

## LOS ROMANCES EXPÓSITOS: A PROPÓSITO DEL ESTILO EN EL ROMANCERO DE LOPE DE VEGA Y LAS ATRIBUCIONES DE MARÍA GOYRI\*

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

(Universitat de València)

[daniel.fernandez-rodriguez@uv.es](mailto:daniel.fernandez-rodriguez@uv.es)

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

(Universidad Complutense de Madrid)

[guillermo.gomez@ucm.es](mailto:guillermo.gomez@ucm.es)

### RESUMEN

En el presente trabajo revisaremos los romances atribuidos por María Goyri a Lope de Vega. Es nuestra intención analizar las causas que permiten atribuirle dichos textos romanceriles para profundizar en el conocimiento del corpus de piezas escritas por el Fénix de los Ingenios. Asimismo, esperamos que el presente trabajo sirva para establecer una síntesis de las atribuciones a Lope de Vega que María Goyri fue diseminando a lo largo de sus trabajos sobre el dramaturgo madrileño.

Para dar cauce a dichos objetivos, revisaremos en primer lugar los argumentos esgrimidos por Goyri para las posibles atribuciones de los distintos romances que se le prohíjan, haciéndonos eco de su viabilidad a la vista de los trabajos más actuales sobre el tema. A continuación, analizaremos esos romances desde un punto de vista estilístico, atendiendo para ello a las posibilidades que las Humanidades Digitales ponen a nuestro alcance (aplicando un estudio estilométrico en relación con otros romances de la misma época) y revisando con detenimiento algunas de las costumbres propias del estilo lopesco (tipos de rima, ortología, etc.) constatables en los romances de autoría probada.

**PALABRAS CLAVE:** Lope de Vega, Romancero, María Goyri, Estilometría, Ortología.

### ABSTRACT

In this paper we intend to review the *romances* or Spanish ballads attributed by María Goyri to Lope de Vega. It is our intention to analyze the causes that may lead to the attribution of those texts, in order to deepen the knowledge of the corpus of pieces written by the Fénix de los Ingenios. Besides, we hope that this work may establish a synthesis of the attributions to Lope de Vega that María Goyri disseminated throughout her works.

---

\* Este artículo se beneficia de los proyectos de investigación “Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega” (PGC2018-094395-B-I00), financiado mediante fondos FEDER por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y “Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature” (P 32563), financiado por el Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF). Vaya desde aquí un reconocimiento de la deuda de gratitud que hemos contraído al realizar este trabajo con J. Antonio Cid, Álvaro Cuéllar y Antonio Sánchez Jiménez. Sin ellos, el alcance e interés de este artículo habrían sido, sin duda, menores.

In order to channel these objectives, we will first review the arguments alleged by Goyri for the possible attributions of the *romances* that are considered as part of his works, bearing in mind its viability in relation with the most current studies on the subject. Then, we will analyze these ballads from a stylistic point of view, taking into account the possibilities that Digital Humanities make available to us (applying a stylometric study in relation to other ballads of the same period) and carefully reviewing some of the characteristics of Lope's style (types of rhyme, orthology, etc.), verifiable in *romances* of proven authorship.

**KEYWORDS:** Lope de Vega, Spanish Ballads, María Goyri, Stylometry, Orthology.

## LOPE DE VEGA, MARÍA GOYRI Y SUS ENSAYOS DE ATRIBUCIÓN

Pese a la aparición cada vez más frecuente de artículos y estudios sobre el Romancero, siguen siendo muchas las incógnitas que planean sobre el conocido tradicionalmente como Romancero nuevo de finales del siglo XVI, en su conjunto, y en relación con las composiciones publicadas en el *Romancero general* (Madrid, Luis Sánchez / Miguel Martínez, 1600), en particular<sup>1</sup>. Los nombres ocultos en el ingente caudal de versos romanceriles publicados entre 1589 y 1604 en “las fuentes del *Romancero general*” (de acuerdo con la feliz denominación de Antonio Rodríguez-Moñino), con la sombra de Lope de Vega y Luis de Góngora siempre acechando, han sido un caballo de batalla difícil de domar para distintos estudiosos, desde el primer acercamiento general al tema de Agustín Durán (1849-1851) hasta los más recientes de Carreño (1979 y 2000), Carreira (1998) o Sánchez Jiménez (2015 y 2018). Ese largo camino, que ha conocido recientemente un hito de gran importancia precisamente en la edición crítica de los romances lopescos de atribución segura preparada por Sánchez Jiménez, es reflejo de un curso lleno de meandros en los que no han faltado las atribuciones de uno u otro romance a los grandes poetas de la primera generación barroca.

En ese contexto, quizá uno de los capítulos más olvidados a día de hoy sea el que escribió María Goyri. Durante cerca de cuatro décadas revisó —con ojos privilegiados, por su interés en Lope de Vega y por su conocimiento de la pervivencia de los romances en la tradición oral— el *Romancero general* con el fin de preparar una completa edición de las composiciones baladísticas que pudieran haber salido de la pluma del Fénix. Desgraciadamente, su labor solo se conserva en la actualidad de manera parcial y dispersa en la Fundación Ramón Menéndez Pidal<sup>2</sup> (Cid y Díez Yáñez, en Goyri, 2016, pp. 19-22). Ese trabajo de conjunto, que hoy apenas podemos atisbar a reconstruir en sus líneas esenciales, habría sido la síntesis de sus muchos años de trabajo, reflejados también de manera singular en los estudios sobre la poesía lopesca reunidos, en gran medida, en su último libro: *De Lope de Vega y del Romancero* (1953). Testimonio de lo que llevaba hecho son, sin duda, las palabras con que abrió un artículo ya en 1944, en las que se dejaba notar su labor de recolección de impresos y manuscritos de la época (Goyri, 1953a, p. 79).

Pese al interés que pudieran suscitar unas investigaciones como las suyas, sus atribuciones han tenido escaso eco entre la crítica. Contamos ahora, sin embargo, con los materiales fundamentales para revisar sus propuestas como justamente merecen. Tenemos a nuestra disposición una edición crítica de los romances de juventud de Lope de Vega (Sánchez Jiménez, 2015) que ha fijado los textos que seguramente escribió el poeta madrileño

<sup>1</sup> Dignos de mención son, en relación con el tema, los trabajos de Campa Gutiérrez (2006, 2011, 2013 y 2015-2016, entre otros). Gracias a él el panorama de estudios dedicado al Romancero Nuevo está hoy mucho más controlado y su corpus de textos ha conocido un nuevo interés por parte de los investigadores.

<sup>2</sup> FRMP, de aquí en adelante.

antes de 1608 y tenemos también en nuestras manos una serie de técnicas y herramientas — informáticas o no— que nos permiten contrastar de manera más fiable que nunca algunos de los rasgos estilísticos del romancero lopesco. Con esos pertrechos, nos proponemos en las siguientes páginas pasar revista de manera sistemática a las atribuciones propuestas por Goyri, principalmente para profundizar en las razones que puedan subyacer a la desatención que sus hipótesis han merecido durante tan largo tiempo, pues muchas de sus identificaciones ni siquiera han sido convenientemente refutadas.

#### MARÍA GOYRI Y LOS ROMANCES EXPÓSITOS

En una nota inédita conservada en la FRMP, que responde a la primera redacción de “El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”, podemos encontrar el punto de partida de Goyri para abordar los romances del Fénix. Su acercamiento a los romanceros impresos del siglo XVI surge de la idea de que allí “están expositos los primeros frutos literarios” de Cervantes, Góngora o Lope de Vega. Considerando que están esos romances “en la categoría de *bienes nullius*, no pecamos gravemente en atribuírselos al autor que posee títulos para ello”, dice Goyri (1953a, p. 61).

En media docena de estudios, publicados entre 1935 y 1953, centrará la investigadora buena parte de sus esfuerzos por ir acotando la producción romanceril de Lope. En conjunto, incluyendo alguna mención tan parcial que entraña problemas graves de identificación, podemos contar un total de cuarenta y ocho romances atribuidos por Goyri —algunos de ellos por primera o única vez— al padre de la comedia nueva. Son los siguientes:

ROMANCE (TAL Y COMO SE CITA EN LOS TRABAJOS DE MARÍA GOYRI)	ESTUDIO EN EL QUE SE LE ATRIBUYE A LOPE DE VEGA	FUENTES DEL ROMANCE CITADAS POR MARÍA GOYRI
Sacó Venus de mantillas	“El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 16c.
Después que el rapaz Cupido	“El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”	Ms. 3.168, f. 139. Biblioteca Nacional de España.
Puso Venus a Cupido	“El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 17a.
Por los jardines de Chipre	“El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 17c. <i>Jardín de amadores</i> (1679). Dos manuscritos, c. 1580: Real Biblioteca y Biblioteca Nacional de España.
Llegó a una venta Cupido	“El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 17d.
Amedrentado Cupido	“El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 18a.
La diosa a quien sacrifica	“El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”	Cartapacio de Jacinto López, músico de Su Majestad (1620). Ms. 3.915, f. 126d. Biblioteca Nacional de España. Otra versión con algunas variantes en Ms. 2-H-4. Real Biblioteca.

Después del suceso triste	“El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”	Ms. 2-B-9. Real Biblioteca. Ms. 3.168. Biblioteca Nacional de España. Ms. 3.924. Biblioteca Nacional de España.
Descolorida zagala	“Para el Romancero de Lope de Vega [Un romance pastoril de Lope de Vega]”	<i>Flores del Parnaso. Octava parte</i> (Toledo, Pedro Rodríguez, 1596), ff. 76r-78r.
Sobre unas tajadas rocas	“El Duque de Alba en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Sexta parte de Flor de romances</i> (1593). <i>Romancero general</i> (1600), f. 186.
Vestido un gabán leonado	“El Duque de Alba en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600).
Bajo las escasas sombras	“El Duque de Alba en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600).
Mirando un corriente río	“El Duque de Alba en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero de Barcelona</i> . Un romancerillo impreso (Valencia, 1593). <i>Romancero general</i> (1600).
Albanio un pastor de Tirse	“El Duque de Alba en el Romancero de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600).
Por la plaza de Sanlúcar	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
Sale la estrella de Venus	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600). <i>Flor</i> (1588). Ms. 3168. Biblioteca Nacional de España (c. 1582-1600). <i>Jardín de amadores</i> (1679).
Si tan bien arrojas lanzas	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
Cuando de los enemigos	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
Límpiame la jacerina	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
La bella Zaida Cegrí	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
Del perezoso Morfeo	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
Cual bravo toro vencido	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
A media legua de Gelves	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
En el tiempo que Celinda	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
De los trofeos de amor	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
Después que el fuerte Gazul	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
Estando toda la corte	“Los romances de Gazul”	<i>Romancero general</i> (1600).
Cuando las secas encinas	“Con motivo del reajuste de unas fechas. La muerte de doña Isabel de Urbina”	<i>Romancero general</i> (1600). <i>Flores del Parnaso</i> (1597).
El sueño, fácil engaño	“Con motivo del reajuste de unas fechas. La muerte de doña Isabel de Urbina”	Ms. de finales del XVI, f. 183v. Real Biblioteca.
Otras veces me habéis visto	“Con motivo del reajuste de unas fechas. La muerte de doña Isabel de Urbina”	<i>Dozena Parte de Romances</i> , f. 80. <i>Romancero general</i> (1604), f. 403b.

		<i>Romancero de Barcelona</i> (publicado en <i>Revue Hispanique</i> ., XXIX, 1913, pág. 169b). <i>Romancero musical de Turín</i> , núm. 40.
Aquí donde se viste / de dos albas el sol en noche oscura	“Con motivo del reajuste de unas fechas. La muerte de doña Isabel de Urbina”	<i>Romancero general</i> (1605), f. 215. Ms. de Matías Duque de Estrada (publicado por E. Mele en el <i>Bulletin Hispanique</i> , III, 1901, pág. 361).
Ya vuelvo, querido Tormes	“Con motivo del reajuste de unas fechas. La muerte de doña Isabel de Urbina”	<i>Romancero general</i> (1605), f. 35. (Publicado y atribuido a Lope por J. de Entrambasaguas en <i>Fénix</i> , I, pág. 90).
Yo no pensaba en mi vida	“La Celia de Lope de Vega”	Ms. 2700, f. 161. Biblioteca Nacional de España.
Contemplando estaba Filis	“La Celia de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 21c. Ms. R.3915 (1620), f. 127. Biblioteca Nacional de España.
Digo mal del bien que adoro	“La Celia de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 44a.
Recordad, hermosa Celia / Despertad, hermosa Celia	“La Celia de Lope de Vega”	Recogido en la comedia <i>El saber puede dañar</i> (c. 1620).
Frescas aguas transparentes	“La Celia de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 332d
Celia de los ojos [romancillo]	“La Celia de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 332d
Oh, gustos de amor traidores	“La Celia de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 221b. Ms. 2 H 4, f. 107v (finales de siglo XVI). Real Biblioteca. <i>Romancerillo de Barcelona</i> (publicado en <i>Revue Hispanique</i> , XXIX, pág. 158). Se citan los cuatro primeros versos en <i>La Dorotea</i> .
Amada pastora mía	“La Celia de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 13v.
Hortelano era Belardo	“La Celia de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1600), f. 154r.
[Cuatro romances]	“La Celia de Lope de Vega”	Cartapacio manuscrito de c. 1590-1600. Real Biblioteca: Ms. 2, H. 4.
[Dos romances]	“La Celia de Lope de Vega”	Cancionero de Matías Duque de Estrada. Biblioteca Nacional de Nápoles.
[Un romance]	“La Celia de Lope de Vega”	<i>Romancero general</i> (1604).

Basta con ver el cuadro anterior para darse cuenta de que todas las composiciones pro hijadas por Goyri al Fénix vienen a nutrir los grandes temas y ciclos que otros estudiosos han identificado más claramente con la pluma de Lope. De manera general, se atiende al romancero pastoril en “El Duque de Alba en el Romancero de Lope de Vega” y en el breve trabajo titulado lacónicamente “Para el Romancero de Lope de Vega”. Lo pastoril de deriva mitológica es el germen de “El Amor niño en el Romancero de Lope de Vega”, y el romancero morisco se trata en el tardío artículo dedicado a “Los romances de Gazul”.

Es nuestra intención aquí revisar las hipótesis y los hallazgos planteados en esos trabajos, que articulan el núcleo más importante de las atribuciones lopescas propuestas por Goyri. Quedan en el tintero las menciones que, de pasada, se hacen a otros romances en el resto de la obra de la filóloga (incluyendo el ensayo biográfico *La juventud de Lope de Vega*), tema que habrá de abordarse en sucesivos estudios en función de los resultados conseguidos en este. Comencemos, con todo, por atender a los textos sobre los que Goyri dio más información a la hora de sostener la paternidad lopisca.

El primero de los trabajos de Goyri tiene como consecuencia la adjudicación de un pequeño ciclo de romances a la pluma de Lope, todos ellos en torno a la figura de Cupido, presumiblemente escritos hacia 1580 (Goyri, 1953a, p. 76). De los textos que allí se aducen, sin embargo, la crítica posterior solo parece admitir sin reparos uno: el que comienza con el verso “Por los jardines de Chipre”. Los argumentos señalados por Goyri parten de criterios estilísticos que identifican la construcción del personaje “con toda la gracia y frescura de la infancia; carácter que conservó a través de toda la obra de Lope, hasta en alguna de su edad madura” (Goyri, 1953a, p. 62). Amparándose, además, en la autoridad de sus maestros, la estudiosa considera que, “como dijo Menéndez Pelayo y luego J. Millé al tratar de los que ellos conocían, hay que convenir que al autor que se asigne uno de ellos hay que atribuir los demás” (1953a, p. 73)<sup>3</sup>.

Desde luego es posible hablar de un ciclo (temáticamente) unitario, sea o no de un solo autor. “Por los jardines de Chipre” podría ser, de hecho, “la punta del iceberg” de todos los romances con el tema de Cupido atribuibles (con mayor o menor seguridad) a Lope también en opinión de Sánchez Jiménez (2015, p. 71). Las razones externas e internas que aseguran la autoría de ese primer romance, a menudo recreado en las comedias del dramaturgo, se sustentan de manera general en la intuición ya mencionada de Menéndez Pelayo<sup>4</sup>. Goyri, por su parte, apoya asimismo en esta pieza la autoría de las otras siete composiciones baladísticas, escritas probablemente entre 1583 y 1587, intentando “sincronizar estos romances con la vida del Fénix” (Goyri, 1953a, p. 76) en un periodo en que el motivo se encuentra en otras comedias y canciones suyas.

A ese primer corpus de composiciones atribuibles a Lope, añadiría Goyri otras más en los años sucesivos. Abundando, sobre todo, en los datos biográficos del escritor, la nómina de piezas lopescas se podría enriquecer —en opinión de doña María— con varias composiciones de carácter pastoril dedicadas al Duque de Alba (1953a, pp. 175-194), protector del poeta durante su destierro. Este ciclo de romances reúne cinco composiciones inspiradas —hipotéticamente— en las peripecias biográficas del poeta madrileño durante su estancia en Toledo en 1590, al servicio de Antonio Álvarez de Toledo, el V Duque de Alba. Resulta plausible pensar *a priori* que Lope escribiera un manojito de romancillos “a devoción de su señor”, igual que hiciera también con “la égloga *Albanio*, la comedia *Los amores de Albanio y Ismenia*, ampliación del asunto de la égloga, un poema descriptivo de *La Abadía*, la novela pastoril *Arcadia* y la comedia del mismo nombre (estas dos últimas terminadas después de cesar sus servicios en Alba) [...]” (Goyri, 1953a, p. 183).

Amparándose en las composiciones a *Albanio* que menudean entre los romanceros de la época, Goyri identifica como probablemente lopescos “[...] los romances en que *Albanio* aparece preso y perseguido a causa de una mujer despechada por haber sido desdeñada [...] apoyados en otras obras de Lope de Vega, aprovechando también nombres y rasgos

<sup>3</sup> Barbara J. Mortenson, en su edición del *Jardín de amadores (1611)*, considera —en la misma línea que Goyri— que “Lope fue “el promotor, si no el progenitor, de la boga” de los romances de Cupido (1998, pp. 64 y 65) y luego concluye que “mientras que un factor solo no basta para identificarlo como de Lope, me parece que la preponderancia de evidencia a su favor lo hace innegable” (1998, p. 67)” (*apud* Sánchez Jiménez, 2015, p. 411).

<sup>4</sup> Las razones aducidas para ello por González Palencia, Montesinos, Mortenson o Labrador y DiFranco se pueden leer con más detalle en Sánchez Jiménez (2015, pp. 410-411).

descriptivos” (1953a, pp. 183-184). A partir de criterios eminentemente biográficos, Goyri (1953a, pp. 79-87 y 175-194) adjudica a Lope seis composiciones con aire de égloga en las que se podrían adivinar las andanzas del poeta con Isabel de Urbina, así como las de su señor. Estos romances, que tanto Gerardo Diego como Joaquín de Entrambasaguas (1933) habían atribuido anteriormente —aunque sin apenas pruebas— a Lope, debieron de escribirse coincidiendo con uno de los periodos más fecundos en la producción dramática y novelística del Fénix. Ninguno de ellos ha sido recuperado recientemente en la edición de Sánchez Jiménez, en la que se crea —*nolens volens*— el canon de los romances de juventud lopescos. La atribución al Fénix de alguna de estas baladas ha sido, sin embargo, ratificada recientemente (Teijeiro Fuentes, 2003, p. 582), aunque de manera general lo que impera en torno a estas composiciones es un silencio equiparable al que pesa sobre tantos otros romances anónimos del Siglo de Oro.

Finalmente, la inquietud de Goyri como investigadora se plasma en el afán por rescatar del olvido —y, de nuevo, a favor de Lope— varios romances moriscos con unidad temática, centrados en la figura de Gazul. Este ciclo supone una de las más decididas aportaciones de la estudiosa al romancero lopesco: hasta trece composiciones le atribuye al creador de la comedia nueva amparándose en su lectura biográfica, relacionándolos con los datos que conocemos sobre sus escauceos con “Marfisa” y su pasional relación con Elena Osorio (Goyri, 1953b, p. 405). Pese a que es esta, quizá, la hipótesis de atribución menos argumentada de Goyri, es justo prestar atención a la propuesta, siquiera por la importancia que tienen para el romancero de juventud lopesco las composiciones centrales del ciclo, “Sale la estrella de Venus” y “Por la plaza de Sanlúcar”, ambas citadas ya en el siglo XVII como piezas del Fénix<sup>5</sup>.

Las propuestas de Goyri son, si no acertadas, siempre estimulantes. No es nuestro objeto entrar a debatir las lecturas biográficas de los tres ciclos presentados en los que nos proponemos profundizar, sino la posible atribución de los romances en función de su estilo, uno de los aspectos menos desarrollados en los trabajos de Goyri. Baste por ahora con la recuperación de los textos atribuidos por la filóloga para aventurarnos en el estudio estilométrico, métrico, ortológico y léxico que nos ocupará en los puntos siguientes.

#### CLAVES Y LÍMITES PARA UN ANÁLISIS INFORMÁTICO DE LAS PALABRAS MÁS FRECUENTES EN EL ROMANCERO NUEVO

Los trabajos de María Goyri comentados reflejan cierto sentir generalizado en torno a la imposibilidad de determinar con suficiente fiabilidad el estilo de un autor, teniendo en cuenta las modas literarias y lo formulario del Romancero nuevo (1953a, p. 183). Con todo, el asedio a las composiciones que ella misma cree lopescas, puestas al trasluz de los romances editados por Sánchez Jiménez, nos ofrece un campo de experimentación inmejorable para poner a prueba la capacidad del análisis estilométrico como metodología para proponer atribuciones dentro del género romanceril. La técnica ha dado ya frutos inmejorables en ámbitos cercanos, como el del teatro barroco (Cuéllar González y Vega García-Luengos, 2017; Cuéllar González, en prensa), por lo que no debería resultar descabellado tratar de emular sus hallazgos también en otros terrenos vecinos.

El análisis formal y cuantitativo del Romancero nuevo no se aborda aquí por primera vez. La promesa de hallar el modo de restituir a sus legítimos dueños las correspondientes composiciones es suficiente para que los investigadores caigamos en la tentación de las fórmulas alquímicas (informáticas o no) que tengan visos de encontrar las marcas autoriales

---

<sup>5</sup> Para una completa síntesis sobre las pruebas que conducen a asegurar con toda certeza que esos dos romances son de Lope, ver el trabajo de Sánchez Jiménez (2015, pp. 172-174 y 207).

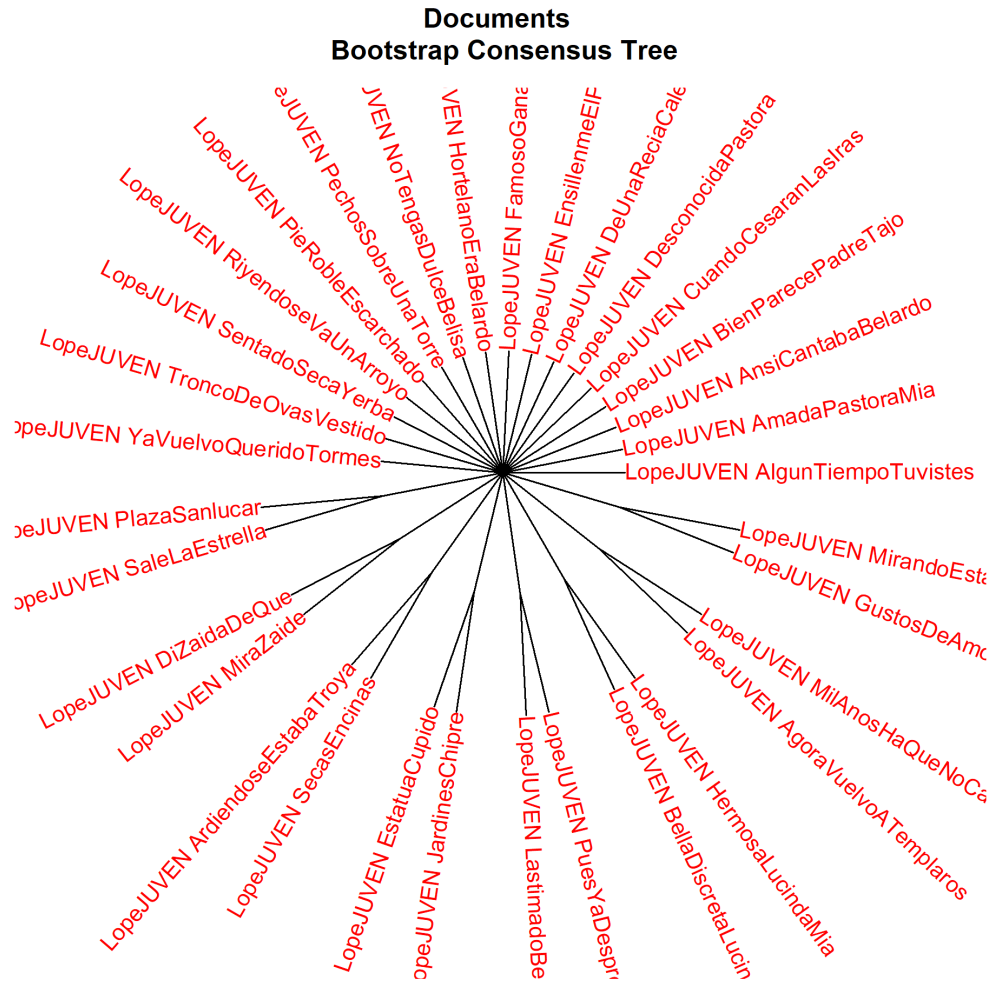
más destacadas en los romances anónimos del XVI desde una “lectura distanciada”. En nuestro caso, hemos querido ensayar para la ocasión un análisis de los romances pertenecientes a los tres grandes ciclos propuestos por Goyri (los del Amor niño, los romances pastoriles de Albanio y los de Gazul), sustentado por igual en la estilometría y en un asedio más tradicional al estilo lopesco. El primer paso en este camino lo hemos dado de la mano del paquete *Stylo* de R (Eder, Rybicki y Kestemont, 2017), uno de los programas de computación más utilizados en el análisis estadístico y en el cálculo de las palabras más frecuentes (MFW), la base en los estudios de atribución actuales. No nos detendremos aquí a enumerar las virtudes de un *software* que ya empieza a tener su propio corpus crítico, también en su aplicación a la literatura española. Para los interesados en el tema, remitimos a los trabajos de Calvo Tello (2016), Calvo Tello y Cerezo Soler (2019), Fradejas Rueda (2016), Blasco Pascual (2016, 2018 y 2019), Rißler-Pipka (2016), Hernández Lorenzo (2019 y 2020) y Cuéllar González (2022 y en prensa), en los que se sustenta la metodología tal y como aquí la aplicamos.

Partiendo en líneas generales de las sugerencias vertidas en los anteriores estudios, parece claro —tras realizar diferentes pruebas— que la configuración más fiable para acercarnos al Romancero nuevo es la que presenta el análisis de los textos en forma de árbol de consenso (*consensus tree*), teniendo en cuenta de 100 a 1000 MFW, aplicado solo a nivel de palabra. Asimismo, aunque los primeros tanteos los hemos desarrollado con la fórmula Delta Classic (siguiendo el ejemplo de los trabajos citados), para nuestro objeto de estudio se pueden conseguir mejores resultados con la fórmula Wurzburg Consensus (Cosine Delta), como el propio creador del programa ha destacado por su eficacia con textos escritos en español (Rybicki, 2020).

El corpus de textos analizado ha sido tratado, asimismo, para garantizar su homogeneización y evitar interferencias, eliminando en todos los casos mayúsculas, puntuación y guarismos. Además, cuando la versión del romance consultada no procede de una edición crítica, hemos modernizado la ortotipografía siguiendo los mismos criterios establecidos por Sánchez Jiménez (2015, pp. 87-94). Determinados a estudiar desde estos presupuestos las composiciones del Fénix, aplicamos la configuración a los textos dividiéndolos para las primeras pruebas entre los romances de juventud (Sánchez Jiménez, 2015), los romances de los que se conservan copias autógrafas, los romances de senectud (Sánchez Jiménez, 2018) y los que, sin pertenecer a ninguno de los grupos anteriores, Goyri le atribuye [Figs. 1-4]<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> En estos momentos, Sánchez Jiménez prepara una edición de los *Romances de madurez* de Lope, que completará el corpus aquí estudiado.



100-1000 MFW Culled @ 0%  
Distance: wurzburg Consensus 0.5

Fig. 1: Árbol de consenso de los romances de juventud de Lope de Vega con autoría fiable.

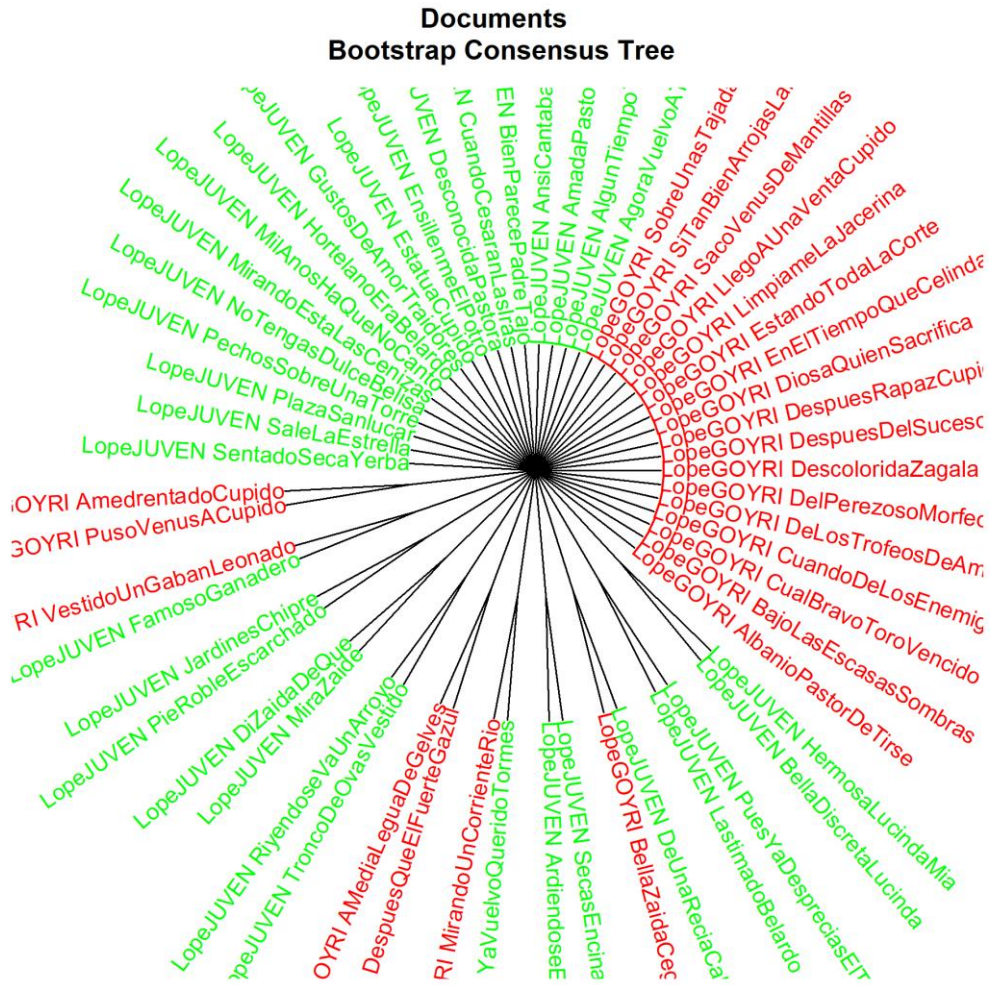


Fig. 2: Árbol de consenso de los romances de juventud de Lope de Vega y los romances atribuidos por Goyri.

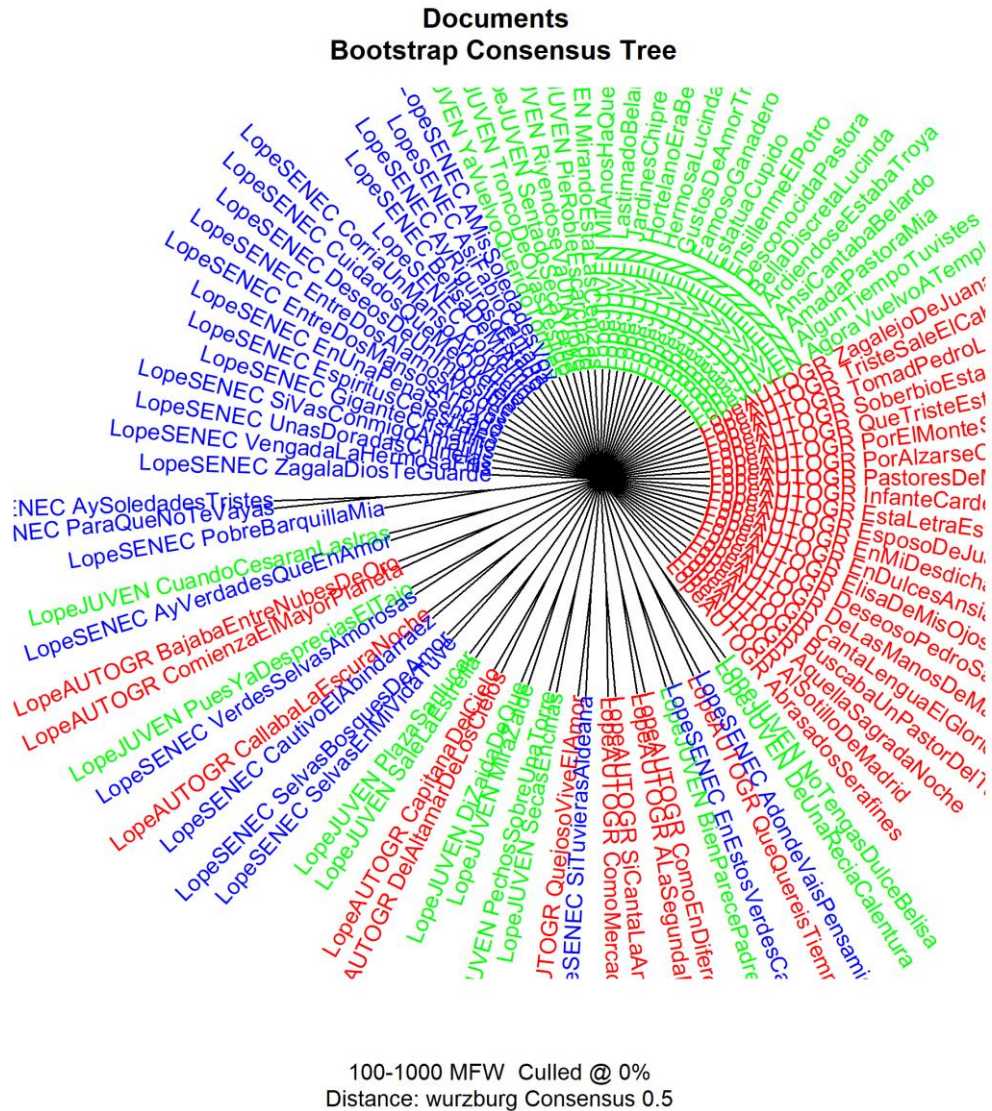


Fig. 3: Árbol de consenso de los romances de Lope de Vega con autoría fiable (juventud y senectud).



existen precedentes que demuestran que, en composiciones poéticas breves con una fuerte marca autorial, es posible establecer análisis con una alta fiabilidad agrupando textos para conseguir —artificialmente— obras facticias de la extensión deseada<sup>8</sup>. Pese a que no deja de ser una práctica controvertida, por la manipulación de los textos que implica, hemos podido comprobar que la fiabilidad del análisis estilométrico (teniendo en cuenta las variables antes indicadas) asciende notablemente si agrupamos los romances en archivos de *c.* 3000 palabras respetando los grupos anteriormente delimitados, aun cuando podamos añadir al corpus romances de otros autores de la misma época. Resultará fácil comprobar a partir de las imágenes siguientes [Figs. 5-7] que, pese a las limitaciones, las agrupaciones que de manera intuitiva podríamos hacer como lectores del Romancero nuevo, amparándonos tanto en recursos estilísticos como temáticos, a menudo coinciden con los resultados de un análisis estadístico informatizado de los textos.

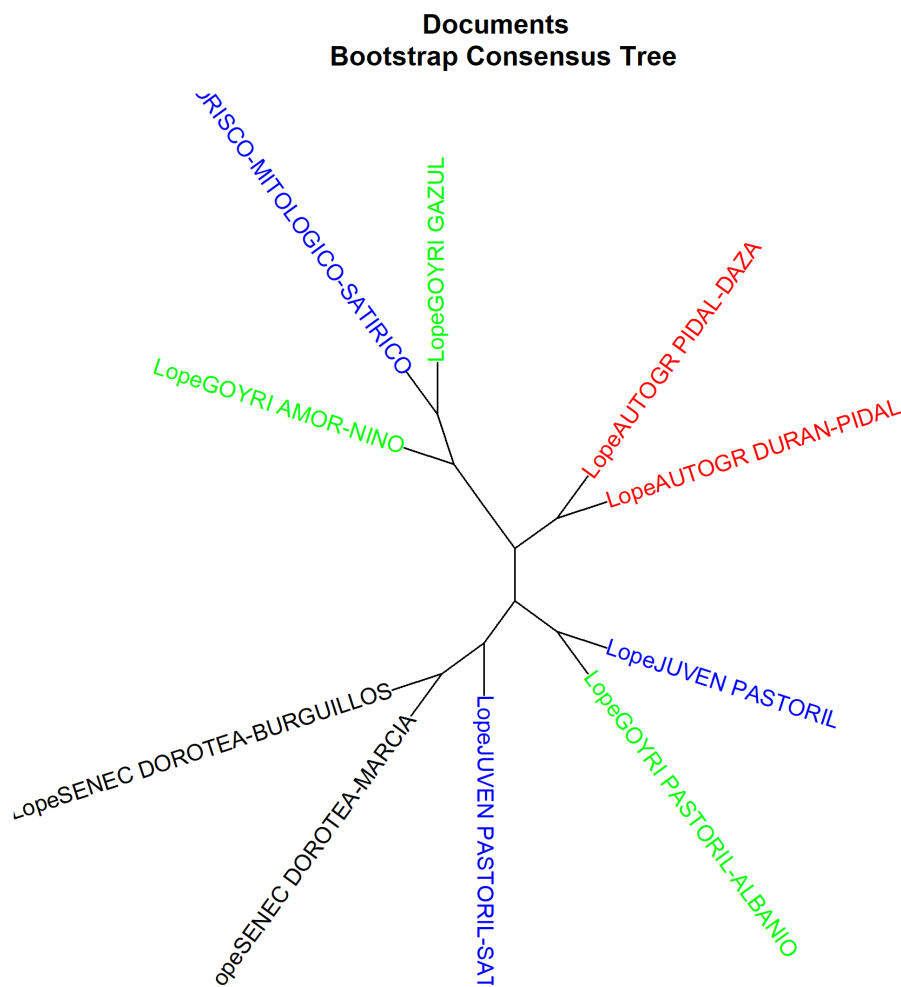


Fig. 5: Árbol de consenso de los romances de Lope de Vega (juventud y senectud), agrupados en textos facticios de 2500-3500 palabras por ciclos y subgéneros.

<sup>8</sup> Ese es el sistema aplicado por Eder (2015) y puesto en práctica por Hernández Lorenzo (2019) para el estudio de varios sonetos barrocos, en el que ha alcanzado un éxito de hasta el 80% cuando el corpus lo componen textos de entre 4500 y 6000 palabras.

### Documents Bootstrap Consensus Tree

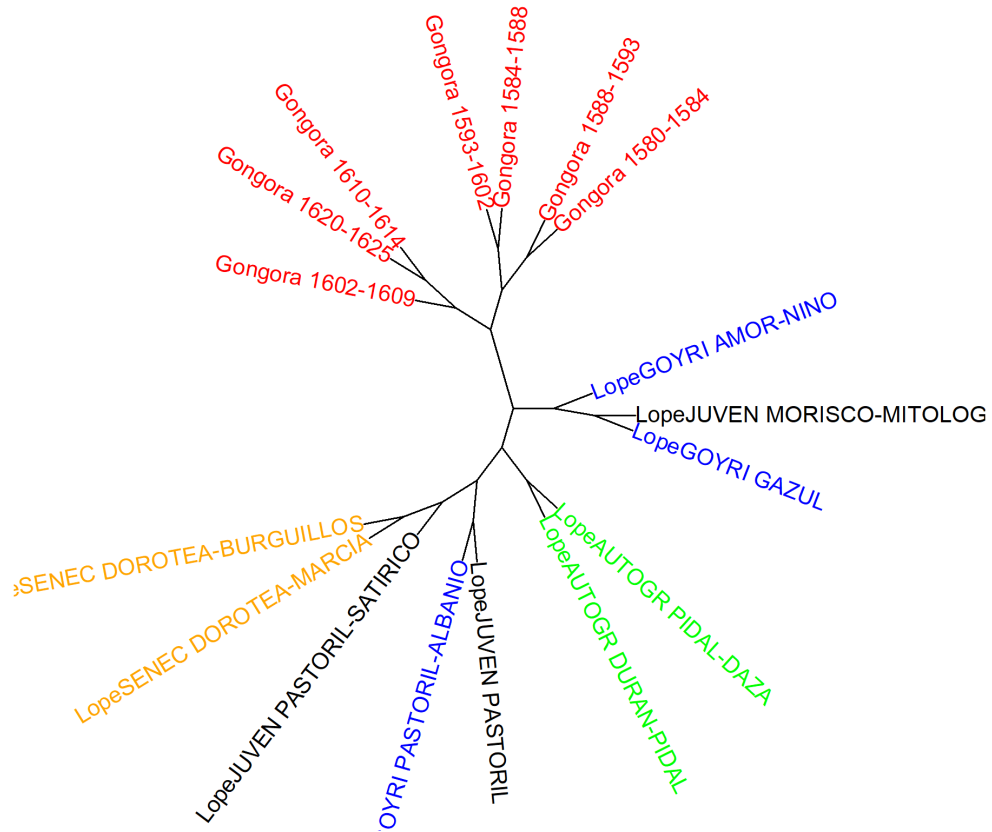


Fig. 6: Árbol de consenso de los romances de Lope de Vega (juventud y senectud), en contraposición con los de Góngora (agrupados cronológicamente).

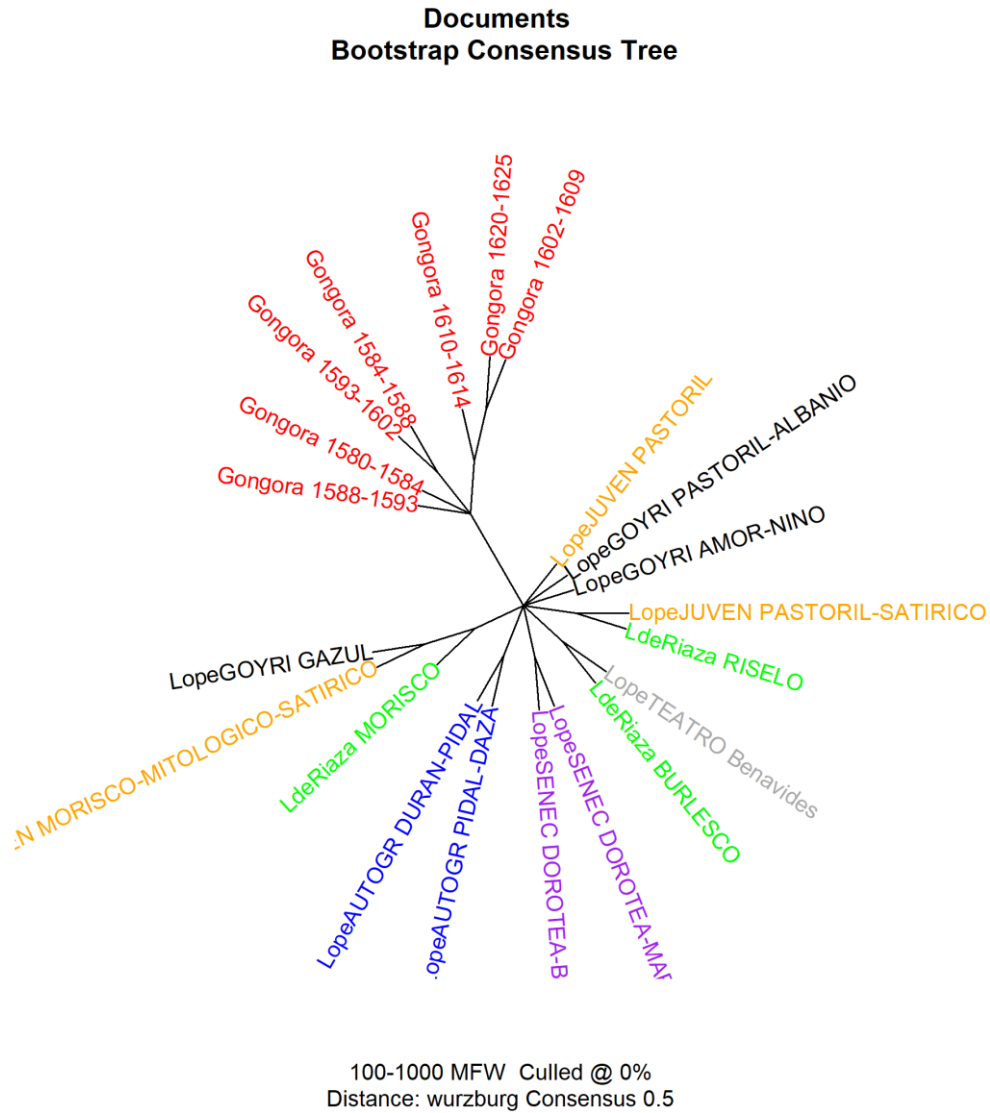


Fig. 7: Árbol de consenso de los romances de Lope de Vega (juventud y senectud), en contraposición con los de Góngora y los de Liñán de Rianza (agrupados por subgéneros).

La identificación de los textos en función de su autoría dista mucho de ser perfecta. Sin embargo, es necesario resaltar algunas tendencias que se mantienen de manera constante en todas las pruebas y que pueden servirnos, a falta de mejores estrategias, como un punto de partida desde el que caminar hacia otros análisis para profundizar en el estilo de Lope. En primer lugar, parece claro que el programa suele agrupar juntos, en todos los casos, los textos procedentes de los autógrafos lopescos. Son los romances que se pueden leer en los códices Durán, Pidal y Daza, todos ellos escritos en la última etapa de su vida, entre 1626 y 1635 (Sánchez Jiménez, 2018, pp. 285-387). De igual manera, el *software* identifica claramente los subgéneros romancísticos y los agrupa sin grandes dificultades<sup>9</sup>: los romances moriscos se muestran muy cercanos al ciclo de Gazul (de hipotética autoría lopesca), los pastoriles que el Fénix escribió durante su juventud se muestran próximos al ciclo de Albanio, mientras que

<sup>9</sup> Los propios creadores de *Stylo* inciden en que el programa “provides easy-to-use implementations of various established analyses in the field of computational stylistics, including non-traditional authorship attribution, genre recognition, style development (“stylochroometry”), etc.” (Eder, Rybicki y Kestemont, 2017, p. 1). Las tres variables se reflejan, a nuestro juicio, en las imágenes ofrecidas en este artículo.

se vinculan todos los romances de senectud (publicados en *La Dorotea*, las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* o las *Novelas a Marcia Leonarda*) [Fig. 5].

Quizá el mejor hallazgo, en este sentido, se constata a la hora de incorporar otros romances similares que sirvan de contrapunto a los del Fénix. El *software* no es capaz de diferenciar claramente por su estilo autorial entre los romances pastoriles o moriscos de Lope de Vega, los atribuidos por Goyri o los que Randolph publicó como textos seguros de Liñán de Riaza (1982). Identifica, de hecho, erróneamente como dos textos muy próximos entre sí las composiciones burlescas de Liñán y los pasajes en romance de *Los Benavides*, la única comedia lopesca anterior a 1601 con manuscrito autógrafa íntegro, que añadimos también en esta fase al resto de composiciones baladísticas del Fénix [Fig. 7]. Sin embargo, al incluir los romances de Góngora publicados por Carreira (1998, I y II) como de autoría fiable, siempre en bloques textuales de más de 3000 palabras, *Stylo* no duda. Se construye una rama propia e independiente para el ingenio cordobés que demuestra su fuerte marca autorial, y lo hace además con una colocación coherente desde un punto de vista cronológico, diferenciando entre las composiciones anteriores y posteriores a 1602 [Figs. 6-7].

Los programas que en la actualidad nos permiten desarrollar análisis estilométricos teniendo en cuenta las palabras más frecuentes todavía no son capaces de funcionar adecuadamente en ámbitos como el del Romancero nuevo. En el caso aquí estudiado claramente parecen confundirse, a menudo, el estilo autorial con el de los diferentes subgéneros romancísticos. Sin embargo, creemos que, en los casos en que alcanzan a presentar resultados, pueden dar pistas sobre el estilo de algunos romances que, a todas luces, es necesario complementar con otro tipo de estudios. Como la varita del zahorí, nos marca una dirección en la que mirar, siquiera porque existen similitudes objetivamente mensurables que permiten trascender la intuición lectora de los filólogos. Si aceptamos ese punto de partida, no conviene desestimar por completo los resultados anteriores. Volviendo los ojos a las primeras pruebas que desarrollábamos en este apartado, son —como mínimo— interesantes las asociaciones que *Stylo* nos muestra entre romances como “Mirando un corriente río” (atribuido por Goyri) y “Ya vuelvo, querido Tormes”, de probable autoría lopesca (Sánchez Jiménez, 2015, pp. 318-319); o entre “En el tiempo que Celinda”, sugerido por Goyri, y “Por la plaza de Sanlúcar” [Fig. 4]. Son solo indicios que delatan un vínculo digno de ser explorado en relación con otras técnicas constatables en los romances lopescos de autoría fiable. Es lo que pretendemos hacer a continuación.

#### LAS RIMAS CONSONANTES: LOS CICLOS DE GAZUL Y DEL AMOR NIÑO

A finales del siglo XVI, tras no pocos vaivenes a lo largo de su historia, la asonancia se estableció definitivamente como la rima habitual de los romances, de la mano de los cultivadores del Romancero nuevo (Saunal, 1966 y Gornall, 1995). A su vez, decayeron sobremanera tanto la mezcla de rimas consonantes y asonantes en una misma composición como el uso esporádico de las primeras en romances de base asonante (Navarro Tomás, 1974, p. 238 y Gornall, 1995, p. 366). En los albores del nuevo siglo, la rima consonante restringió su presencia fundamentalmente a ciertos efectos expresivos y estilísticos (jocosos, rítmicos, etc.), y sobrevivió como muestra de apego a los viejos usos (muy del gusto gongorino, por ejemplo) o como un remedo deliberadamente anacrónico (Saunal, 1966, pp. 368-372), amén de persistir en forma de ocasional inconsistencia o aun falla métrica, más o menos aislada según la pericia de cada poeta, en el seno de los romances ampliamente mayoritarios, esto es, los asonantes; no en vano, los preceptistas establecieron la rima asonante como la propia y exclusiva del romance<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Para más detalles, puede verse Fernández Rodríguez (2020, pp. 245-248).

El estudio de las rimas consonantes en los romances del Siglo de Oro no ha hallado una acogida muy calurosa entre la crítica<sup>11</sup>. Con todo, Arjona (1962) llegó a muy fértiles conclusiones en lo que a problemas de autoría se refiere, pues descubrió que en los romances teatrales de Lope la presencia de tales rimas se produce en menor medida que en los de muchos otros dramaturgos<sup>12</sup>. Pues bien, el análisis de esta clase de rimas constituye también una herramienta muy útil para despejar atribuciones dudosas en el ámbito de la poesía.

En los romances poéticos de Lope, la irrupción ocasional de rimas consonantes se produce sobre todo en los de carácter oxítono, que generalmente son de signo burlesco o religioso: en los primeros, las rimas agudas desempeñan una función cómica, mientras que en los segundos aportan un ritmo muy marcado, seguramente por razones musicales, según tendencias generalizadas en el Siglo de Oro<sup>13</sup>. En unos y otros, Lope se muestra más permisivo en lo que respecta a la aparición esporádica de consonancias, quizá porque estas no hacían más que exacerbar el carácter jocoso o rítmico de las rimas agudas, o tal vez debido sencillamente al escaso repertorio de terminaciones oxítonas. En lo que atañe a romances de rima llana, en todo el corpus de Lope editado por Sánchez Jiménez —formado por más de un centenar de poemas— solo topamos con cuatro romances con dos rimas consonantes cada uno. En todos los demás, o bien no se produce tal fenómeno o bien tan solo en una ocasión.

Dos de estos romances suelen editarse a nombre de Lope, aun cuando tal atribución no sea incuestionable: nos ocuparemos más adelante de ellos. Empecemos por los dos de autoría a todas luces fidedigna. El primero de ellos es “Al tiempo que el alba llora”, publicado en las *Rimas sacras* (1614), y contiene dos cuartetos con sendas rimas consonantes, ninguna de las cuales resulta particularmente pobre<sup>14</sup>. El segundo, “La divina y ilustre fama”, es una larguísima relación de una justa poética celebrada en 1620. Las dos rimas consonantes son quizá algo más tópicas<sup>15</sup>, pero la leve inconstancia métrica que suponen se diluye absolutamente en una larga composición que alcanza los 372 versos.

Precisamente una de las sugerencias más interesantes de la estilometría en relación con las atribuciones propuestas por Goyri (1953b, pp. 411-412) se puede refutar, en principio, a partir del estudio de las rimas consonantes. Es el caso del ciclo de Gazul, en concreto de dos romances: “En el tiempo que Celinda” y “Después que el fuerte Gazul”. En el primero de ellos topamos con varias rimas consonantes. Veamos por ahora las dos primeras<sup>16</sup>:

---

<sup>11</sup> Mejor suerte ha corrido la asonante; en el caso de Lope, por ejemplo, contamos con el análisis de Kroll (2021), que examina las implicaciones semánticas de ciertas asonancias en romances pertenecientes a comedias tempranas del Fénix.

<sup>12</sup> Sobre el uso y el sentido de las rimas consonantes en los romances teatrales de Lope, puede verse ahora Fernández Rodríguez (2020).

<sup>13</sup> “La asonancia aguda se tolera tan solo en romances satíricos o religiosos, en el primero como recurso de efecto cómico, y en el segundo por la música, y en las otras clases de romance desaparece” (Baehr, 1989, p. 215; *cfr.* Domínguez Caparrós, 2002, p. 102).

<sup>14</sup> La primera de ellas no constituye una terminación muy habitual (“en las montañas que Alverna / corona de ásperos **riscos**, / que para llegar al cielo / forman de nieve obeliscos”, vv. 5-8), mientras que la segunda evita caer en un participio doble (“Cielo es vuestra religión / y, como sol habéis **sido**, / queréis que haya luna Clara / más que su mismo apellido”, vv. 77-80). Citamos este romance, lo mismo que el siguiente, por la edición —aún en preparación— de los *Romances de madurez* de Lope a cargo de Sánchez Jiménez, que hemos podido consultar gracias a su generosidad.

<sup>15</sup> “Que yo los leyerá todos / quiero que todos me **crean**, / porque sé con el deseo / que vuestra gloria **desean**” (vv. 117-120); “Salió Sebastián Francisco / de Medrano con más **bellas** / plumas que el fenix de Arabia, / y las de su ingenio entre **ellas**” (vv. 265-268).

<sup>16</sup> Los distintos testimonios del romance presentan ciertas variantes de poco interés para nuestros propósitos, cuyo comentario omitimos. Para la tradición textual del mismo hasta llegar al *Romancero general* de 1600 (ff. 4v-5r, por el que se cita aquí, aunque sin adoptar la variante *Ganzul*), ver García Valdecasas (1987, p. 175).

y en diciéndole a Gazul 45  
 que Celinda le aguardaba,  
 al paje le preguntó  
 tres veces si se burlaba;  
 que son malas de creer  
 las nuevas muy deseadas, 50  
 a lo menos las que aguardan  
 personas enamoradas.

Ambas rimas delatan poca inspiración, pues ponen en juego sendos tiempos verbales, es decir, palabras de la misma categoría gramatical y muy fáciles de rimar. La irregularidad métrica que supone la consonancia se revela aquí como una caída del estilo, o bien trasluce una concepción muy laxa en cuanto a la conservación de la asonancia; en cualquier caso, no tiene parangón en los romances conocidos de Lope. Más adelante asoman otras dos posibles consonancias. Transcribimos íntegro el pasaje:

dijo Gazul: “¿Es posible,  
 señora, que des tal paga 75  
 a quien por Alá te juro  
 que, cuando sin ti se halla,  
 moriría a no traerte  
 en la idea retratada?  
 Y si de Jerez me acuerdo,  
 mátenme de una lanzada, 80  
 del modo que yo maté  
 al desposado de Zaida,  
 o véate yo en los brazos  
 de quien más celos me causa,  
 y que por desesperarme 85  
 tiernos favores le hagas,  
 si el moro que te ha informado  
 te dijo verdad en nada”.  
 La mora quedó con esto  
 satisfecha y muy pagada, 90  
 y entre ellos el afición  
 con más firmeza que estaba;  
 que de revolver amantes  
 otra cosa no se saca.  
 Vistiose al fin las preseas 95  
 con las manos de su dama,  
 y sobre un caballo overo  
 con los jaeces de plata,  
 un bozal de oro morado,  
 moradas plumas y banda. 100  
 Después de haberse abrazado  
 con palabras regaladas,  
 se parte Gazul a Gelves  
 con contento a jugar cañas.

Lo primero que hay que decidir es con cuántas rimas consonantes nos las habemos. La cifra exacta es siempre relevante, por cuanto puede ser decisiva a la hora de dirimir una atribución compleja. En lo que concierne a este pasaje, resulta difícil discernir si deberían contemplarse como tales las dos o tan solo la primera de ellas, puesto que, a partir de la intervención de Gazul, la división sintáctica en cuartetos parece resquebrajarse, y solo se recupera al final de la composición. De hecho, Morley (1916, p. 64) considera que este

romance no está escrito en cuartetas; si así lo asumiéramos, todas las rimas señaladas resultarían consonantes. Con todo, el armazón estrófico de un romance no siempre es claro, constante y firme, sobre todo en el ocaso del Quinientos, pues la estructuración en cuartetas —bien es sabido— constituye precisamente una de las innovaciones características del Romancero nuevo. Los romances de juventud de Lope muestran un apego aún vacilante por las cuartetas —se trataba de un fenómeno entonces incipiente—, al contrario que su producción posterior (Montesinos, 1967, p. 195; Sánchez Jiménez, 2018, p. 18). Luis Alfonso de Carvallo, que relaciona tal fenómeno con el canto, nos brinda una explicación muy esclarecedora al respecto:

Mas advertid que, aunque el consonante [la rima] debe durar todo el romance hasta acabarse, con todo eso, va dividiéndose el sentido de cuatro en cuatro versos, a manera de cuartilla, quiero decir que en cada cuatro versos se ha de perficionar el sentido, como si fuera una copla, y no dejarle pendiente para la siguiente cuartilla. Porque la principal gracia del romance está en la tonada, y esta se comprehende y acaba cada cuatro versos, y así, perficionándose la tonada, no es conveniente que quede el sentido pendiente, porque ora en repetir el postrero verso, ora en tocar el instrumento, o en descansar el que lo canta, se divierte el sentido, y se pierde el hilo de lo que se va diciendo (Porqueras Mayo, 1958, p. 213).

La parcelación semántica y sintáctica que implica el uso de cuartetas a partir del Romancero nuevo invita a concebir como independientes las rimas de las distintas estrofas<sup>17</sup>, por lo que en este estudio solo consideraremos las que se produzcan en el seno de una misma cuarteta. Sea como fuere, la cantidad y calidad de las rimas consonantes de “En el tiempo que Celinda” no se corresponden con los usos lopescos, y se explican mejor como exponentes de una técnica aún deudora del Romancero viejo, sin tantos primores por tales minucias métricas<sup>18</sup>. Si volvemos los ojos ahora a una de las pruebas estilométricas [Fig. 4], observaremos que “Por la plaza de Sanlúcar”, uno de los más emblemáticos romances de Lope, muy difundido ya por aquel entonces (Sánchez Jiménez, 2015, p. 207), se agrupa junto a “En el tiempo que Celinda”. No es de extrañar, pues ambos comparten temas, léxico y personajes; de hecho, “En el tiempo que Celinda” alude en varias ocasiones a la acción descrita en las últimas cuartetas de “Por la plaza de Sanlúcar” (publicado por vez primera en 1589), con que se nos antoja una continuación del romance de Lope debida a otro ingenio.

Por su parte, “Después que el fuerte Gazul” delata asimismo una técnica conservadora y apegada a la tradición, pues contiene hasta tres rimas consonantes<sup>19</sup>:

que ya la desconfianza  
trae bajo del pie metida,  
porque Celinda está cierta  
que a la ingrata Zaida olvida. [...] 20  
que en los sucesos de amor,  
cuando el paso desvaría,  
truecan suertes los efetos  
por do el corazón los guía. [...] 40

<sup>17</sup> “La exclusión de la consonancia no significa que dentro del mismo romance no pudiera repetirse la misma terminación en versos correspondientes a distintas cuartetas” (Navarro Tomás, 1974, p. 289).

<sup>18</sup> Pueden verse casos similares en el detallado estudio de Clarke (1949). Añadamos que el romance presenta un hiato entre vocales átonas de distintas palabras —rasgo contrario a Lope, según veremos (Poesse, 1949, pp. 67-68)— en el verso “Hallola en un jardín” (v. 57), cuya primera palabra sustituyó Durán (1849: I, 19) en su edición por “Encontrola”, a buen seguro por sentir como demasiado forzado tal hiato.

<sup>19</sup> Citamos por el *Romancero general* de 1600 (fol. 6r), pero corregimos el error del verso 39 (en el que se lee *fuertes* en vez de *suertes*) y, de nuevo, descartamos la lectura *Ganzul*. El pasaje citado presenta alguna variante de poca enjundia en los distintos testimonios del romance; ver García Valdecasas (1987, p. 174).

y viendo al fuerte Gazul, 45  
 que a otra cosa no atendía,  
 deja el balcón presurosa  
 y luego a llamarlo envía.

Como se puede observar, todas las rimas están formadas por tiempos verbales, aunque acusan cierta torpeza compositiva o, mejor, se dirían fruto de una pluma que no siente la consonancia como necesariamente extraña al romance. Ninguna de las dos interpretaciones se aviene con el estilo de Lope<sup>20</sup>. Por lo demás, nótese que la estilometría [Figs. 2 y 4] agrupa este romance y otro del mismo ciclo, “A media legua de Gelves”.

En el ciclo del Amor niño pueden rastrearse casos similares. El más claro es sin duda “Después del suceso triste”, también atribuido a Lope por María Goyri (1953a, pp. 71-73). Transcribimos la primera parte del poema, la única que presenta propiamente la forma de un romance<sup>21</sup>:

Después del suceso triste  
 de Adonis el desdichado,  
 la diosa Venus, sintiendo  
 su fin tan acelerado,  
 contra su hijo querido 5  
 se vuelve con rostro airado,  
 diciendo: “Falso enemigo,  
 principio y fin de mi daño,  
 pues heristes a tu madre  
 con golpe fiero y pesado, 10  
 no guardando aquel respeto  
 a que estabas obligado,  
 por apartarme de ti  
 y de aqueste mundo malo,  
 determino de ser monja, 15  
 que es el más perfeto estado,  
 y metida en religión  
 daré de mano al cuidado  
 y cesarán los amores  
 de todo el tiempo pasado”. 20  
 Disimulando la risa,  
 con el rostro demudado,  
 Cupido le respondió  
 todo en malicia fundado:  
 “Cuando yo fuere fraile, madre; 25  
 madre, cuando yo fuere fraile”.

<sup>20</sup> Por su parte, el romance “Cuando de los enemigos”, perteneciente asimismo al ciclo de Gazul y también atribuido al Fénix por Goyri (1953, p. 407), presenta dos rimas consonantes: es una cantidad asumible para Lope, cierto, pero la extrema pobreza de ambas rimas —meros participios (*burlados* y *desconcertados*, por un lado, y *regalados* y *conjurados*, por otro)— remite asimismo a una técnica ajena al madrileño. No obstante, se trata de un texto problemático, conservado en distintas versiones y con numerosas variantes (García Valdecasas, 1987, p. 173); sin ir más lejos, la segunda de las rimas podría no ser tal, pues uno de los testimonios enmienda *regalados* por *y regalos*, corrección que se antoja mejor lectura, pues perfecciona el paralelismo sintáctico del pasaje (amén de omitir la rima, claro): “Y las divisas y motes, / los papeles **regalados** [y regalos], / palabras y juramentos / en tu daño **conjurados**”.

<sup>21</sup> Citamos el texto según la transcripción de Goyri, pero añadimos la división en cuartetas, que, aunque discutible, en este caso no supone una gran diferencia para nuestros propósitos (si se omitiera tal estructuración, la cifra de rimas consonantes debería considerarse todavía mayor). Sobre la tradición textual del romance, ver Alatorre (1992, p. 368).

Las rimas de este romance delatan una concepción métrica aún arraigada en los usos del Romancero viejo, según demuestran tanto la vacilación entre consonancia y asonancia como el empleo de una rima muy fácil de lograr gracias a los participios. Todo lo cual dota a “Después del suceso triste” —uno de los muchos textos que la estilometría [Figs. 2 y 4] no logra situar— de un estilo sin parangón en los romances atribuibles con garantías a Lope.

Resulta asimismo interesante “Amedrentado Cupido”, que Goyri (1953a, p. 68) cree de paternidad lopesca, pero que se ha atribuido también a Góngora —aunque de manera apócrifa (Carreira, 1998, IV, p. 514)— y que “tiene la particularidad de iniciarse con una recapitulación que hace Cupido de aventuras anteriores, relatadas ya en cuatro romances” de este mismo ciclo (Alatorre, 1992, p. 373). Así pues, cabe suponer que el autor de “Amedrentado Cupido” lo consideraría una continuación de los demás, se debieran o no también a su pluma<sup>22</sup>. Contiene dos rimas consonantes<sup>23</sup>:

El arco puso por asta,	25
y una flecha por saeta,	
gritando suplicaciones	
quien a suplicar sujeta. [...]	
Tomó interese el arco,	45
quedó con la palma y flecha,	
con que para más reinar	
fue su ventura deshecha.	

Ninguna de las dos rimas es tan pobre como las que veníamos observando, sino que se asemejan a las que Lope emplea en los casos antes señalados. La cantidad coincide con la máxima registrada en dos romances de autoría indiscutible y en otros dos (enseguida los veremos) de atribución consensuada, con la salvedad de que este romance es considerablemente más breve que todos los demás, por lo que aquí el peso de tales rimas es obviamente mayor<sup>24</sup>. A ello se suma la presencia de la voz *interese* (en el v. 45 y también en el v. 42, “el interese le pela”)<sup>25</sup>, que no aparece en ningún romance de Lope, por lo que supone otro indicio en contra de su autoría, por mucho que en el v. 45 “interese” pudiera sustituirse fácilmente por “el interés”<sup>26</sup>.

Para terminar este apartado, conviene detenernos en los dos romances que anunciábamos al principio. Ambos presentan dos rimas consonantes, suelen atribuirse a Lope y pertenecerían al periodo de su juventud, pero su autoría no es irrefutable: se trata de “Di, Zaida, ¿de qué me avisas?” y “No tengas, dulce Belisa”. La paternidad lopesca del primero no se ha puesto nunca en duda, en gran medida por tratarse de una respuesta a uno de los romances más populares del Fénix, “Mira, Zaide, que te digo”, con el que forma una suerte de díptico poético; de hecho, la estilometría [Figs. 2 y 4] une ambos textos, a buen seguro justamente por sus ecos a veces casi literales. Ahora bien, tal y como reconoce

<sup>22</sup> En algunas pruebas, la estilometría lo emparenta con uno de ellos, “Puso Venus a Cupido” [Fig. 2]. En otras, se unen “Después que el rapaz Cupido” y “La diosa a quien sacrifica” [Fig. 4]. Recordemos que Goyri (1953a, p. 73) defendía la autoría conjunta de todo el ciclo.

<sup>23</sup> Agradecemos la amabilidad de Sánchez Jiménez, que nos ha permitido utilizar una versión revisada a partir del *Romancero general* de 1600 (f. 18r). Para la tradición textual del romance, remitimos a Alatorre (1992, p. 374).

<sup>24</sup> “Amedrentado Cupido” consta de 52 versos, frente a los 96 de “Al tiempo que el alba llora” y los 372 de “La divina y ilustre fama”; algo más cerca están “No tengas, dulce Belisa” (82 versos) y, sobre todo, “Di, Zaida, ¿de qué me avisas?” (68 versos), estos dos de autoría no del todo segura, como veremos ahora mismo.

<sup>25</sup> La *Flor de varios romances nuevos* (f. 54) de 1591 lee “interés” en ambos casos (entre otras variantes), por lo que produce una hipometría en el v. 42, tal y como puede leerse en la reproducción a cargo de Rodríguez Moñino (1957) en el segundo tomo de sus *Fuentes*.

<sup>26</sup> En todo caso, la presencia del artículo sería imprescindible para Lope, porque el hiato entre vocal final tónica (“Tomó”) y átona inicial (“interés”) le es ajeno, prácticamente sin excepciones (Poesse, 1949, p. 73).

Sánchez Jiménez (2015, pp. 189-199), tampoco la atribución de “Mira, Zaide, que te digo” resulta incuestionable, pues la filiación lopesca se basa en argumentos biográficos (la identificación del seudónimo de Zaide con Lope, los paralelismos con el proceso por libelos a raíz del desencuentro amoroso con Elena Osorio) y, para qué negarlo, en cierta inercia de la tradición crítica. Examinemos el pasaje que contiene las dos rimas consonantes (en Sánchez Jiménez, 2015, p. 202):

“Yo soy quien pierdo en perderte  
y gano mucho en **ganarte**,  
y aunque hablas en mi ofensa                    35  
no dejaré de **adorarte**.  
“Dices que si fuera mudo,  
fuera posible **adorarme**;  
si en tu daño no lo he sido,  
enmudezca el **desculparme**.                    40

Ambas rimas son bastante pobres, por cuanto se alzan sobre las mismas categorías verbales, meros infinitivos. En la estrofa que sigue al pasaje citado —la estructuración en cuartetas es constante en todo el romance, como casi siempre en Lope— aparece la misma rima en *-arme*<sup>27</sup>, pero, como en otros casos similares a lo largo del artículo, conviene no contabilizarla como tal, por cuanto parece más oportuno asumir que las distintas estrofas son independientes a tal efecto. El romance presenta entonces dos rimas consonantes que afectan a cuatro versos. Sabemos ya que es una cifra casi excepcional en Lope. Con todo, la presencia contigua de ambas rimas a modo de espejo, y el hecho de que en parte retomen los mismos verbos que el pasaje correspondiente del romance “Mira, Zaide, que te digo”<sup>28</sup>, permitirían considerarlas incluso estilísticamente intencionadas: Lope era un poeta con mucho oficio y desde luego muy atento a tales menudencias, como se desprende de un cotejo sistemático de sus romances poéticos de autoría segura. Veamos ahora las dos rimas de “No tengas, dulce Belisa” (en Sánchez Jiménez, 2015, pp. 349-350):

No tengas, dulce Belisa,  
en poca cuenta a **Belardo**  
por las abarcas que lleva  
y porque viste de **pardo**,                    [...]  
Los bravos hombres, Belisa,  
déjalos para **soldados**,  
deja los que van de noche                    15  
con mil guzmanes **armados**.

Estas dos rimas no son tan pobres como las anteriores. La primera, que se produce en la cuarteta que encabeza el romance, afecta nada menos que a uno de los seudónimos más conocidos de Lope (¿acaso, pues, adrede?). La presencia de Belardo y Belisa en el poema es justamente una de las razones por las que se le suele atribuir, aunque no se trate de una autoría indiscutible<sup>29</sup>. Insistimos en que la aparición de dos rimas consonantes no constituye de por sí un rasgo impropio del Fénix, pero sí lo suficientemente excepcional como para

<sup>27</sup> “Si te ha ofendido mi vida, / ¿quieres, señora, matarme? / Basta decir que yo hablé / para que el pesar me acabe” (vv. 41-44).

<sup>28</sup> “que pierdo mucho en perderte / y gano mucho en ganarte, / y que si nacieras mudo / fuera posible adorarte. / Mas por ese inconveniente / determino de dejarte, / que eres pródigo de lengua / y amargan tus liviandades” (vv. 25-32). Puede leerse en Sánchez Jiménez (2015, p. 192).

<sup>29</sup> “Lo cierto es que el romance parece de Lope, aunque no haya más pruebas que la presencia de Belardo y Belisa, así como la naturaleza del contenido, incluyendo el tono satírico que, sostenemos, es también propio del Fénix” (Sánchez Jiménez, 2015, p. 348).

tenerlo en cuenta. La estilometría, por su parte, no permite dilucidar nada al respecto, pues no logra agrupar el romance junto a otras composiciones [Figs. 2 y 4], lo mismo que en el caso de los tres romances que examinaremos en los próximos apartados.

#### LA ORTOLOGÍA: “SOBRE UNAS TAJADAS ROCAS”

Gracias al extraordinario material autógrafo de Lope que se ha conservado (unos cuarenta manuscritos dramáticos), estudiosos como Morley (1927) y, sobre todo, Poesse (1949) pudieron desentrañar los hábitos ortológicos del Fénix con bastante precisión, por lo que sus trabajos siguen siendo fundamentales. Los usos lopescos en lo que respecta a hiatos, sinalefas, diptongos y diéresis revelan lo que cualquier lector intuye de manera más o menos consciente: se trata de un poeta con un oído muy agudo y una naturalidad extraordinaria. Pero el verso de Lope no solo refleja con pasmosa fidelidad los fenómenos vocálicos que se producen de manera espontánea en el habla cotidiana, sino también, cómo no, ciertos dialectalismos o preferencias personales. Todo lo cual propicia que la ortología sea una herramienta muy útil a la hora de dirimir autorías dudosas que atañan al madrileño.

No es menos cierto, sin embargo, que un examen ortológico debe ser siempre sumamente precavido, puesto que una intervención mínima sobre un verso puede alterar de modo sustancial la relación fonética entre las vocales. La ortología constituye “a branch in which correctness of text is absolutely essential for trustworthy results” (Morley, 1937, p. 282). Por esa razón, en nuestro análisis dejaremos de lado los rasgos contrarios a Lope esparcidos aquí y allá a lo largo del corpus, y nos centraremos en el romance “Sobre unas tajadas rocas”. Atribuido al Fénix por Goyri (1953a, pp. 184-186), presenta tres usos ortológicos muy interesantes que remiten al mismo fenómeno lingüístico. Nos referimos a la aspiración de la *h* inicial, atribuible tanto a una variedad dialectal —sincrónica y diacrónica— como a un apego hacia cierta tradición poética (sin ir más lejos, en los versos de Garcilaso tal aspiración es a menudo necesaria). En cualquier caso, se trata de un rasgo ajeno a Lope (Fernández Rodríguez, 2021, pp. 23-24). Veamos estos versos de “Sobre unas tajadas rocas”<sup>30</sup>:

Comenzome por los ojos,	65
quedó el alma sin defensa,	
pues para <b>herir</b> el alma	
la razón ha de estar ciega. [...]	
Solo a tu vista y la mía	
no ofrezco salud entera,	
<b>porque herida</b> en los ojos,	75
quien la cura más la ciega. [...]	
Con esto el valiente Albanio	85
a su alma dio la vuelta,	
y por el nuevo <b>hallado</b>	
su perdida gente deja.	

En los tres casos, para respetar el octosílabo se requiere un hiato, que solo resulta plausible si se aspira la *h* inicial<sup>31</sup>. En la ortología de Lope, el contacto entre una vocal final y una átona inicial precedida de *h* antiguamente aspirada forma siempre sinalefa, casi sin

<sup>30</sup> De nuevo tomamos el texto de una inédita edición crítica al cuidado de Sánchez Jiménez, basada en el *Romancero general* de 1600 (f. 186).

<sup>31</sup> En el verso “porque herida en los ojos”, el posible (pero muy forzado) hiato entre “herida” y “en”, a saber, entre dos vocales átonas de distintas palabras, es asimismo difícilmente imaginable en Lope (Poesse, 1949, pp. 67-68).

excepción alguna<sup>32</sup>. O lo que es lo mismo, ambas vocales se comportan como si la *b* fuera muda, pues efectivamente no se produce tal aspiración. La ortología debe manejarse siempre con precaución y no pocas reservas (sobre todo en lo que concierne al joven Lope, dado que apenas contamos con autógrafos tempranos), pero que tal fenómeno concurra hasta en tres ocasiones en un romance de 88 versos parece una razón suficiente como para refutar la autoría de Lope a falta de indicios contundentes en sentido contrario<sup>33</sup>.

#### EL CASO DE LA FORMA *VIDO*: “SACÓ VENUS DE MANTILLAS” Y “DE LOS TROFEOS DE AMOR”

Existe una forma verbal aparentemente insignificante, pero que reviste suma importancia a efectos de autoría. Se trata de *vido* (‘vio’). Desde luego, su uso en la literatura del Siglo de Oro no resulta extraño, aun cuando en el habla corriente se encontraba ya en franca decadencia. Ocurre no obstante que, al revisar el corpus completo de romances lopescos de autoría fidedigna, no encontramos ni rastro de tal palabra<sup>34</sup>. En cuanto a su teatro, el análisis de veintisiete autógrafos dramáticos ha permitido inferir que Lope empleó esta forma verbal en contadísimas ocasiones, siempre como elemento caracterizador de una fabla rústica o antigua (Fernández Rodríguez, 2016). Pues bien, en dos romances atribuidos al Fénix por Goyri topamos con la voz *vido* hasta en dos ocasiones, y además sin ningún tipo de connotación estilística. Se trata de “Sacó Venus de mantillas”, que versa sobre las andanzas del Amor niño, y “De los trofeos de amor”, perteneciente al ciclo de Gazul. Veamos los dos casos del primero de ellos<sup>35</sup>:

do <b>vido</b> estar muchas niñas	
sacando diversas muestras:	
cuál está haciendo randillas <sup>36</sup> ,	35
cuál haciendo cadenetas,	[...]
y, como el niño es burlón,	
burlas comenzó con ella.	
La maestra, que lo <b>vido</b> ,	
echole la puerta afuera	60

La aparición de estas dos voces es altamente sospechosa. Ciertamente es que una palabra como *vido* —lo mismo que cualquier otra— pudo originarse durante el proceso de transmisión, y no deberse por tanto a la pluma del poeta<sup>37</sup>; comoquiera que sea, cuando menos en estos dos casos no parece que la forma *vido* pudiera haber surgido exclusivamente como sustituto de un supuesto *vio* en el original, por cuanto ello implicaría asumir que el

<sup>32</sup> En concreto, entre las treinta comedias examinadas por Poesse (1949, pp. 63-64), solo se registran tres hiatos —frente a 2176 sinalefas— ante palabras iniciadas con *b* originalmente aspirada seguida de vocal átona. Como sugiere el propio Poesse, es probable que estas tres supuestas excepciones se deban a errores de copia por parte de Lope, cuyos autógrafos no están exentos de despistes. Se analizan todos estos casos en Fernández Rodríguez (2021, pp. 23-24).

<sup>33</sup> Coincidimos, pues, con Montesinos (1967, p. 290) y Sánchez Jiménez, que también se muestran recelosos ante tal atribución.

<sup>34</sup> Se han empleado para tal fin las ediciones de Sánchez Jiménez (2015, 2018 y en preparación).

<sup>35</sup> Citamos por la *Flor de varios romances nuevos y canciones* de 1589 (f. 6), a partir del primer tomo de las *Fuentes* de Rodríguez-Moñino (1957). Para la tradición textual del romance, ver Alatorre (1992, p. 362). De nuevo, la atribución a Góngora, que se debe a Millé, puede considerarse apócrifa (Carreira, 1998, IV, p. 525).

<sup>36</sup> La *Flor de varios romances nuevos* (1591) y el *Romancero general* leen “randas” en vez de “randillas”, por lo que, para completar el octosílabo, necesitan un hiato entre “está” y “haciendo”. Se trataría de una licencia contraria a Lope, no solo porque el madrileño no aspirara la *b*, sino porque el hiato entre vocal final tónica e inicial átona es también un rasgo ajeno a su ortología: en posición libre de acento rítmico, como aquí, Poesse (1949, p. 73) apenas registra dos casos —acaso debidos a errores de copia por parte del propio Lope— en los treinta autógrafos examinados.

<sup>37</sup> Así sucede justamente en varias comedias de Lope (Fernández Rodríguez, 2016).

romance primigenio acusaba distintos problemas métricos difícilmente asumibles como lopescos (hipometría en el primer caso, salvo que se subsanara con un hiato entre “vio” y “estar” contrario al Fénix, y una rima improcedente y notoria con “burlón” en el segundo). Así pues, si se quisiera defender a toda costa la autoría de Lope, habría que suponer una intervención de cierto calado en ambos pasajes, suficiente como para embutir la forma *vido* sin que al romance le saltaran las costuras. Otro tanto sucede en “De los trofeos de amor”<sup>38</sup>:

Y como **vido** a Gazul,  
renovose el accidente,  
y tanto cuanto le mira  
más le adora y más le quiere; [...] 50  
Alminda, que **vido** a Zaida  
que de nuevo se entristece,  
para divertirla dijo  
le descubra lo que siente.

De nuevo, la presencia doble de *vido* supone un fuerte escollo contra la autoría de Lope (además, al igual que en “do vido estar muchas niñas”, la mera sustitución de *vido* por *vio* no arregla las cosas, puesto que el hiato resultante no se aviene con la ortología del Fénix). Por las razones aducidas, también en este caso la supuesta paternidad lopescas se tambalea, más allá de que, huelga decirlo, podríamos habérnoslas con versos, cuartetas y aun largos pasajes ajenos al poeta (lo mismo vale para cualquiera de los romances examinados en estas páginas). Pero lo cierto es que solo podemos juzgar los textos tal y como se han conservado; y, hoy por hoy, a falta de otros indicios, ninguno de ellos presenta las características pertinentes como para poder adjudicárselos a Lope.

\* \* \*

Las atribuciones de María Goyri, de las que partimos al comienzo de este trabajo, son sin duda un acicate desde el que profundizar en los problemas de estilo del Romancero nuevo y merecen ser respondidas con rigor, aunque sea con muchas décadas de retraso. Por nuestra parte, hemos abordado la posibilidad de que los romances atribuidos a Lope fueran verdaderamente suyos centrándonos exclusivamente en cuestiones estilísticas, para lo que nos hemos servido tanto de herramientas informáticas —si bien aún poco eficaces— como de exámenes formales que han demostrado su eficiencia en otros contextos. Si algo queda claro, a partir de los análisis estilométricos que hemos realizado en estas páginas, es que las atribuciones de Goyri se encuentran muy próximas a los romances lopescos, pero no tenemos suficientes pruebas estilísticas que corroboren fehacientemente sus hipótesis. Por su parte, los métodos tradicionales empleados nos permiten refutar algunas atribuciones de Goyri, pero muchas otras quedan pendientes de confirmarse o descartarse, entre ellas las de cinco composiciones (“La bella Zaida cegrí”, “Descolorida Zagala”, “Estando toda la corte”, “Mirando un corriente río” y “Vestido un gabán leonado”), que algunas pruebas estilométricas agrupan, de manera individual, junto a sendos poemas lopescos [Figs. 2 y 4]. Así pues, en lo que a los romances aquí tratados se refiere, parece prudente considerar que el corpus fijado por Sánchez Jiménez debe permanecer inalterado de momento. Con todo, serían necesarios más estudios como el que aquí hemos intentado acometer para dilucidar un problema que afecta a todo el Romancero nuevo, lleno como está de poemas expositivos y

---

<sup>38</sup> Citamos por el *Romancero general* (f. 5v), pero sin incorporar la forma *Ganzul* y corrigiendo una errata evidente (“renovese”). Los pasajes aducidos presentan alguna variante más en otros testimonios (ver García Valdecasas, 1987, p. 174), pero de escaso interés aquí.

juegos de máscaras que bajo el manto de la anonimía esconden más de una peripecia amorosa real. Ese es un trabajo tentador y que, a nuestro juicio, podría dar todavía muchas sorpresas en un futuro cercano.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alatorre, A. (1992). Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del romancero nuevo. En B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* (337-390). El Colegio de México.
- Arjona, J. H. (1962). Improper Use of Consonantal Rhyme in Lope de Vega and its Significance Concerning the Authorship of Doubtful Plays. *Hispanófila*, 16, 7-39.
- Baehr, R. (1989). *Manual de versificación española*, K. Wagner y F. López Estrada (trad. y adap.). Gredos.
- Blasco Pascual, J. (2016). Avellaneda desde la estilometría. En P. Ruiz Pérez (ed.), *Cervantes: los viajes y los días* (97-116). Sial.
- Blasco Pascual, J. (2018). Introducción a la estilometría: algunos ejemplos de técnicas y protocolos. En E. Álvarez Ramos y J. Blasco Pascual (eds.), *Humanidades digitales: retos, recursos y nuevas propuestas* (23-32). Agilice Digital.
- Blasco Pascual, J. (2019). Atribuciones cervantinas desde la estilometría: el entremés de *Los mirones*. En G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo* (151-168). Visor.
- Calvo Tello, J. (2016). Entendiendo Delta desde las Humanidades. *Caracteres*, 5 (1), 140-176.
- Calvo Tello, J. y Cerezo Soler, J. (2019). Autoría y estilo. Una atribución cervantina desde las humanidades digitales. El caso de *La conquista de Jerusalén*. *Anales cervantinos*, 51, 231-250.
- Campa Gutiérrez, M. (2006). Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: “El Romancero Nuevo”. En A. J. Close y S. M. Fernández Vales (eds.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (137-142). AISO; Vervuert.
- Campa Gutiérrez, M. (2011). El *Romancero nuevo*: recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973). *Acta Poética*, 32 (2), 75-114.
- Campa Gutiérrez, M. (2013). Los estudios y ediciones sobre el *Romancero nuevo* en los últimos cuarenta años (1973-2012). *Edad de Oro*, 32, 79-102.
- Campa Gutiérrez, M. (2015-2016). La edición de textos del Romancero nuevo. *Abenámar*, 1, 35-70.
- Carreira, A. (ed.). (1998). L. de Góngora, *Romances*, 4 vols. Quaderns Crema.
- Carreño, A. (1979). *El romancero lírico de Lope de Vega*. Gredos.
- Carreño, A. (ed.). (2000). L. de Góngora, *Romances*. Cátedra.
- Clarke, D. C. (1949). Remarks on the early *romances* and *cantares*. *Hispanic Review*, 2, 89-123.
- Cuéllar González, Á. (2022). Propuestas de autoría y datación en el teatro de Lope de Vega a la luz de la Inteligencia Artificial. University of Kentucky.
- Cuéllar González, Á. (en prensa). Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of One Hundred

- Undisputed Plays. En R. Hesselbach *et al.* (eds.), *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*. Heidelberg University Publishing.
- Cuéllar González, Á. y Vega García-Luengos, G. (2017-2021). *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. Disponible en: <<https://etso.es/>> [Último acceso: 23/04/2021].
- Domínguez Caparrós, J. (2002). *Métrica de Cervantes*. Centro de Estudios Cervantinos.
- Durán, A. (1849-1851). *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols. Rivadeneyra.
- Eder, M. (2015). Does Size Matter? Authorship Attribution, Small Samples, Big Problem. *Digital Scholarship in the Humanities*, 30 (2), 167-182.
- Eder, M., Rybicki, J. y Kestemont, M. (2017). Stylometry with R: a package for computational text analysis. *R Journal*, 8 (1), 107-121.
- Entrambasaguas, J. (1933). *Elegía de Lope de Vega a la muerte de don Diego de Toledo*, separata de la *Revista de la biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*. Artes Gráficas Municipales.
- Fernández Rodríguez, D. (2016). Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope). *Hipogrifo*, 4 (2), 197-217.
- Fernández Rodríguez, D. (2020). ¿Defecto métrico o efecto cómico? Las rimas consonantes en los romances teatrales de Lope. *Arte nuevo*, 7, 242-278.
- Fernández Rodríguez, D. (2021). Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega. En L. Giuliani y V. Pineda (eds.), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)* (15-40). Firenze University Press.
- Fradejas Rueda, J. M. (2016). El análisis estilométrico aplicado a la literatura española: las novelas policíacas e históricas. *Caracteres*, 5 (2), 196-245.
- García Valdecasas, A. (1987). *El género morisco en las fuentes del "Romancero general"*. UNED.
- Gornall, J. (1995). Assonance in the Hispanic Romance: Precept and Practice. *The Modern Language Review*, 90 (2), 363-369.
- Goyri, M. (1953a). *De Lope de Vega y del Romancero*. Librería General.
- Goyri, M. (1953b). Los romances de Gazul. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 403-416.
- Goyri, M. (2016). *La juventud de Lope de Vega. Amor y literatura (Originales inéditos, c. 1935-1953)*, J. A. Cid y M. Díez Yáñez (eds.). Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Hernández Lorenzo, L. (2019). Poesía áurea, estilometría y fiabilidad: métodos supervisados de atribución de autoría atendiendo al tamaño de las muestras. *Caracteres*, 8 (1), 189-228.
- Hernández Lorenzo, L. (2020). Los textos poéticos de Fernando de Herrera: aproximaciones desde la estilística de corpus y la estilometría. Universidad de Sevilla.
- Kroll, S. (2021). Sonido y afecto en el primer Lope. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 203-224.
- Liñán de Rianza, P. (1982). *Poesías*, J. F. Randolph (ed.). Puvill.
- Montesinos, J. F. (1967). *Estudios sobre Lope*. Anaya.
- Morley, S. G. (1916). Are the Spanish Romances Written in Quatrains? And Other Questions. *Romanic Review*, 7, 42-82.

- Morley, S. G. (1927). Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega. En *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, J. Benavente (prol.), t. I (525-544). Ratés.
- Morley, S. G. (1937). Objective Criteria for Judging Authorship and Chronology in the Comedia. *Hispanic Review*, 5 (4), 281-285.
- Navarro Tomás, T. (1974). *Métrica española*. Ediciones Guadarrama; Labor.
- Poesse, W. (1949). *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. Indiana University.
- Porqueras Mayo, A. (ed.). (1958). L. A. de Carvallo, *Cisne de Apolo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rebora, S., Berenike Herrmann, J., Lauer, G. y Salgaro, M. (2019). Robert Musil, a war journal, and stylometry: Tackling the issue of short texts in authorship attribution. *Digital Scholarship in the Humanities*, 34 (3), 582-605.
- Rißler-Pipka, N. (2016). 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* (27-51). Universität Augsburg.
- Rodríguez-Moñino, A. (1957). *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*. Real Academia Española.
- Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impresos en las nueve partes de romanceros*. (1600). Luis Sánchez; Miguel Martínez.
- Rybicki, J. (2020). Introduction to the stylo package and network analysis. En *Herramientas digitales para el análisis cualitativo y cuantitativo de textos*, Amelia Sanz (org.). Disponible en: <[https://youtu.be/RjuOReu\\_KUM](https://youtu.be/RjuOReu_KUM)> [Último acceso: 12/04/2023].
- Sánchez Jiménez, A. (ed.). (2015). Lope de Vega, *Romances de juventud*. Cátedra.
- Sánchez Jiménez, A. (ed.). (2018). Lope de Vega, *Romances de senectud*. Cátedra.
- Sánchez Jiménez, Antonio (ed.). (en preparación). Lope de Vega, *Romances de madurez*.
- Saunal, D. (1966). Une conquête définitive du “Romancero nuevo”: le romance assonancé. En *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, v. 2 (355-375). Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques.