

Autoría de “El sueño de la viuda de Aragón”. Análisis estilométrico

TRABAJO FIN DE MÁSTER

ALUMNO: JUAN HERRERO DIÉGUEZ

TUTOR: JAVIER BLASCO PASCUAL



CURSO 2015-2016

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

MÁSTER DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS SUPERIORES

**Índice**

**1. Introducción**

**1.1 Objetivos**

Dan acogida estas páginas a un estudio comparativo entre varios textos en verso escritos en torno a 1580, y tiene como principal objetivo proponer un protocolo de actuación para casos de atribución de autoría de textos en verso. Empleo el término *atribución de autoría* con el mismo significado que Cristina Ruiz Urbón (2016), quien lo diferencia de la *determinación de autoría* basándose en:

a) Que la determinación de autoría trata de dilucidar la autoría de una muestra escrita cuando hay varios candidatos.

b) Que la atribución de autoría haría lo mismo con solo dos candidatos. Este es el procedimiento que se ha llevado a cabo en peritajes judiciales tan conocidos (por desgracia) como fueron en su día los casos de Unabomber en 1995 y el de Jenny Nicholl diez años después. En este estudio, menos trágico que los citados trabajos de peritaje, los sospechosos serán dos autores de finales del siglo XVI: fray Melchor de la Serna y Cristóbal de Como corpus de contraste he tenido he tenido en cuenta también algunos fragmentos de la *Araucana* de Ercilla y Zúñiga, a sabiendas de que estos fragmentos nada tienen que ver con los otros textos, auténticos objetos de mi estudio. Podríamos decir que su presencia en estas páginas ha de servir de “prueba” a los programas con los que he realizado este trabajo. Los motivos de haber elegido los fragmentos de Alonso de Ercilla han sido esencialmente dos: por un lado, se trata de un autor que escribe en las mismas fechas que fray Melchor de la Serna y Cristóbal de Tamariz (por lo que la variante diacrónica de la lengua será la misma); por otro, la *Araucana* es un poema extenso escrito en octavas reales, es decir, utiliza la misma estrofa que la traducción del *Arte de amar* que analizo.

En segundo lugar, trataré también de determinar poniendo en práctica dicho protocolo si la novela titulada *El sueño de la viuda de Aragón*, escrita en octavas reales, pudo haber sido escrita por fray Melchor de la Serna, como tradicionalmente se ha defendido. Por último, este estudio supone una primera toma de contacto con las novelas en verso atribuidas al benedictino. Mi intención en este sentido es editar las novelas en un futuro próximo, ya que actualmente no disponemos de ninguna edición que presente estas obras de manera independiente[[1]](#footnote-1).

**1.2 Corpus**

Para llevar a cabo este estudio, el primer paso será establecer un corpus de referencia[[2]](#footnote-2), que consta de:

• Un fragmento de la traducción del *Arte de amor* ovidiano de fray Melchor de la Serna, que nos servirá como muestra indubitada[[3]](#footnote-3). Las estrofas seleccionadas de este texto proceden de la edición de Javier Blasco (Valladolid, Agilice Digital, 2016).

• Los textos completos de las cuatro novelas eróticas en verso atribuidas a fray Melchor: la *Novela del Cordero*, la *Novela de las madejas*, la *Novela de la mujer de Gil* y *El sueño de la viuda de Aragón*. Estos textos proceden de la digitalización con OCR de la edición del códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid, a cargo de Labrador Herraiz, Di Franco y Bernard (2011).

• Tres novelas eróticas en verso de Cristóbal de Tamariz: la *Novela del estudiante*, la *Novela del enamorado de la mujer del cirujano* y el *Cuento de una burla que hizo una dama a un caballero que andaba de tierra en tierra con un libro, escribiendo faltas de mujeres, por vengarse de una de quien fue despreciado*[[4]](#footnote-4). He modernizado la grafía de estas novelas a partir de la edición de Donald McGrady (Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1974).

• Tres fragmentos de la *Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga que he seleccionado para ver qué rango de palabras es pertinente establecer para que los dendrogramas resulten fiables. El término *dendrograma* hace referencia a un tipo específico de diagrama de árbol que organiza las muestras de texto en función de las palabras y agrupamientos de palabras más frecuentes. Esta forma de representación de los datos permite apreciar con claridad las relaciones de agrupación entre los textos que previamente hayamos introducido en el programa *RStudio*.

**1.3 Este trabajo**

El estudio de atribución del que me ocuparé en las siguientes páginas presenta la siguiente estructura:

- Un apartado dedicado a la metodología, en el que de forma muy breve he tratado de describir los puntos que considero relevantes para llevar a cabo una investigación de estas características.

- Un marco teórico en el que resumo las causas que creo que pudieron hacer posible que a finales del siglo XVI se escribiera en torno a la Universidad de Salamanca un tipo de literatura marginal único e irrepetible: la novela erótica en verso, normalmente anónima.

- Un estudio cuantitativo de los textos, para el que he utilizado los programas *RStudio, AntcConc* y *KfnGram* con el objetivo de medir y comparar distintas variables presentes en las muestras seleccionadas.

- Por último, ofrezco los textos íntegros de siete novelas eróticas en verso atribuidas a fray Melchor de la Serna y Cristóbal de Tamariz. Todos ellos presentan la grafía modernizada y unificada. Dejo pendiente la anotación de los textos y la *collatio* de manuscritos para futuros trabajos.

**2. Marco teórico: la literatura erótica del siglo XVI**

**2.1 Una cuestión terminológica: consideraciones sobre *lo erótico* en la literatura del siglo XVI**

Como indica José Ignacio Díez (2003: 13-16), sea cual sea el momento y la cultura que estudiemos, no tardaremos en darnos cuenta de que todas presentan la necesidad de expresar con palabras el deseo y la actividad sexual. Lo que ya no es tan sencillo es determinar en qué grado están aceptadas o normalizadas esas muestras de literatura *voyerista*.

El uso del término *voyerista* me parece acertado para referirme a los textos que contienen una cierta carga erótica, sobre todo en el caso de la literatura de los Siglos de Oro. Pensemos que no todo texto en el que se aluda al cuerpo humano –tanto masculino como femenino– tiene que ser por necesidad obsceno, y que el término *pornografía*, ciertamente aplicable en algunos casos (sin ir más lejos el de *El sueño de la viuda de Aragón*), no aparece hasta el siglo XIX, por lo que sería anacrónico emplearlo. Asimismo, no podemos tampoco equiparar los conceptos ‘poesía erótica’ y ‘poesía amorosa’, ya que entonces prácticamente toda la poesía (y ya no solo la de los siglos XVI y XVII) sería erótica.

De este modo, podemos afirmar que términos como *erotismo* o *erótico* «son imprecisos, mutables, fruto de las visicitudes culturales, históricas de una determinada época […] sin embargo, hay que seguir manteniendo su uso» (Cantizano, 2007: 17). Por no alargarme más divagando sobre la mayor o menor adecuación de una determinada terminología, diré que nos movemos en el terreno de las alusiones más o menos explícitas al aparato reproductor y las prácticas sexuales de todo tipo, entre las que el adulterio ocupa una posición privilegiada no solo en literatura, como ya he tenido ocasión de explicar en alguna publicación anterior (Herrero, 2015)[[5]](#footnote-5).

Es decir, cuando hablamos de literatura erótica, entendemos que se trata de textos que reúnen tres características fundamentales: predominio de lo erótico como tema, utilización del verso y contextualizados en el marco de la España del siglo XVI. Recuerdo un par de reflexiones de José Ignacio Díez a este respecto:

a) Citando a Agustín Redondo, «distingue en la literatura española de los Siglos de Oro […] dos aspectos del erotismo: el primero, burlesco y ampliamente dominante, y el segundo, natural y agradable, pero ocasional» (Díez, 2003: 15).

b) Existen «dos tipos de manifestaciones artísticas o literarias con respecto a lo sexual: las aceptables [con una nómina reducida en la práctica a aquellos textos dedicados a ensalzar las virtudes del matrimonio] y las inaceptables» (Díez, 2003: 21).

**2.2 La transmisión**

Basándonos en los criterios propuestos al final del punto anterior, podemos considerar que las novelas en verso atribuidas a fray Melchor de la Serna –la *Novela del cordero*, la *Novela de las madejas*, la *Novela de la mujer de Gil* y *El sueño de la viuda de Aragón*– pertenecen a ese grupo de textos burlescos e inaceptables. En todo caso, se trata de obras cuya transmisión no sería una tarea nada fácil y sin embargo nos han llegado no en uno, sino en varios manuscritos (*Fuentelsol*, *Cancionero classense de Rávena*, ms. 22.028 de la BNE...).

¿Cómo pudo ser esto posible? Podrían apuntarse varias causas: en lo que respecta al género, es más sencillo hallar textos eróticos completos si son en verso. Normalmente son más breves, pero también fueron los más cultivados en el Siglo de Oro, además de los más fáciles de transmitir de manera oral (o manuscrita y, por tanto, fuera del control de la censura). Esto último nos lleva a plantear otro aspecto clave, al que acabo de hacer alusión unas líneas arriba: a pesar de la creciente importancia de la imprenta ya desde principios del siglo XVI, la transmisión de los textos poéticos (salvo excepciones, como la poesía seria de Góngora) continúa siendo manuscrita. Ciertamente, la poesía hace posible «un mayor desarrollo de los temas eróticos por la facilidad de su circulación manuscrita» (Díez, 2003, 40). Lo que no es verdad es que, por el simple hecho de haberse conservado en un cartapacio, un texto estuviera ya condenado a caer en el olvido (Bouza, 2001: 21). Es más difícil que la poesía erótica llegue a imprimirse, pero con todo y con eso «puede circular de manera extensa y llegar a ser bastante conocida» (Díez, en Blasco, 2015: 25). Es el caso de textos como el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519) o el de las varias versiones del *Jardín de Venus*. Por último, hay que tener en cuenta la pericia de un autor capaz de revestir de moralidad un erotismo superlativo, o incluso de ir más allá y convertir esta necesidad retórica (y no solo retórica) en una cuestión de estilo. Así, Cristóbal de Tamariz, como siglos atrás ya hiciera el Arcipreste, justifica las dudosas bondades de la *Novela del enamorado de la mujer del cirujano* al presentarla como una advertencia que tiene la intención de reconducir a todos aquellos jóvenes que han caído en los vicios del amor (es decir, en el pecado de la carne). No es el único caso en el que se observa este comportamiento tan prudente por parte de Tamariz, ya que en el *Cuento de una burla…*, donde el escritor sevillano intenta maquillar el erotismo disfrazándolo de consejo para que los amantes despechados no dejen de querer y estimar a sus damas. Sin embargo, en la *Novela del cordero*, fray Melchor carga las tintas a la hora de culpar al marido de la infidelidad de su esposa por haberse marchado de casa para pintar un retablo. Es decir, la diferencia radicaría en que en este caso la moraleja se utiliza para ridiculizar aún más la figura del esposo, que no tiene más remedio que consentir y ser de alguna manera, además de cornudo, apaleado (algo que, por otra parte, ya había anunciado al inicio del relato).

Con estos ejemplos he pretendido ilustrar un aspecto que no conviene dejar escapar cuando abordemos el estudio de cualquier texto erótico: lo *didáctico* y lo *moral* no son en este caso conceptos equivalentes. Este detalle, que parodia fray Melchor y ya es un tópico en Ovidio (cuyo *Arte de amar* es una guía que se aleja considerablemente de la moralidad), es otra de las estrategias que Cristóbal de Tamariz pone en juego con el fin de burlar la censura.

**2.3 La literatura erótica en Salamanca en torno a 1580. Fray Melchor de la Serna y Cristóbal de Tamariz**

Ya desde finales de la Edad Media, los lugares en los que la literatura erótica adquiere un mayor desarrollo son la corte, la universidad y los conventos[[6]](#footnote-6). Por supuesto, los motivos eróticos no eran nuevos en la literatura: los cantares de *escarnho* gallegoportugueses y los festivos poemas de los *clerici vacanti* (Cortijo, 2003: 212) son buena muestra de esto.

En el siglo XV el erotismo vuelve a tomar fuerza gracias a la recuperación de Ovidio. Como señala Javier Blasco en el prólogo a su edición del *Arte de amor*, la traducción que fray Melchor de la Serna escribe de este texto es atractivo por varias razones. No solo por cuándo fue escrito (alrededor de 1580), ni por el hecho de que fuera un religioso quien lo escribió y lo hizo circular, sino sobre todo por reflejar que “los usos verbales del petrarquismo y sus códigos semánticos empiezan a mostrar un cierto agotamiento” (Blasco, 2016: 11). Respecto a la época, debo señalar que ese acto de valentía que supone haber traducido una de las obras más heterodoxas de Ovidio solo podía concebirse en una ciudad que tuviera el caldo de cultivo de la Salamanca de finales del XVI. Vuelvo a citar al profesor Antonio Cortijo:

La universidad salmantina implica la contextualización de la problemática amorosa dentro de un marco urbano. Y con la ciudad viene una crítica al concepto de amor cortés como código muerto, inservible, inviable y de mera retórica vana que se lanza desde varios frentes. […] La burla es modo de esconder la crítica implícita al sistema cortés y manera carnavalesca de difundir un concepto de amor que la crítica ha defendido como igualitario (Cortijo, 2003: 214).

Es decir: Ovidio está presente en los ambientes estudiantiles (pero siempre fuera de las aulas) de una universidad en la que los manuscritos pueden transmitirse con cierta facilidad, pese a las trabas que todo texto de moralidad dudosa tenía hasta llegar a la imprenta (hazaña casi imposible, por otro lado). Ahora bien, como ya he mencionado, no todas las obras de Ovidio eran fáciles de conseguir. Por ejemplo, su *Ars amandi* o sus *Remedia amoris* “no eran leídas en las aulas por inmorales” (Arcaz Pozo, 1996: 86). Una muestra más de que en los años cercanos al Concilio de Trento el poder llevó a cabo “un agresivo control ideológico sobre diversos ámbitos y entre ellos el erótico” (Cortijo y Díez, 2010: 7), que tiene un triple carácter:

• El civil, ejercido por la censura previa que todo texto había de superar antes de su publicación.

• La censura inquisitorial, que se ejercía después de que los textos se publicaran y prohibía la circulación de estos a partir de un sistema de denuncias.

• Y, por último, la autocensura “que, muy difícilmente cuantificable, somete a los textos de cada autor a una evaluación según las aspiraciones a ver la letra impresa o a la voluntad de una circulación clandestina con los riesgos que conlleva” (Cortijo y Díez, 2010: 7).

Sea como sea, entre 1570 y 1580 aflora en Salamanca una literatura y una poesía de marcados tintes eróticos. Se trata de una escritura carnavalesca, que tiene como finalidad principal divertir y subvertir, aunque solo fuera en términos estéticos. Es esperable que esta parodia del código petrarquista, que ya empezaba a mostrar debilidad o cuando menos una cierta *automatización* en las formas, se dé entre estudiantes universitarios, cuyos “pocos años […], quizá su misma situación hormonal y el archisabido espíritu iconoclasta y de *épater* de esta juventud” sean los responsables de esta corriente que hoy podríamos llamar *underground*. Tampoco sería por falta de modelos: la *fembra placentera* del *Libro de buen amor*, el *nesçesario amor* del Tostado, las mismas ediciones plantinianas de Ovidio (Blasco, 2016: 13) o algunos pasajes de la Celestina, como el que cito a continuación, donde la tercera expone ante Pármeno la legitimidad de sus prácticas:

Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quejoso. Y no lo juzgues por eso por flaco, que el amor todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el hacedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres perpetuase, sin lo cual perecería. Y no sólo en la humana especie; mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptilias y en lo vegetativo, algunas plantas han este respeto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas, en que hay so determinación de herbolarios y agricultores, ser machos y hembras. ¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciezuelo, loquito, angelico, perlica, simplecico! ¿Lobitos en tal gestico? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleites. ¡Mas rabia mala me mate si te llego a mí, aunque vieja! Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan. Mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga.

Es en este ambiente donde, con el *Jardín de Venus*, las novelas en verso y las traducciones de Ovidio, Melchor de la Serna, un fraile benito del convento de San Vicente de Salamanca[[7]](#footnote-7), llega a convertirse en uno de los máximos representantes de la poesía erótica renacentista. Cortijo (2003: 211) ofrece una concisa y esclarecedora “contextualización sociogenérica” de su producción “en el ámbito en que surge”. Según él, y estoy completamente de acuerdo en este aspecto, los textos eróticos producidos en Salamanca a finales del siglo XVI “nos transmiten un estado en la transmisión textual del corpus poético renacentista que refleja el carácter vivo de la poesía que disfrutan compañeros de fatigas de la vida estudiantil salmantina del quinientos”. Parece que alrededor de esta ciudad universitaria la vena erótica tuvo “un florecimiento particular” durante la última etapa del Renacimiento.

Por su parte, Cristóbal de Tamariz, natural de Sevilla, era fiscal de la Inquisición del distrito de esta misma ciudad, si bien había cursado estudios universitarios en Salamanca, donde entabló amistad con fray Luis de León y Francisco Sánchez de las Brozas, antes de 1584 (o puede que entre 1576 y 1582). Aunque, además de estos, son pocos los datos de su vida que se conocen, es posible intuir que coincidió con Melchor de la Serna en las calles de Salamanca, así como los años en los que pudo escribir estas novelas de carácter erótico-festivo por la información que se desprende de algunos de sus textos. Es el caso del soneto que acompaña a *La novela del estudiante*, y que “parece derivar de la Floresta española de Melchor de Santa Cruz, publicada en 1574” (McGrady, 1974: 17).

Una vieja disforme, que el pellejo

solo sobre los huesos ya traía,

y hecha de raíces parecía,

o armadura de pavés de tiempo viejo,

hallose en el estiércol un espejo.

Mirose en él por ver qué parecía,

y como tan natural rostro le hacía,

volviolo a echar a mal, sin más consejo.

Y sin mirar la falta cuya era

y el rostro que pudiera haber mostrado

si en él algún buen rostro se mirara,

“Oh, mal espejo”, dijo, “Oh, cosa fiera,

no sin causa te habían a ti echado

al muladar, pues haces mala cara”.

Es decir, a pesar de que no son muchos los indicios, no resulta descabellado aventurar que Cristóbal de Tamariz pudo haber escrito estas novelas menores antes de su vuelta a Sevilla[[8]](#footnote-8), es decir, en la misma ciudad y los mismos años que fray Melchor estaba escribiendo las suyas. Por tanto, no sería descabellado que algún estudiante pudiera copiar en un cartapacio alguna de las novelas sin atribuírsela a su verdadero autor: ya tenemos caso para nuestro estudio.

**2.4 Una aproximación a las novelas de este estudio**

El primer texto que he seleccionado para este trabajo es la *Novela del estudiante* de Cristóbal de Tamariz. Cuenta la historia de dos jóvenes españoles, amigos desde la infancia, que viajan a Bolonia para estudiar leyes con la promesa de no regresar el uno sin el otro. Lento –nótese lo irónico del nombre– es un estudiante modélico, que no pierde tiempo en distracciones como el juego o el amor, y al que no le cuesta mucho tiempo licenciarse. Sin embargo, su compañero Niso no es tan aplicado y finalmente debe pedirle a Lento que lo espere un año para no romper la promesa que ambos se habían hecho al llegar. Lento accede a los ruegos de su compañero y decide invertir ese tiempo en “aprender otra ciencia”, la del amor, para ahorrarse así las burlas de sus compañeros estudiantes en lo sucesivo.

La idea de Lento agrada a su profesor, quien se presta voluntario para instruirlo en esta nueva materia. Al igual que hace Ovidio en su *Ars Amandi*, el maestro aconseja a Lento que primero busque a una mujer. Sin embargo, por un capricho del destino, la dama elegida por el estudiante no es otra que la esposa del doctor en leyes, pequeño detalle que Lento desconoce. En las primeras visitas a su casa, igual que Calisto, Lento recurre a la ayuda de una tercera, a quien la mujer del profesor echa con cajas destempladas y prohíbe volver a su casa bajo amenaza de muerte. Es decir, la tercera obtiene en su primera (y única) visita una respuesta casi idéntica a la que Melibea da a la vieja alcahueta en el acto IV de *La Celestina*.

No obstante, el doctor recomienda a su joven pupilo que no desista y este acaba finalmente por conseguir una cita nocturna de su dama. Cuando en un error de principiante Lento le cuenta al profesor que acudiría a la casa de su enamorada esa noche por estar el marido de esta fuera, el maestro comienza a sospechar que él mismo podía estar siendo la causa de su propia deshonra. De esta forma, el doctor llega a su casa de forma inesperada justo después de que lo haga Lento. Sin embargo, la esposa tiene el tiempo justo para esconder al estudiante debajo de unas mantas y, al llegar el marido, se lamenta tan amargamente por su falta de confianza que al pobre doctor no le queda otro remedio que volver a su cátedra presa de la confusión. De esta forma, los enamorados disfrutan de la noche y acuerdan volver a encontrarse la posterior.

El día siguiente al primer encuentro, Lento acude a visitar a su profesor y le cuenta todos los detalles de la noche. El maestro queda tan afectado que no consigue decir más que incongruencias durante la clase. Por la noche, vuelve a tender otra trampa a Lento, pero nuevamente la esposa reacciona, esta vez apagando la luz para que el amante pudiera escabullirse y saliendo a la calle para pedir ayuda a los vecinos, que, cuando acuden al lugar y ven al doctor armado hasta los dientes, no dudan en reducirlo y llevarlo atado a la cama. Al enterarse de lo sucedido, los estudiantes van a visitarlo y es entonces cuando Lento se percata de haber sido el causante de la enfermedad del doctor. Finalmente, ambos se piden perdón el uno al otro por sus culpas y Lento abandona Bolonia junto a Niso, recuperándose el doctor tras su marcha.

El segundo texto de Tamariz que he seleccionado es *Novela del enamorado de la mujer del cirujano*, una elaboración a partir del tópico de *vir senex* que tantos frutos ha dado en la literatura de todas las épocas. En la novela de Tamariz, un cirujano viejo se casa con una joven de gran belleza. Dado que el médico no está en condiciones de satisfacer a su esposa en la cama, ella busca la compañía de otro hombre, con el que mantiene encuentros con la colaboración de su criada siempre que el cirujano se ve obligado a abandonar la ciudad (lo que ocurría casi todos los días).

Una noche, mientras la esposa espera la llegada del amante, recibe la incómoda visita de unas vecinas viejas que ni entienden que están de más ni encuentran el momento de marcharse. Ante esta situación inesperada, la mujer ordena que el amigo espere en la sala de trabajo del cirujano. El amante, al alargarse la visita de las vecinas más de lo esperado, siente sed y se bebe un vino mezclado con un potente somnífero que el médico había dejado preparado para un paciente al que tenía que amputar una pierna. De este modo, cuando al fin la mujer puede ir a buscar a su enamorado, se lo encuentra tirado en el suelo y queda convencida de que ha muerto de repente.

Para no buscar problemas, decide meter el cuerpo en un arcón de madera que un carpintero solía dejar por las noches a la puerta de la casa, pero casualmente un ropavejero se lleva el arca esa noche sin saber que dentro había una persona. El carpintero denuncia la desaparición y la justicia acusa al ropavejero de la muerte del amante cuando lo descubren con el arca robada. Cuando el médico regresa a la ciudad, la mujer se da cuenta de que su amante estaba metido en un problema y pide a la criada que finja ser ella la enamorada del joven y hable con el médico de lo sucedido.

Finalmente, el desenlace es feliz para todos: el cirujano consigue la mitad de la hacienda del ropavejero a cambio de salvarlo de la horca, además de incrementar su prestigio como médico por salvar al que parecía muerto. Este último sigue gozando de los favores de la mujer del médico igual que antes. Por su parte, la esposa decide recompensar a la criada casándola con el ropavejero, que cambia de vida después de la boda.

El último texto de Cristóbal de Tamariz que he introducido en el estudio es el *Cuento de una burla…* o simplemente *Novela del Licenciado Tamariz*, la única novela del estudio en la que no llega a consumarse el acto sexual, pero donde se siguen manteniendo los códigos de la burla y el coqueteo de una mujer casada con un hombre que pasa demasiado tiempo fuera de casa. La historia es la siguiente: un joven se obsesiona por conseguir el amor de su dama hasta el punto de dilapidar toda su herencia en organizar juegos, fiestas y torneos para impresionarla, sin llegar nunca a conseguirlo. Arruinado, decide abandonar su tierra y convertir el amor que sintió por una dama en aversión hacia todas las mujeres. Por esto, a partir de entonces peregrinó cargado con enorme libro en el que iba apuntando todas las faltas de mujeres que llegaban a sus oídos.

Al pasar por uno de los pueblos en su viaje a ninguna parte, encuentra a una joven hermosísima que, a su vez, está observándolo a él a través de la ventana. El enorme libro que el caballero lleva consigo causa extrañeza a la dama, que envía a su criada a informarse de quién era y qué hacía allí ese misterioso desconocido. Cuando se entera de la excentricidad del peregrino, le parece en extremo divertida y decide burlarse de él. Lo manda llamar fingiéndose enamorada y ofreciéndole el mejor cuento jamás escrito para su libro.

Nada más entrar el misógino en uno de los aposentos, el marido regresa a casa y la mujer esconde al peregrino en un arca, que cierra con llave. Hasta ahí todo normal. Lo sorprendente es la conversación que la dama mantiene después con su marido en presencia del misógino ya burlado: sin mostrar ni un atisbo de alegría por la llegada del esposo, la dama le hace saber con frialdad que ni esperaba ni deseaba que regresase tan pronto. Ante la sorpresa del marido ella accede a explicarle los motivos por los que le disgustó su venida, sentados encima del arca y con la condición de hacer una apuesta que perdería el primero en nombrar un objeto de hierro. Acordados los términos, la esposa le confiesa al marido que por culpa de su repentina llegada no ha podido retozar con el estrafalario viajero, que estaba encerrado en el arca. El marido, fuera de sí, exige que le den la llave del arca, a lo que la mujer responde con risas y celebrando haber ganado la apuesta. Así, con el marido ya calmado y creyendo que todo había sido una broma, la dama entrega la llave discretamente a la criada para que libere al peregrino y le advierta de no volver a escribir contra los errores de ninguna mujer.

Como indiqué al comienzo del trabajo, el texto cuya autoría trataré de esclarecer es *El sueño de la viuda de Aragón[[9]](#footnote-9)*. Además del erotismo común al resto de novelas de este estudio, presenta múltiples connotaciones y relaciones con otros textos, descritas minuciosamente por Jacobo Sanz Hermida (1996). Mi intención aquí es simplemente dejar indicados algunos aspectos que considero relevantes para completar el estudio cuantitativo de las muestras. Se trata de 72 octavas reales que narran la historia de una viuda casta que vive con sus dos criadas, Teodora y Medulina. Es interesante la insistencia con la que fray Melchor quiere mostrar la pureza de la viuda. Además de compararla con tres personajes bíblicos que simbolizan la castidad en la viudez (Ana, Susana y Judit), menciona otras dos características que para el lector perspicaz pueden suponer el inicio de la burla: por un lado, la viuda es tan piadosa y considerada con sus sirvientas que incluso llega a compartir lecho con ellas; por otro, la viuda apenas sale de casa. Estos hechos, a priori tan loables (al menos en la mentalidad del XVI) son los que propician la ocasión perfecta para que sucedan los encuentros sexuales moralmente reprobables entre Teodora y el ama y entre Teodora y Medulina.

Otro aspecto interesante es la descripción de las criadas, sobre todo de Teodora, a quien se nos presenta como una mujer varonil. Tampoco se le escapa a Sanz Hermida (1996: 516) el detalle de que ese nombre, Teodora, significa en griego ‘regalo de Dios’. Un don divino que no en vano podemos relacionar con otros hitos de la transexualidad en la hagiografía y la literatura clásica. Sin pretender alargarme más, solamente citaré la historia de Santa Teodora y a la transformación de Ifis recogida (qué casualidad) en las *Metamorfosis* de Ovidio.

La tranquilidad de la casa de la viuda comienza a tambalearse cuando esta rememora en sueños las noches de pasión con su difunto marido y confunde a su criada Teodora, que dormía a su derecha, con el esposo. Pero no queda ahí: lo que parecía simplemente un sueño erótico se convierte en realidad al crecerle a Teodora un miembro de varón, pero sin que pueda apreciarse en ella ningún otro atributo masculino. De esta forma, el autor mata dos pájaros de un tiro: puede convertir en la ficción al ama y la criada en amantes, pero evita siquiera nombrar el abominable pecado de sodomía al haberle crecido un pene a una de ellas. La clave está en que, fuera de la cama, Teodora continúa teniendo la apariencia de una mujer, lo que permite que se pueda acercar a Medulina sin que esta sospechara cuál era la *verdadera* naturaleza de su compañera. Así, atraídas las dos criadas una por la otra, comienzan a mantener relaciones a espaldas de la viuda.

Sin embargo, el vigor de Teodora no es suficiente para dar satisfacción a las dos mujeres y decide burlar a la viuda simulando un segundo sueño: mientras el ama duerme, se cambia por Medulina para que, al despertar, su señora piense que Teodora se ha convertido de nuevo e mujer. De esta forma, la viuda regresa a su vida de retiro y penitencia, dejando total libertad a Teodora y Medulina, que al poco tiempo queda embarazada.

El siguiente texto que analizaré es la *Novela del cordero*, que, al igual que *La mujer de Gil*, comienza con la invocación a Venus en los dos primeros tercetos. Después, presenta el tema advirtiendo en un tono jocoso que todo aquel que esté con una mujer terminará siendo engañado por ella. El tema en cuestión es el mismo que el del cuento de Pitas Payas del *Libro de buen amor*: un pintor casado con una mujer hermosa y buena tiene que partir de su hogar para pintar un retablo. Para asegurar la honestidad de su esposa, le pinta un corderito en el vientre, de forma que si le fuese infiel, el corderito estaría borrado para su vuelta. Durante su ausencia, un soldado se aprovecha de las carencias afectivas de la dama, hasta que un día los amantes reciben el aviso del regreso del pintor. Para tratar de ocultar el adulterio, la dama pide al soldado que le pinte un corderito exactamente igual en el mismo sitio donde lo había hecho su marido antes de partir. El dibujo queda perfecto… salvo por el pequeño detalle de los cuernos que el soldado añadió de su propia cosecha a la cabeza del animal. De esta forma, el pintor, consciente de su deshonra, prefiere callar y aceptar que la culpa fue suya por haber dejado sola a la mujer, que es mala por naturaleza.

La *Novela de las madejas*, en principio atribuida a Cristóbal de Tamariz por Rodríguez Moñino (Lissorges, 1978: 5), es un cuentecillo escrito en tercetos encadenados. Respecto a la “estructura en tres burlas […] relacionadas por un previo convenio entre dos […] personas, la encontramos en varias obras anteriores o posteriores” (Lissorgues, 1978: 2), por lo que el mayor logro de la novela acaso esté en la osadía que supone hacer partícipe de una historia tan poco moralizante a un fraile benito, rasgo que escandalizó a Menéndez Pelayo hasta el punto de no atreverse a confesar haberla leído (Lissorgues, 1978: 1).

El argumento de la *Novela de las madejas* es el siguiente: tres mujeres casadas están yendo a vender pan cuando la Fortuna les deja en el camino unas madejas de hilo. Como todas quieren llevárselas, empiezan a pelear, alargándose la disputa hasta después de haber llegado al lugar en el que tenían que vender sus panes. Tal es el alboroto que el teniente se ve en la obligación de acercarse a poner orden, pero no lo hace de la manera que podríamos esperar. En vez de castigar a las mujeres por el escándalo, dividir las madejas o sortearlas, decide proponerles el siguiente reto: se las quedaría todas la que hiciera mejor burla a su marido.

La primera decide burlar al marido con un vecino viudo “que cuando la miraba se reía”. En este caso, la argucia consiste en hacer un agujero en la pared que separaba las viviendas de ambos y taparlo después con una tabla de madera. De esta forma, durante la noche comienzan a escucharse en la alcoba del matrimonio lamentos que venían de la casa del vecino. La esposa explica a su marido que lo que ocurre es que el vecino se ha casado con una joven virgen, que tiene miedo de consumar el matrimonio. El marido, que además de cornudo es *voyerista*, no tarda en ofrecerse para ir a casa del vecino a tratar de convencer a la ficticia joven de que satisfacer al esposo es obligación de toda buena casada. De esta manera, cuando el marido sale a casa del vecino, la esposa se cuela por el agujero y llega antes que él a la cama del amante. Después de la burla, se repite la misma operación: la esposa vuelve a la cama del marido a través del agujero de la pared y llega antes que él, que sin saberlo ha sido promotor y testigo de su propia deshonra.

La segunda mujer (y el autor que está detrás) es tan atrevida que hace cómplice de la burla a un fraile benedictino. Por la noche, la mujer se queja de mal de madre y manda a su marido a buscar al cura para que la confiese. Este, por engrandecer la humillación, se finge cojo para que el esposo lo lleve a caballo hasta el lecho conyugal, donde intima con la mujer mientras el marido espera para volver a llevarlo a casa sobre la espalda.

Por último, la tercera vendedora decide, igual que la mujer de Gil, engañar a su esposo con un mozo de labranza en quien el marido confiaba. Un anoche, después de cenar, la mujer, conchabada con el mozo, dice al marido que la fuerza del chico es tal que podría levantarlos a los dos del suelo. El mozo niega ser tan vigoroso y finalmente es el marido quien se apuesta levantar a la esposa y al mozo sobre una estaca. Así, con el marido empujando hacia arriba y el mozo embistiendo hacia abajo, finalmente la mujer consigue burlar a su esposo, ganar la apuesta y hacerse con las madejas.

En el último cuento atribuido a Melchor de la Serna que presento aquí, la *Novela de la mujer de Gil*, volvemos a encontrar el motivo del marido incapaz de dar satisfacción a su joven y bella esposa. En el texto, Gil se nos presenta como un labrador casado con Elvira, a la que daba “solamente besos” antes de ir a dormir. Dado que ella es una “moza de poca edad, y nada fea” y la vida sexual del matrimonio parece haber entrado en un callejón sin salida, comienza a fijarse en Pedro, un mozo de labranza, al que comienza a mandarle señales tan sutiles como estas que cito a continuación: “le mostraba las pequeñuelas y redondas tetas, […] el piecico[[10]](#footnote-10) y […] las perfectas piernas, lisas y blancas y derechas”.

Pedro, tan duro de entendederas como su nombre indica, no se percata de las insinuaciones de Elvira, quien finalmente debe lanzarse literalmente encima de él para consumar su pasión. Cuando por fin se convierten en amantes, se encuentran durante varias noches en la misma cama en la que Gil duerme el sueño de los justos, hasta que Pedro tiene miedo de que el marido infamado los descubra en alguno de sus escarceos y deja de visitar a Elvira.

La esposa, sin importarle su honra ni su fama, decide ir a buscar a Pedro a su cama y violarlo mientras duerme. Cuando este se despierta, le explica el motivo de sus ausencias en la cama del marido, a lo que ella responde, en un arrebato de perversión, que podría hacerlo delante de su esposo sin que este se diera cuenta de la burla. Para demostrarlo, diseña una treta (que coincide casi al milímetro con la referida en la tercera burla de la *Novela de las madejas*) con la que acaba, como siempre, cumpliendo su propósito. Así, Gil queda burlado y Pedro se da cuenta finalmente de la astucia y la perversión a la que puede llegar la mente de una mujer.

**3. Metodología**

Pese a los pocos datos biográficos que se conocen sobre fray Melchor de la Serna y Cristóbal de Tamariz, podemos hallar algunas informaciones contrastables que afectan a ambos personajes, como por ejemplo que en Salamanca existía a finales del XVI un ambiente propicio para haber sido el caldo de cultivo de ciertos modos de escribir al margen de la ortodoxia o que, efectivamente, Cristóbal de Tamariz vivió en la ciudad del Tormes los años anteriores a 1580. Sin embargo, como filólogos, sería un fraude basar la atribución de autoría de un texto únicamente en las biografías de los autores –más aún con estas novelas, dados los estrechos lazos que uno y otro mantenían con la Iglesia–, así como en los parlamentos de sus personajes.

Por otro lado, como apunta acertadamente Patrick Joula, “Disputes about the ownership of words have been around for as long as words themselves could be owned. Questions of authenticating documents have existed as long as the documents themselves have” (Joula, 2006: 237). Un ejemplo de esto lo encontramos en el estudio introductorio de Donald McGrady a las *Novelas* de Cristóbal de Tamariz, que he utilizado para este estudio:

La ortología de la *Historia*[[11]](#footnote-11) revela las mismas prácticas que las *Novelas*: ambas obras coindicen en el tratamiento de una serie de palabras clave, prefiriendo la diéresis en *criado, cruel, furioso, guiar, impetuoso, juicio, montruoso* [sic.], *ruido* y *suave*, al tiempo que muestran predilección por la sinéresis en *sea*(*n*) y *había*. Además, en las dos obras predomina la *h* aspirada sobre la no aspirada[[12]](#footnote-12). En cuanto al lenguaje, existe en ambas obras una serie de fórmulas repetidas habitualmente: *que voy tratando* […] muy más + adjetivo […] el buen + nombre de persona […] Aparte de estas fórmulas, sorprendemos frecuentes casos de versos casi idénticos en las dos obras (McGrady, en Tamariz, 1974: 15).

Sin embargo, no es este el tipo de estudio que llevaré a cabo en las siguientes páginas. Obviamente, ni Cristóbal de Tamariz ni fray Melchor de la Serna pudieron editar sus novelas eróticas en vida. Eso nos obliga a contemplar la posibilidad de que otra persona se hubiera encargado de copiar sus textos en los manuscritos que hoy conservamos. En resumidas cuentas, lo que ahora me interesa es centrarme en aquello que puede darnos la pista necesaria para determinar o descartar una proposición de autoría. Hablo de ciertos rasgos de la escritura cuyo uso es inconsciente, elementos que se escapan del control de quienes escriben. De este modo, pueden resultar de gran utilidad los mecanismos que pone a nuestro alcance la estilometría a través de distintos programas informáticos. Podríamos definir esta rama de la lingüística forense como “una de las metodologías de análisis cuantitativo textual más frecuentemente utilizada en las Humanidades Digitales. Su principal utilización ha sido la atribución de autoría […] para lo que se ha demostrado notablemente sólida” (Calvo y Cerezo, 2016).

Cualquier texto escrito contiene, por así decirlo, una serie de rasgos que puede ayudarnos a la hora de indicar al investigador quién pudo engendrarlo[[13]](#footnote-13), dado que:

Un autor, al escribir, produce un discurso que indefectiblemente –salvo manipulaciones específicamente concebidas para ocultar ciertas huellas– presenta toda una serie de marcas verbales, patrones de escritura, que lo caracterizan e identifican frente a otros discursos salidos de diferente mano (Blasco, 2005: 53).

Como señalan Calvo y Cerezo, el primer paso para poder “aplicar una metodología cuantitativa textual es necesario disponer de los textos”. Esta premisa, que puede parecer una obviedad, es a todas luces el punto del trabajo en el que más tiempo y esfuerzo he debido invertir, ya que los únicos textos disponibles en línea para trabajar fueron los de la *Araucana*[[14]](#footnote-14).Para preparar los otros siete textos que forman el corpus, he seguido estos pasos:

1º.- Escanear con OCR las novelas atribuidas a fray Melchor de la Serna y Cristóbal de Tamariz de las ediciones de Labrador, Bernard y Di Franco y McGrady, respectivamente.

2º.- Modernizar y unificar la grafía de las novelas de ambos autores, “con el objetivo de lograr la homogeneidad léxica” (Calvo y Cerezo, 2016). No olvidemos que el Siglo de Oro es un periodo de irregularidad ortográfica, por lo que exige regularización.

¿De dónde viene la necesidad de modernizar los textos? Cuando utilicemos los programas de medición (*RStudio, AntConc y KfNgram*, principalmente), la máquina entenderá como diferencias léxicas lo que simplemente son diferencias de modernización. De este modo, por explicarlo de forma gráfica, el dendrograma agruparía juntos los textos modernizados frente a los que no lo están, independientemente de que sean o no del mismo autor. Mediante la unificación de las grafías de todos los textos, conseguimos que esta alteración no se produzca. Los criterios de modernización han sido los mismos que han llevado a cabo Calvo y Cerezo en su estudio de atribución de *La conquista de Jerusalén*:

a) Actualización de los grupos consonánticos cultos -*ct*-, -*sc*-, -*ch*-, -*gn*-, -*ph*-, y -*pt*- en palabras como *conceto, diciplina, dotrina, sciencia*, *respecto* o *inorante*.

b) Modernización de las vacilaciones entre las grafías *b*, *v* y *u* para representar la oclusiva bilabial sonora o aproximante bilabial ([b] y [β]), así como de la *v* con valor vocálico y semivocálico.

c) Simplificación de reduplicaciones gráficas como -*ss*-, -*cc*- y -*rr*-.

d) Sustitución de la -*ç*- por -*c*- o por -*z*- en palabras como *coraçón* o *rraçón*.

e) Se ha sustituido el dígrafo -*qu*- por -*cu*- cuando no va seguido de *e* o *i* (*quando, quanto*).

f) Se han actualizado los acentos gráficos de todos los textos.

g) La grafía -*x*- se sustituye por -*j*- en casos como *dixo*, en los que representa el sonido fricativo velar [x].

h) Asimismo, se ha actualizado la grafía *x* en palabras como *estraño, extranjero* o *estendía*.

i) Calvo y Cerezo actualizan la ortografía de nombres propios. Por mi parte, he preferido introducirlos en una *stoplist* para que no alteren los resultados de la medición.

j) Se han corregido todas las interjecciones exclamativas del tipo *oh, ah, ay*.

k) Contrariamente al proceder de Calvo y Cerezo, se han separado las formas contraídas *dello, desto* y sus derivados. Entiendo que modernizarlas no afecta a la métrica de los versos, ya que la sinalefa mantiene el número de sílabas inalterado. Por el contrario, las formas *aqueso, aquesto* y sus derivados sí se han respetado.

l) Se han corregido las vacilaciones entre vocales palatales en casos como *lición, conviniente, recebida* o *difinición*.

m) También se ha respetado la forma antigua infinitivo + pronombre (*convidalla, besalla, acaballa*), por encontrarse en muchas ocasiones al final de versos en los que había que mantener la rima consonante.

3º.- Conversión de los ficheros objeto de análisis en TXT (formato UTF8).

4º.- Además, para el análisis con *AntConc* y *KfnGram*, que me servirán para obtener el cálculo del chi cuadrado, he realizado a mayores las siguientes modificaciones con el fin de minimizar el ruido (inevitable) que se produce al introducir los textos en estos programas informáticos que, a diferencia de *RStudio*, no están pensados para trabajar con textos en español:

a) Los nombres propios han sido sustituidos por *x*, para que de este modo no interfieran a la hora de buscar las voces más utilizadas.

b) La grafía *ñ* ha sido sustituida por *nw*, combinación que –frente a otras, como *nh, ni, nn, ny, gn*, etc.– es imposible de encontrar en castellano.

c) Se han eliminado todos los signos de interrogación y exclamación – elementos que, tratándose de obras del Siglo de Oro, es probable que estén sometidos al capricho de algún editor más que al estilo de los autores–, así como las tildes de todos los fragmentos.

d) Todas las mayúsculas de los textos han sido convertidas en minúsculas.

Una vez preparado el corpus, el siguiente paso ha consistido en llevar a cabo un análisis estilométrico de los mismos mediante metodologías cuantitativas, que serán fundamentalmente las dos que ya he adelantado: la obtención de los dendrogramas con el paquete “stylo” de *RStudio* y el cálculo del chi cuadrado con una tabla de *Excel* en la que introduciré los datos obtenidos con los programas *AntConc* y *KfnGram*. El chi cuadrado es “una prueba estadística no paramétrica que permite determinar de modo totalmente objetivo si un determinado fenómeno, representado por una serie de frecuencias observadas, podría haber sido producido por alguno de los candidatos” (Blasco y Ruiz Urbón, 2009: 40). Es decir, lo que he hecho ha sido un cálculo por medio del que podremos saber cuál de nuestras muestras indubitadas guarda menos distancia con el *Arte de amor* en cada parámetro. La razón que me ha llevado a complementar los resultados de Stylo con estos programas no es otra que la de medir parámetros diferentes a los que contempla el algoritmo de Stylo.

Ahora bien, no debemos llamarnos a error con los resultados: los resultados de este tipo de pruebas nunca serán definitivos, a menos que encontrásemos una declaración firmada en la que un determinado autor reconociera la autoría de un texto dubitado. Vuelvo a insistir sobre el mismo ejemplo que propuse en mi Trabajo de Fin de Grado: en el año 2013 tuvo lugar el caso archiconocido de la novela *The Cuckoo’s Calling*, firmada por un tal Robert Galbraith, que no era sino la multimillonaria escritora británica J.K. Rowling, autora de la saga *Harry Potter*. ¿Cómo llegó a descubrirse esto? Sencillo: a partir del análisis lingüístico por medios informáticos, en este caso concreto, a partir de la herramienta *JGAAP*. Y lo que es más importante: ¿acaso los creadores de esta clase de programas opinan que se trate del paso definitivo para dilucidar la autoría de textos anónimos y apócrifos?

Of course not. Even DNA can’t do that; a DNA match simply means that the person of interest or someone with similar genes, possibly a family member, was involved. Stylometry is much less reliable and accurate than DNA — after all, your DNA is constant and absolutely constant and unvarying throughout your life, but if two novels didn’t vary at all, they’d be the same novel. All we really knew that this point was that it was either by Rowling herself, or by someone who wrote in a very similar style to Rowling. But this was enough information for the Sunday Times to approach her agent. On July 13, 2013, she admitted that *The Cuckoo’s Calling* was her work, and that she had hoped, by publishing under a pen name, to get feedback without expectations (Juola, 2013).

Solo dos precisiones más a este respecto: Si efectivamente se demostró que la autora de esta novela del 2013 era la misma que había escrito las aventuras del joven mago, fue porque previamente hubo un soplo de que así había sido. Por otro lado, como dice la cita de Patrick Juola –y como previamente había adelantado–, nunca podremos tomar los resultados de unas pruebas de estilometría como definitivos por sí solos: en el caso de Rowling, por ejemplo, ella misma fue quien finalmente reconoció haber escrito la novela *The Cuckoo’s Calling*. Pero, de hecho, los análisis estilométricos apuntaban hacia ella. Su nombre formaba parte de la conjetura más verosímil.

**4. Atribución de El sueño de la viuda de Aragón mediante programas informáticos**

**4.1 Cálculo del chi cuadrado con *AntConc***

Una vez preparados los textos de la forma descrita en el capítulo 3, el método de análisis que he utilizado es el descrito en el artículo de Javier Blasco y Cristina Ruiz Urbón. Para obtener una primera visión cuantitativa de los textos antes de introducir en los programas los fragmentos de 1.000 palabras, he utilizado la herramienta *Vocalyse Toolkit* (JVocalyse v 2.05) para obtener la riqueza léxica de los textos[[15]](#footnote-15):

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Obra | Palabras *token* | Palabras *tipo* | Ratio *token/tipo* |
| *Arte de amor* | 1.100 | 496 | 2,21 |
| *El sueño de la viuda* | 1.006 | 417 | 2,41 |
| *Novela del cordero* | 1.000 | 447 | 2,23 |
| *Novela de las madejas* | 999 | 451 | 2,21 |
| *La mujer de Gil* | 998 | 478 | 2,21 |
| *Novela del estudiante* | 1.004 | 450 | 2,23 |
| *La mujer del cirujano* | 1.000 | 472 | 2,11 |
| *Cuento de una burla…* | 999 | 426 | 2,34 |
| *La Araucana* | 1.000 | 513 | 1,94 |

Tabla 1: Riqueza léxica.

Con este cálculo, de carácter provisional, se observa que el fragmento de Ercilla y Zúñiga está muy alejado del resto, pero insisto: se trata únicamente de un primer acercamiento.

Entre los parámetros descritos por Javier Blasco y Cristina Ruiz Urbón (2009), he seleccionado los dos que me han parecido más fiables a la hora de llevar a cabo este estudio cuantitativo: perfil de palabra simple y perfil de *n-grams* de palabra[[16]](#footnote-16) (n=2). Es decir, teniendo en cuenta las características de los textos (recordemos: hallados en manuscritos del siglo XVI), he decidido no medir los perfiles de puntuación, pues no harían sino adulterar los resultados del cálculo si el amanuense y el autor no fueran la misma persona. Asimismo, he optado por no incluir el perfil de *n-grams* de caracteres debido a que las pruebas obtenidas mediante el cálculo de este parámetro no han sido concluyentes.

a) Perfil de palabra simple: en este caso, he elegido diez de las palabras de función más empleadas en la traducción del *Arte de amor* para comparar su frecuencia relativa en todos los textos mediante el cálculo del chi cuadrado:

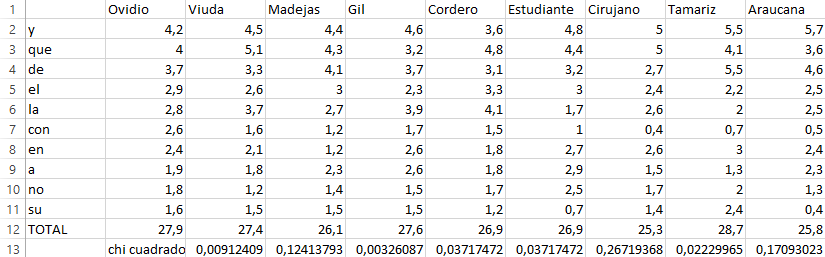


Tabla 2: Perfil de palabra simple.

Según estos datos, las novelas que más se acercarían al *Arte de amor* serían la *Novela de la mujer de Gil* y *El sueño de la viuda de Aragón*, ya que son los dos textos que presentan un resultado más cercano al 0 en la prueba del chi cuadrado. De nuevo, *La Araucana* vuelve a estar entre los textos que menos relación guardan con la muestra de autoría indubitada, solamente superada por la *Novela del enamorado de la mujer del cirujano*.

b) Perfil de *n-grams* de palabra (n=2): en esta ocasión he seleccionado siete de las diez secuencias de palabras más repetidas en el *Arte de amor*, omitiendo todas aquellas series que forman parte de perífrasis modales de obligación, muy abundantes dado el carácter prospectivo del texto:

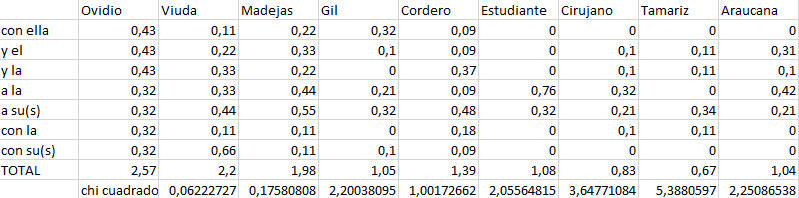


Tabla 3: Perfil de n-grams de palabra (n=2).

Como se observa en la Tabla 3, *La Araucana* y las novelas atribuidas a Cristóbal de Tamariz quedan una vez más lejos del *Arte de Amor*, igual que la *Novela de la mujer de Gil*, que en este caso también supera ampliamente los dos puntos de diferencia. *El sueño de la viuda de Aragón* vuelve a ser el texto que más se acerca a la traducción de Ovidio según del cálculo de estos gramas de dos palabras.

c) Una vez obtenidos los resultados de los dos parámetros, es posible calcular el chi cuadrado total de ambos en una hoja de cálculo de Excel:

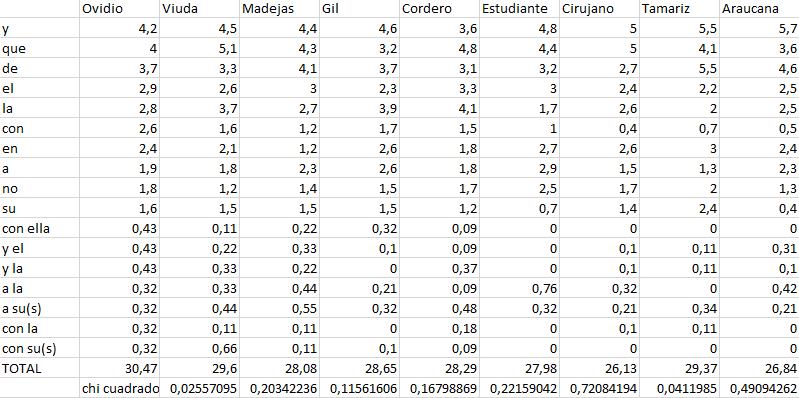


Tabla 4: Cálculo del chi cuadrado total (palabras y n-grams).

**4.2 Cálculo de palabras más frecuentes y *n-grams* con “*stylo*”**

El paquete “*Stylo*” de *RStudio* ofrece, por un lado, la oportunidad de construir diferentes aplicaciones estadísticas a partir de cero; y, por otro, permite también utilizar *scripts* y corpus textuales ya preparados a los estudiosos menos perspicaces con la informática. Una de las grandes ventajas de utilizar “*Stylo*” es que se trata de una herramienta que pone una serie de métodos cuantitativos a disposición de los investigadores sin necesidad de que estos posean conocimientos avanzados de programación. Además, lo hace de forma inmediata y con los textos completos, ahorrando las muchas horas (y posibles errores e imprecisiones) derivadas del trabajo mecánico con *AntConc*, *KfnGram* o *WordSmith Tools*.

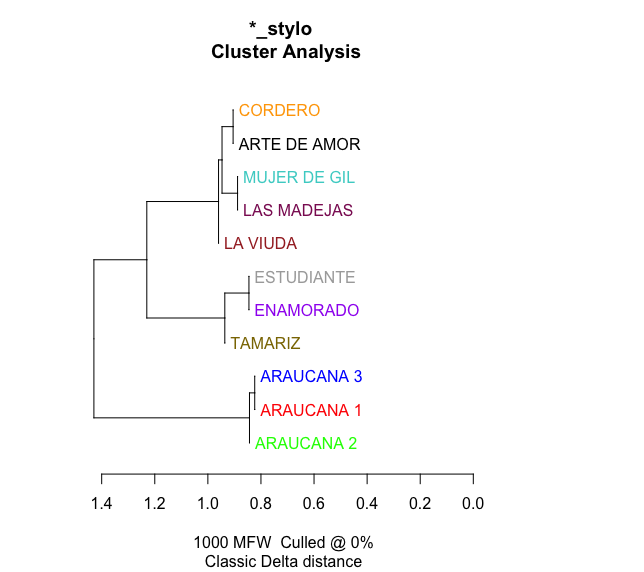
La fiabilidad de sus resultados, como actualmente está demostrando el profesor José Manuel Fradejas, es absoluta para obras extensas en prosa. El problema es que algunos de los textos que he utilizado para este estudio de atribución, además de estar su lenguaje condicionado por tratarse de narraciones en verso, no llegan a las 2.000 palabras de extensión.

En este caso, después de instalar el paquete en *RStudio*, introduje todos los textos completos en TXT (formato UTF8) para obtener los dendrogramas. Antes de que el programa devuelva al usuario los datos en forma de gráfica de árbol, es preciso darle ciertas indicaciones respecto al idioma (aquí sí se contempla la entrada de textos en español), las características que queremos medir o con qué parámetros queremos medirlas.



Imagen 1: Opciones de “stylo” para el análisis del corpus.

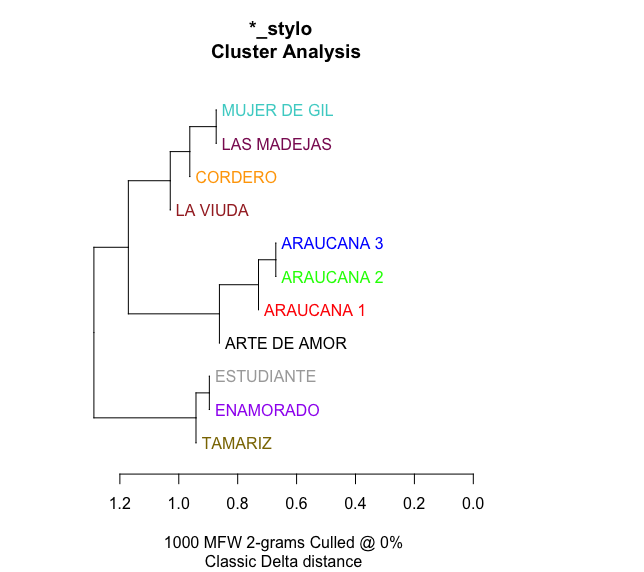
Si pedimos a “*Stylo*” que compare los textos a partir de las 1.000 palabras más frecuentes (MFW por sus siglas en inglés), sabremos que el resultado funciona porque agrupa los tres fragmentos de *La Araucana* separados del resto del corpus. Respecto a Delta, se trata de una medida de distancia textual que “presenta resultados sorprendentemente exitosos de atribución de autoría con numerosos autores posibles. La idea en la que se basa Delta es que la variación de frecuencia de las palabras más frecuentes en un texto permite reconocer autoría” (Calvo, 2016). Los resultados que ofrece “*Stylo*” en este caso son los que presenta el siguiente dendrograma:



Si introdujéramos otra medida, en este caso la variación de Eder sobre el sistema Delta, la proximidad de *El sueño de la viuda de Aragón* y el *Arte de Amor* sería aún más evidente:



Ahora bien, cuando empezamos a introducir los *n-grams*, “*Stylo*” comienza a presentar problemas a la hora de organizar el corpus. La prueba de esto sería que, en contra de todos los parámetros medidos antes, une el texto del *Arte de amor* con los fragmentos de Ercilla y Zúñiga (y, con todo y con eso, mantiene las novelas de fray Melchor de la Serna separadas de las de Cristóbal de Tamariz):



El hecho de que el programa falle podemos atribuirlo a la poca extensión de los textos que forman el corpus, que hace prácticamente imposible obtener resultados fiables más allá de las palabras simples. De ahí la necesidad de seguir utilizando (por el momento) otros programas como los que presento en el apartado 4.1, que nos permiten observar caso por caso y calcular las variables que verdaderamente interesen al investigador por su carácter discriminatorio.

1. Labrador Herraiz, Di Franco y Bernard (2011) han editado magistralmente el códice 22.028 de la BNE, donde se encuentran estas novelas junto con otros textos pertenecientes al *Jardín de Venus*, también atribuido a fray Melchor de la Serna. Sin embargo, como he señalado, actualmente no disponemos de una edición separada de las cuatro novelas eróticas en verso atribuidas al fraile benito. [↑](#footnote-ref-1)
2. He tratado de establecer un corpus que tenga un número de palabras similar, ya que, como señala Sheila Queralt (2014: 37), “los estudios más cuantitativos que emplean programas informáticos necesitan experimentar con textos más largos”, siempre superiores a 1.000 palabras. [↑](#footnote-ref-2)
3. Con el término indubitado me refiero a los textos cuya autoría está fuera de dudas, como la traducción del *Ars Amandi*. Por el contrario, las cuatro novelas en verso serían textos de autoría dubitada. [↑](#footnote-ref-3)
4. En el apartado dedicado a las pruebas de atribución, me referiré a esta obra con el nombre de Novela del Licenciado Tamariz, por estar así titulada en el manuscrito de Rodríguez-Moñino (Tamariz, 1974: 187, nota al pie). [↑](#footnote-ref-4)
5. Concretamente, en el libro *Lasciva est nobis pagina…* dedico un capítulo a comentar la relevancia del adulterio como causa penal a partir de una carta hallada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, escrita por una mujer casada a su amante. En la misiva, descubierta por el marido y entregada como prueba para no ser condenado a muerte por haber atacado al primo y amante de su esposa, la dama escribía mensajes tan explícitos como “tu coño te espera” o “espero que tu carajo esté muy triste sin mí”. [↑](#footnote-ref-5)
6. Pensemos que en el siglo XVI Ovidio era conocido por ser el autor de las *Metamorfosis*, pero la mayor parte del público ignoraba la existencia de sus textos amorosos, que por otro lado, hubieran tenido prácticamente imposible llegar a la imprenta. ¿Quiénes serían entonces los únicos que podían comprender esos textos (no solo de Ovidio, sino también de Marcial o los goliardos? Los que sabían latín, es decir, los clérigos. [↑](#footnote-ref-6)
7. De ahí los nombres de “el fraile benito” y “el vicentino” con los que se le atribuyen las obras que estoy comentando. [↑](#footnote-ref-7)
8. Aunque en este trabajo me ocupo de los textos eróticos escritos en Salamanca, no podemos olvidar que en Sevilla también es posible encontrar antecedentes de este tipo de literatura. Podemos encontrar un buen ejemplo en el arzobispo Pero Niño de Guevara y el manuscrito *Porras* (donde también aparecen algunas novelas de Cervantes). [↑](#footnote-ref-8)
9. Aparte de la traducción de Ovidio, esta es la única de las cuatro novelas eróticas de fray Melchor que está escrita en octavas reales, igual que las tres de Tamariz. Por su parte, la *Novela del cordero*, la *Novela de las madejas* y la *Novela de la mujer de Gil* están escritas en tercetos encadenados. [↑](#footnote-ref-9)
10. Nótese que los pies de la mujer tenían en el Siglo de Oro una carga erótica infinitamente mayor a la de hoy en día. [↑](#footnote-ref-10)
11. McGrady se refiere a la *Historia de los sanctos mártires de Cartuja*, publicada por Cristóbal de Tamariz en 1584. [↑](#footnote-ref-11)
12. No sabemos si estos rasgos forman parte del idiolecto del autor o del copista. [↑](#footnote-ref-12)
13. En un principio incluso se pensó que en los textos podía hallarse una especie de marca de agua con las pistas inequívocas de su autoría. Hoy, algunos especialistas como Cristina Ruiz Urbón (2016) ya no piensan lo mismo: en el caso de la lengua escrita, muy distinto de la acústica forense y la detección de plagio, los estudios de estilometría hoy ya no son considerados por ciertos especialistas como una especie de ADN o una huella digital. [↑](#footnote-ref-13)
14. El texto de Alonso de Ercilla ya estaba modernizado según los criterios que expondré a continuación. Respecto al *Arte de amor*, el profesor Javier Blasco me facilitó amablemente el texto ya digitalizado. [↑](#footnote-ref-14)
15. Con los el término *palabras token* me refiero al número total de palabras de los textos introducidos en el programa; y con el de *palabras tipo*, a los lemas que van apareciendo en cada fragmento. Cuanto más bajo sea el cociente, mayor riqueza léxica tendrán los textos. [↑](#footnote-ref-15)
16. Los *n-grams* son simplemente una secuencia de *n* unidades que aparecen juntas en el texto, en este caso, el estudio se lleva a cabo midiendo secuencias de palabras, pero también podría hacerse buscando cuáles son las series de grafías que más se repiten en un corpus de textos dado. [↑](#footnote-ref-16)