16. “Flaca esperanza en todas mis porfías” (H, P) [125];
17. “Yo vi unos bellos ojos que hirieron” (H, P) [126];
18. “Si puede celebrar mi rudo canto” (H, P) [127];
19. “Voz de dolor, i canto de gemido” [128];
20. “Como en la cumbre excelsa de Mimante” [129];
21. “En la oscura tiniebla del olvido” [131];
22. “Oye tu solo, eterno i sacro río” – “Oye tu solo, eterno i sacro Río” [132];
23. “Salen mil pensamientos al encuentro” [133];
24. “Subo, con tan gran peso quebrantado” [134];
25. “El color bello en el umor de Tiro” [135];
26. “Suäve Filomela, que tu llanto” [136];
27. “Cánso la vida en esperar un día” – “Cánso la vida, i siempre espéro un día” [138];
28. “No baños en el mar sagrado i cano” [139];
29. “O cara perdición, ô dulce engaño” – “Ô cara perdición, ô dulce engaño” [141];
30. “Ardientes hebras, do s’ilustra el oro” [142];
31. “Vencio las fuerças el Amor tirano” – “Vencio mi duro pecho Amor tirano” [143];
32. “Si alguna vez mi pena” [144];
33. “Llevar me puede bien la suerte mia” [146];
34. “Mi bien, que tardo fue a llegar, en buelo” – “Mi bien, que tardo fue allegar, en buelo” [147];
35. “Serena Luz, en quien presente espira” – “Serena Luz, presente’n quien espira” [148];
36. “Vivi gran tiempo en confusión perdido” – “Vivi gran tiempo en confusión perdido” [150];
37. “Estoi pensando en mi dolor presente” – “Pienso en mi pena atento i mal presente” [151];
38. “A la pequeña luz del breve día” [152];
39. “Aura mansa, i templada d’Occidente” – “Aura süave i mansa d’Occidente” [153];
40. “En esta soledad, qu’el Sol ardiente” [155];
41. “Clara, suäve luz, alegre i bella” – “Clara, suäve Luz, alegre i bella” [156];
42. “Cubre en oscuro cerco i sombra fria” – “Cubre’n oscuro cerco i sombra fria” [157];
43. “Quien osa desnudar la bella frente” – “Quien ósa desnudar la bella frente” [158];

44. “Cuando con resonante” [159];
45. “Rompio la prora en dura roca abierta” [160];
46. “Esperè un tiempo, i fue esperança vana” [161];
47. “Pierdo, tu culpa Amor, pierdo engañado” – “Pierdo, tu culpa, Amor, pierdo engañado” [162];
48. “No espéro en mi dolor lo que desseo” – “No espéro en mi dolor, lo que desseo” [163];
49. “Aqui, do estoi ausente i escondido” [164];
50. “Deste tan grave peso, que cansado” [165];
51. “Llorè, i cantè d’Amor la saña ardiente” [166];
52. “Bien puedo, injusto Amor, pues ya no tengo” [167];
53. “Ierto i doblado monte, i tu luziente” – “Ierto i doblado Monte, i tu luziente” [168];
54. “Cual rociäda Aurora en blanco velo” [170];
55. “Alegre, fertil, vario, fresco prado” (H) – “Alegre, fertil, vario, fresco prado” (P) – “Fertil, riènte, ledo y fresco Prado” (P) [171];
56. “Vos, celebrando al son de noble lira” – “Vos, celebrando al son de noble Lira” [172];
57. “Asconde tardo Bágrada en tu seno” – “Asconde, tardo Bágrada, en tu seno” [174];
58. “Hazer no puede ausencia, que presente” – “Hazer no puede ausencia; que presente” [176];
59. “D’aquel error, en que vivi engañado” [177];
60. “Error fue vano disponer el pecho” – “Error fue disponer el tierno pecho” [179];
61. “Ya qu’el sugeto reino Lusitano” – “Ya qu’el sugeto Reino Lusitano” [180];
62. “Esta rota i cansada pesadumbre” [182];
63. “Inclinen a tu nombre, ô luz d’España” – “Inclinen a tu nombre, ô Luz d’España” [184];
64. “Yo bien pensava, cuando el desden justo” – “Yo cuidè, cuando en duro ielo el justo” [185];
65. “Pongan en tu sepulcro, ô flor de España” [186];
66. “Solo i medroso del peligro cierto” – “Solo i medroso ya, d’el daño cierto” [187];
67. “Del fresco seno ya la blanca Aurora” – “D’el fresco seno lúcido l’Aurora” [188];
68. “Amor en mi se muestra todo fuego” – “Amor en mi se muestra ardiente fuego” [189];
69. “Si el presente dolor de vuestra pena” [190];
70. “Tu, que con la robusta i ancha frente” [191];
71. “Dond’el dolor me lleva, buelvo el passo” – “Dond’el dolor m’inclina, buelvo el passo” [192];
72. “Sigo por un desierto no tratado” [193];
73. “El triste afan del coraçon doliente” [194];

74. “Césse tu fuego, Amor, césse ya, en tanto” [195];
 75. “Amor, en un incendio no acabado” [196].

E) Poemas de B que no aparecen en H y en P

1. “Vuestro canto i aliento eccelso i pío” [30];
2. “Aquí donde tú yazes sepultado” [31];
3. “De los rayos del sol por quien me guío” [39];
4. “Preso soy de vos solo, y por vos muero” [40];
5. “Esta belleza, que del largo çielo” [41];
6. “Çumeta, vuestra noble y dulce lira” – “Çumeta, vuestra noble y dulce lira” [42];
 (dos versiones en B con cambios en algunos versos)
7. “Aquí, en el gran Oçéano, apartado” [43];
8. “En essas trenças de oro Amor ordena” [44];
9. “¡Ay de mí! ¡Ay, que lágrimas der[r]ama” [45];
10. “Los ojos bellos y las varias flores” [46];
11. “Alégrate, Danubio ympetüoso” [49];
12. “Mientras, Mallara, a Alçides valeroso” [50];
13. “Si el tierno canto y blando mouimiento” [51];
14. “La incauta y descuydada mariposa” [52];
15. “De flores çiñe, Betis, tu corriente” [53];
16. “¿Qué espero adonde tengo el sufrimiento?” [54];
17. “Ardiente llama en abrazado pecho” [55];
18. “Amor con tal engaño me a traydo” [56];
19. “Este tormento mío causó aquella” [57];
20. “Vuestro süave y tierno y noble canto” – “¿Quál espíritu eçelso y noble canto”
 [58]; (dos versiones del mismo poema en B)
21. “Yo ardo, Lumbre mía, en la belleza” [59];
22. “¡Que muera yo en el mal de mi tormento” [60];
23. “Las estatuas, las tablas en que muestra” [61];
24. “Amor, para remedio de mi vida” [62];
25. “Traspasó de esa Luz el tierno pecho” [67];
26. “Rosas de nieue y púrpura vestidas” [63];
27. “En tanto quen el rico esperio suelo” [74];
28. “Aora que siguiendo el fiero Marte” [75];
29. “Con largo passo el áspero camino” [77];
30. “Por altos bosques voy con paso inçierto” [78];
31. “O soberuia i cruel en tu belleza” [92];
32. “Destas doradas hebras fue texida” [36];
33. “Ilustre Conde mío” [48];
34. “En caduca sazón de yvierno frío” [63];
35. “Jamás alço las alas al alto çielo” [70];
36. “No se entristece tanto cuando pierde” [32];

37. “Ardo en el resplandor y en la pureza” [66];
38. “Si puede dar lugar a mi tormento” [69];
39. “Déuo’os, mi Luz, tan poco de mi gloria” [71];
40. “Este’es el fresco puesto, ésta la fuente” [64];
41. “Paçed, mis vacas, junto al claro río” [68];
42. “A la muerta Amarilis lamentaua” [72];
43. “El lastimoso canto y el lamento” [76];
44. “Abrasa mis entrañas vn templado” [47];
45. “Dichoso sea el tiempo y sea el día” [65].

F) Poemas de H que no pasan a P

1. “D’aljava i arco tu Diana armada” [178];
2. “Ya el rigor importuno i grave ielo” [181];
3. “O breve don d’un agradable engaño” [183].

G) Poemas únicos de P

1. “Luz, en cuyo esplendor el alto coro” [199]
2. “Ô, fuera yo el Olimpo, que con buelo” [201]
3. “Amor, que me vio libre i n’ofendido” [202]
4. “Buela i cerca la lumbre, i no reposa” [204]
5. “Vn divino esplendor de la belleza” [206]
6. “Pues de mi bello Sol el rayo ardiente” [207]
7. “Lento i pesado Olvido, que d’el daño” [208]
8. “Bellas Flechas de l’alma; ardiente llama” [209]
9. “Yazia sin memoria entorpecido” [210]
10. “Do el suelo’orrído el Albis frio baña” [211]
11. “Las hebras, que cogia en lazos d’oro” [215]
12. “Crece i alienta fiero en el Nemeo” [218]
13. “De bosque’n bosque, d’uno en otro llano” [220]
14. “D’el fiero Marte’l canto numeroso” [222]
15. “El bravo fuego sobre’l alto muro” [228]
16. “Acábe ya el lamento grande mio” [229]
17. “Las hebras d’oro puro, que la frente” [234]
18. “Si a mi triste memoria en hondo olvido” [235]
19. “D’el peligro d’el mar, d’el hierro abierto” [236]
20. “Del mar las ondas quebrantarse, via” [239]
21. “Dessea descansar de tanta pena” [241]
22. “El suäve color, que dulcemente” [242]
23. “Álço el cansado passo, i a la cumbre” [243]
24. “El fuego, qu’en mi alma s’alimenta” [244]
25. “De vos ausente ocúpo en llanto el dia” [245]
26. “Pues la flor, do crecia mi esperança” [247]

27. “El trabajo de Fidia ingeniòso” [250]
28. “Triste esperança, incierta, en blando pecho” [251]
29. “Razon es ya, que la cansada vida” [252]
30. “Igual al Tebro, al Arno i al Metauro” [256]
31. “La viva llama dais i luz ardiente” [257]
32. “La muerte pido, un coraçon amante” [259]
33. “Algun tiempo esperè d’aquellos ojos” [260]
34. “Por este umbroso bosque i verde selva” [261]
35. “Despues qu’ en mi tentaron su crueza” [262]
36. “Quien debe, sino yo, acabar el llanto” [263]
37. “Aqui, donde florece la belleza” [264]
38. “Mientras Amor vos entrega los despojos” [265]
39. “Yo vi en sazon alegre un tierno pecho” [266]
40. “Si yo puedo vivir de vos ausente” [268]
41. “Con triste voz, ô triste Musa, suena [271]
42. “Podra fuerça cruel d’airado cielo” [273]
43. “Déxo la mas florida planta d’oro” [274]
44. “La llama, que destruye’l pecho mio” [275]
45. “D’aquella ardiente Luz i ardor luziente” [276]
46. “Bolved, suäves Ojos, la luz pura” [277]
47. “El roto lazo avia ya d’el muerto” [278]
48. “Amor, para que vale’l sufrimiento” [279]
49. “El Sol d’el alto cerco decendia” [281]
50. “La Luz serena mia; el oro ardiente” [282]
51. “Cuando el dolor desmaya’l sufrimiento” [283]
52. “Si algo puedo cuidar, que vos ofenda” [285]
53. “Desnuda el campo i valle’l ierto ivierno” [286]
54. “Cuando el fiero Tirano d’Oriente” [287]
55. “Si la fuerça, que ponen i cuidado” [292]
56. “Duro el pecho, i fue grande’l sufrimiento” [293]
57. “Si desseais, que muera a vuestra mano” [294]
58. “Bello Cerco i ondoso, qu’, enlazado” [296]
59. “Trenças, qu’ en la serena i limpia frente” [297]
60. “Aqui, do llóro en ti, fièl Desierto” [298]
61. “Dulce i bello Dolo de mi cuidado” [300]
62. “Quexoso ya d’el tiempo mal perdido” [303]
63. “En los luzientes nudos enlazado” [306]
64. “Sombra i vano terror d’el pensamiento” [307]
65. “Podrà ser qu’este afan indino acabe” [308]
66. “Ardí, Fernando, en fuego claro i lento” [309]
67. “En este’l fruto, Amor, qu’al fin recojo” [310]
68. “Estoi pensando en medio de mi engaño” [313]
69. “Essas colunas i arcos, grande muestra” [314]

70. “Adonde me dexais al fin perdido” [315]
71. “Tieneme ya el dolor en tanto estrecho” [317]
72. “Por el seguido passo de mi gloria” [319]
73. “Llegado al fin d’el cierto desengaño” [320]
74. “Yo voi, ô bello Sol, de l’alma mia” [321]
75. “La falda i el tendido, ierto lado” [322]
76. “Si Amor el generoso i dulce aliento” [324]
77. “El bello nombre, quiere Amor, que cante” [325]
78. “Al puro ardor, que vibran mis estrellas” [326]
79. “Puede, oponers’osando mi cuidado” [327]
80. “Cual planta, que pidiendo el alto cielo” [328]
81. “Cuidè yo de tus lazos i tu fuego” [329]
82. “Do el Mauritano Ponto fiero baña” [330]
83. “Si en mano d’el Amor yo puse’l freno” [331]
84. “En este bosque frio, que sostiene” [332]
85. “El coraçon huido búsko i llamo” [334]
86. “Amor, si el fuego, en quien inunda el pecho” [335]
87. “Podrà (i no ierro) nunca luz ardiente” [336]
88. “La llama crece, i arde; i crece luego” [337]
89. “Regando enciendo todo, ardiendo baño” [338]
90. “Yo siempre culparè los ojos mios” [339]
91. “Dura por mi fue al Tajo tu partida” [340]
92. “Ardo, Amor, i no enciende’l fuego al ielo” [341]
93. “Estos ojos, no hartos de su llanto” [342]
94. “Si tiene ado reinais mi pura Estrella” [343]
95. “Dulces Contentos mios, ya passados” [344]
96. “Alço en ligeras alas al desseo” [345]
97. “Amor con todo el fuego, qu’el humano” [346]
98. “Vn tiempo ave Caistra vivi en fuego” [347]
99. “Ningun remedio espéro en mi tormento” [348]
100. “Quien me daria, Amor, una voz fuerte” [349]
101. “Cuando pienso, cansado d’el tormento” [350]
102. “Sino es llorar, que pueden ya mis ojos” [351]
103. “Al sereno esplendor de luz ardiente” [352]
104. “Corre sobervio al mar d’el llanto mio” [353]
105. “Si este immortal dolor i sentimiento” [354]
106. “Mi Luz, assi en la vuestra bella frente” [356]
107. “Cuando cantar desséo la belleza” [357]
108. “Llégue’l dolor, si puede crecer tanto” [358]
109. “Profundo i luengo, eterno i sacro Rio” [362]
110. “Vivi, cuando Amor quiso, en mi cuidado” [363]
111. “Pues la luz, qu’escogi por cierta guia” [365]
112. “Cuando de mi Luz bella el desden siento” [366]

113. “Buelvo al ufano coraçon el dia” [367]
 114. “Cual dexando el Olimpo soberano” [369]
 115. “Ardio en las llamas d’Eta Alcides fiero” [370]
 116. “Ya pues que no resiste mi esperança” [372]
 117. “A do inclíno los ojos, alli veo” [372]
 118. “No espéro mas de Faëton luziente” [374]
 119. “Mi Luz, el esplendor d’essa belleza” [375]
 120. “De la Luz, en qu’espira Amor herido” [376]
 121. “Si fuera esta la mesma de belleza” [377]
 122. “Tu gozas la luz bella en claro dia” [378]
 123. “El suàve esplendor de la belleza” [379]
 124. “Cuan bien, oscura Noche, al dolor mio” [380]
 125. “S’intentas imitar mi Luz hermosa” [383]
 126. “Esta amorosa Luz serena i bella” [385]
 127. “Ya de nublosa sombra cubre i frio” [386]
 128. “Cantè quexas i afan d’injusta pena” [387]
 129. “Là Idra d’amoroso pensamiento” [388]
 130. “De mi blanca Sirena la luz pura” [389]
 131. “Que señales presentes de tristeza” [391]
 132. “Vn tiempo, aunque fue breve, osé atrevido” [392]
 133. “Mi pura Luz si olvida el fertil suelo” [394]
 134. “Nunca mi mal terrible sentiria” [395]
 135. “Hondo Ponto, que bramas atronado” [397]
 136. “Aqui, do me persiguen mis cuidados” [400]
 137. “Húyo la blanda voz i el tierno canto” [402]
 138. “Ya bien podras hartar de tu crueza” [403]
 139. “Sol, que con alas d’oro vas luziente” [404]
 140. “Tiempo fue de dolor, el que yo tuve” [405]
 141. “Ya que la grande fê d’el amor mio” [406]
 142. “Bien puede’l vano error i la porfia” [407]
 143. “Ya comiença a mudar su faz el cielo” [408]
 144. “Las quexas, i suspiro i llanto luengo” [409]
 145. “Hurtadas glorias d’esperanças mias” [411]
 146. “Solo d’unos onestos, dulces ojos” [412]
 147. “Aqui yo vi el luziente i puro velo” [413]
 148. “Las armas fieras cánte, ‘l triste hado” [417]
 149. “Quien rompe mi reposo? quien desata [418]
 150. “Ojos, en quien mi espirtu respira” [419]
 151. “Bien debes asconder, sereno Cielo” [420]
 152. “Principe ecelso, a quien el hondo seno” [421]
 153. “Tal vez abrasa con vapor fogoso” [422]
 154. “Ausente pienso en mi dolor conmigo” [423]
 155. “Fiero dolor, qu’el coraçon cuitado” [425]

156. “Preso en la red Amor dorada i pura” [426]
 157. “Esta sola, desierta, ardiente arena” [427]
 158. “Fernando, yo sulquè con viento lleno” [428]
 159. “Sino sufria ya l’adversa suerte” [429]
 160. “Sobervio Tajo, qu’en la gran corriente [430]
 161. “Ya qu’en vano contrásto al dolor fiero” [431]
 162. “Fria Ceniza de mi ardiente fuego” [433]
 163. “Cuando rendia l’arrogante frente” [434]
 164. “Alma bella, qu’en este oscuro velo” [435]
 165. “Esta noche sola voi con sombra oscura” [436]
 166. “Yo, qu’el temor al pielago Adriano” [437]
 167. “Con dulce lira el amoroso canto” [438]
 168. “Osé subir con poco diestra suerte” [440]
 169. “Dexad ya de seguir el passo incierto” [441]
 170. “Aunqu’el dolor, que l’alma triste oprime” [442]
 171. “Al triste umor, que misero destilo” [443]
 172. “Cuitado yo, de cual furor perdido” [444]
 173. “En tanto qu’el furor d’el seco estio” [445]
 174. “Al fin yazes, ô d’el valor Latino” [446]
 175. “Tu, que d’el sacro imperio d’Ociento” [447]
 176. “Barbara Tierra, qu’en tu frio seno” [448]
 177. “Assi pertúrbe pluvia nunca, o viento” [449]
 178. “La fria falda i cumbre de Pirene” [450]
 179. “Este dolor, que nace’n mi, se cria” [451]
 180. “Tu, que vengando con l’armada mano” [453]
 181. “Rayo de guerra, grande onor de Marte” [454]
 182. “Adond’està el plazer, que yo sentia” [455]
 183. “Tu, qu’en la tierna flor d’edad luziente” [456]
 184. “Reina d’el grande Océano dichosa” [457]
 185. “No siento ya d’el modo, que sentia” [458]
 186. “Vos, qu’ageno d’el mal, en que rendido” [460]
 187. “Si de nuestra amistad el nudo estrecho” [461]
 188. “Temor m’impide, esfuerça la esperança” [462]
 189. “Soto, no es justo, que tu canto suebe” [463]
 190. “El Frigio Nudo deslazar procura” [464]
 191. “Mira d’el sacro Amor ô bella esposa” [465]
 192. “Podrà imitar la singular destreza” [466]
 193. “Bien puedo en este oscuro i solo puesto” [467]
 194. “Si para que yo sienta cuanto fuego” [468]
 195. “Fue gloria de mi àlto pensamiento” [469]
 196. “Pues cubre al orbe’n assombrado velo” [470]
 197. “Estos, qu’al impio Turco en cruda guerra” [471]