

**EL TOMÉ DE BURGUILLOS DE LOPE DE VEGA,  
UN CURIOSO LECTOR DE PETRARCA**

*LOPE DE VEGA'S TOMÉ DE BURGUILLOS,  
A PECULIAR READER OF PETRARCH*

JUAN PÉREZ ANDRÉS

*Las rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, el último poemario publicado por Lope de Vega, merece una atención destacada tanto en la producción del autor como entre las grandes colecciones de poemas del Barroco, especialmente por su modernidad, su relevancia a la hora de conocer esta última fase creativa de Lope de Vega y por su variedad de temas. Sin duda, de entre todos ellos, deben destacarse aquellas composiciones en las que, desde un punto de vista paródico, Lope de Vega, a través de su heterónimo Tomé de Burguillos, retoma tópicos y motivos heredados de Petrarca para configurar el que, en cierto sentido, puede ser considerado el último cancionero de la tradición petrarquista.

*Las rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, the last book of poems published by Lope de Vega, deserves a special attention within Lope de Vega's literary production, as well as within the outlook of the main collections of poems of the Baroque period, especially because of its modernity, its importance to know this last stage of Lope de Vega's career and the variety of themes that it contains. Without doubt, among all, it should be pointed out those compositions in which, from a burlesque point of view, Lope de Vega, through his heteronym Tomé de Burguillos, go back to themes and topoi inherited from Petrarch to write a book that can be considered, in a certain sense, the last canzoniere of the Petrarchan tradition.*

*Fecha de envío: 11 de octubre de 2013*

*Fecha de aceptación: 27 de diciembre de 2013*

Las recientes ediciones de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* dan testimonio de la creciente revalorización que esta última colección de versos publicada en vida de Lope está generando desde hace unos años, especialmente notable si se considera que hasta no hace mucho el poemario tan solo estaba disponible de forma fragmentaria en antologías o gracias a la publicación por separado de su más extensa composición, *La gatomaquia*. Las tres ediciones de A. Carreño (Almar, 2002), J. M. Rozas y J. Cañas Murillo (Castalia, 2005) y M. Cuiñas (Cátedra, 2008), frente a las dos únicas ediciones completas publicadas a lo largo del siglo XX, la facsímil de la Cámara Oficial del Libro de Madrid en 1935, y la preparada por J.M. Blecua a finales de los sesenta para Planeta, son muestra de ello.<sup>1</sup>

Aunque las razones de tal interés no deben limitarse a unos pocos rasgos, hay tres factores que no pueden dejar de soslayarse: por un lado, la compleja variedad de asuntos

JUAN PÉREZ ANDRÉS, licenciado en Filología Inglesa e Italiana por la Universidad de Valencia, es profesor de instituto de Lengua Castellana y Literatura. Actualmente es doctorando en el ámbito de la Investigación Teatral en el Contexto Europeo. Es fundador y director de la revista digital *Zibaldone. Estudios italianos*.

**Palabras clave:**

- Lope de Vega
- Tomé de Burguillos,
- Petrarca
- Cancionero
- Parodia

**Keywords:**

- Lope de Vega
- Tomé de Burguillos
- Petrarch
- Canzoniere
- Parody

<sup>1</sup> Más información sobre la fortuna del *Burguillos* puede verse en M. Cuiñas Gómez, 'Historia textual del *Burguillos*', *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, X, 2007, pp. 125-151.

que el libro pone en juego dentro de la temática multiforme propia del Barroco y en tanto representativos de las motivaciones literarias y vitales de un Lope de Vega de setenta años maduro y desencantado; por otro, la modernidad del planteamiento mismo del poemario con la creación de uno de los más relevantes y curiosos heterónimos (si no el más brillante) de toda la literatura española, Tomé de Burguillos, “el más impertinente licenciado / que en sus leyes formó naturaleza”<sup>2</sup>; por último, la agudeza y el dominio de los recursos que Lope demuestra, una vez más, en este magistral y complejo último ciclo de su producción denominado *de senectute* por J. M. Rozas.<sup>3</sup>

Efectivamente, esta triste y compleja etapa final de la vida de Lope de Vega (que cubriría los ocho años que van de 1627, cuando entrega su primer testamento, hasta su muerte en agosto de 1635) está marcada por la penuria económica, una intensa decepción vital y una progresiva soledad (en pocos años, tras una penosa enfermedad, muere su última compañera, Marta de Nevares, y poco después, en un naufragio, su hijo Lope Félix, al tiempo que vive la desagradable fuga de su querida hija Antonia Clara), pero también por una madurez creativa sin igual de la que dan testimonio algunas de sus indudables obras maestras, tanto en el campo de la tragedia (*El castigo sin venganza*, 1631), como en el de la prosa (*La Dorotea*, 1632) o en el de la poesía (el *Laurel de Apolo, con otras rimas*, 1630; las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634; y, finalmente, *La vega del Parnaso*, publicada póstuma en 1637).

Una etapa, en definitiva, que supone “la culminación del saber literario y humano de Lope” en un momento en el que “desde la atalaya de los setenta años” el autor, “a la vez ingenuo, sinuoso y envidioso recalcitrante”, adquiere “una extraordinaria lucidez, un singular conocimiento del propio corazón y de las almas ajenas”, en palabras de Felipe B. Pedraza.<sup>4</sup> Acostumbrado a literaturizar su biografía (en muy pocos casos, como es sabido, las vicisitudes vitales dejaron de constituir materia literaria para Lope), las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* no solo ofrecen por tanto un inmejorable panorama de gran parte de las inquietudes, frustraciones y preocupaciones de este período final de su producción, sino que configuran una de las colecciones de poemas más interesantes y novedosas de la poesía española de los Siglos de Oro.

Parte de esta novedad reside en el hecho de que, como se indica ya en la portada misma de la primera edición, Lope se presenta no como autor, sino como editor de las composiciones de un tal Tomé de Burguillos “no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería), sino de papeles de amigos y borradores suyos”<sup>5</sup>, asumiendo de este modo la tarea de compilador de textos dispersos entre los distintos amigos de Burguillos mientras este está en Italia, según nos recuerda el mismo Lope en el *Advertimiento al señor lector*.

<sup>2</sup> Sobre Burguillos, nombre ya utilizado por Lope desde las justas celebradas con motivo de la beatificación de San Isidro en 1620, siendo de “general opinión que fue persona introducida por el mismo Lope”, véase J.M. Rozas, ‘Burguillos como heterónimo de Lope’, *Edad de Oro*, IV, Madrid, UAM, 1985, pp. 139-163; o las páginas a él dedicadas por Francisco Rodríguez Marín en la edición publicada en el tricentenario de la muerte de Lope en 1935 de *La Gatomaquia. Poema jocoserio*, G. Bermejo Impresor, Madrid, 1975, pp. XVII-XXX.

<sup>3</sup> J.M. Rozas, ‘Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute’’, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-132.

<sup>4</sup> F.B. Pedraza, *Lope de Vega. Pasiones obras y fortuna del “monstruo de la naturaleza”*, Edef, Madrid, 2009, p.142.

<sup>5</sup> Sobre la significativa portada del *Burguillos*, véase el interesante estudio de Macarena Cuiñas, ‘En torno a la portada de Burguillos’, *Lectura y signo: revista de literatura*, nº 3, (2008/1), pp. 117-130. Un recorrido a través de los múltiples retratos de Lope, incluido el de Tomé de Burguillos de la edición de 1634, puede seguirse en Enrique Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Imprenta Helénica, Madrid, 1935.

La falta de unidad y homogeneidad de los textos de Burguillos justificaría, pues, la amplia variedad de temas y tonos que se observan en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, conformadas en definitiva por un total de ciento setenta y nueve composiciones divididas en dos partes diferenciadas y ciertamente desproporcionadas: las *Rimas humanas*, con 161 sonetos, una canción burlesca, *La gatomaquia* y cinco poemas de asuntos diversos; frente a las *Rimas divinas*, constituidas por tan solo dos églogas pastoriles, un villancico, cuatro poemas al Niño de la Cruz y tres romances.

Basta echar un vistazo al primer soneto, *Desconfianza de sus versos*, uno de los últimos escritos antes de la publicación y toda una declaración de intenciones según la costumbre petrarquista de encabezar las colecciones con un soneto-prólogo, para dar cuenta de esta amplia variedad temática:

Los que en sonoro verso y dulce rima  
 hacéis conceto de escuchar poeta  
 versificante en forma de estafeta,  
 que a toda dirección número imprima,  
     oíd de un caos la materia prima,           (5)  
 no culta como cifras de receta,  
 que en lengua pura, fácil, limpia y neta,  
 yo invento, Amor escribe, el tiempo lima.

Estas, en fin, reliquias de la llama  
 dulce que me abrasó, si de provecho           (10)  
 no fueren a la venta, ni a la fama,  
     sea mi dicha tal, que, a su despecho,  
 me traiga en el cartón quien me desama:  
 que basta por laurel su hermoso pecho.

En el soneto se encuentran, de hecho, cinco de los grandes hilos temáticos del libro: desde la revisión de los modos petrarquistas (el verso inicial, “los que en sonoro verso y dulce rima”, es ya un claro remedo al “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono” con que encabeza Petrarca su *Cancionero*<sup>6</sup>), hasta la crítica a los epígonos del culteranismo (los pedantes habituados a escribir de forma “culto como cifra de recetas”, v.6), pasando por la rememoración y evocación de amores pasados en tanto *leit-motiv* de la labor creadora (esas “reliquias de la llama / dulce que me abrasó...”, vv. 9-10), la reflexión sobre los procedimientos que guían la escritura poética frente a los abusos culteranos (“que en lengua pura, fácil, limpia y neta, / yo invento, Amor escribe, el tiempo lima”, vv. 6-7) o el desprecio final a la gloria negada en esta etapa final de su carrera (“si de provecho / no fueren a la venta, ni a la fama”, vv. 10-11).

Si a estos temas anunciados en este primer soneto añadimos las composiciones escritas en serio (“en seso”), la parodia de temas de la tradición poética petrarquista o los ataques directos a su enemigo José Pellicer, queda claro que las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* son difícilmente asimilables a una única temática y objetivo. Esta variedad de temas y tonos podría dividirse, a grandes rasgos y según nuestra

<sup>6</sup> Todas las citas de Petrarca han sido extraídas de la edición bilingüe de F. Petrarca, *Cancionero*, trad. Jacobo Cortines, Cátedra, Madrid, 1989. Tanto Cortines como Ángel Crespo (Bruguera, 1983) parten del texto base establecido por Gianfranco Contini para Einaudi según el código Vaticano latino 3195.

opinión, en tres grandes grupos diferenciados tanto por su intencionalidad como por el grado en que se presenta en los sonetos la primera persona del heterónimo Burguillos, aun teniendo en cuenta que con frecuencia el mismo soneto desarrolla simultáneamente más de un tema.<sup>7</sup>

Un primer grupo lo formarían los veinte sonetos laudatorios o elegíacos escritos por Lope “en seso”, es decir, en serio, difícilmente asimilables por tema y tono al resto de sonetos paródicos y burlescos del heterónimo Burguillos y en la mayoría de los casos dedicados directamente a personas y circunstancias fácilmente identificables en la vida de Lope de Vega.<sup>8</sup> Junto a ellos, un segundo grupo lo formarían los sesenta y ocho sonetos de intencionalidad claramente burlesca en los que la primera persona queda atenuada en favor de una crítica a diferentes aspectos de la sociedad, a los que se han de sumar sonetos satíricos en contra de los nuevos escritores culteranos o los mordaces ataques dedicados a su rival José Pellicer.<sup>9</sup> Por último, un tercer grupo lo conformarían un total de setenta y tres sonetos en los que, mediante la explícita inclusión de la primera persona de Burguillos, Lope, a través del heterónimo, realiza una sistemática parodia de los temas y motivos propios del petrarquismo, al tiempo que trata aspectos relacionados con la ingrata labor creativa.

En este último grupo (fundamental en el momento en el que la inclusión de Burguillos sirve tanto para unificar el poemario a modo de *cornice*, como para desarrollar la personalidad del heterónimo) se podría hablar a sí mismo de tres bloques claramente diferenciados. El primero de ellos lo formarían los treinta y tres sonetos que, a modo de cancionero, Lope-Burguillos dedica a Juana, una lavandera del Manzanares.<sup>10</sup> Trasunto de la Laura de Petrarca, la Beatriz de Dante, la Elisa de Garcilaso o la misma Lucinda de Lope, por nombrar amadas ilustres, “he sospechado -nos dice Lope al prologar el libro de su amigo Burguillos en la *Advertimiento al señor lector*- que debía de ser más alta de lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen sus damas pastoras, él la hizo lavandera, o fuese por encubrirse, o porque quiso con estas burlas olvidarse de mayores cuidados”.<sup>11</sup>

Un segundo bloque lo formarían diecinueve sonetos en los que, sin dirigirse

<sup>7</sup> Sin espacio para concretar de forma pormenorizada las razones que han motivado la inclusión de los sonetos en los distintos grupos propuestos, valga señalar que la clasificación aquí propuesta varía notablemente de la señalada por los editores antes mencionados (J.M. Rozas y J. Cañas, M. Cuiñas y A. Carreño).

<sup>8</sup> Serían los dieciocho poemas elogiosos o elegíacos dedicados por Lope a distintas personas (los sonetos 23, 33, 35, 36, 37, 38, 47, 58, 64, 70, 87, 93, 116, 132, 134, 140, 149 y 160) o los referidos a circunstancias personales concretas (el 78, a la muerte de Marta de Nevares, o el 150, a su hija Antonia Clara) en los que no hay asomo de Burguillos ni intención paródica. Estos temas panegíricos, elegíacos y de reflexión autobiográfica de inspiración horaciana ocuparán *La vega del Parnaso*, como indica Felipe B. Pedraza en la introducción a la edición facsímil de Lope de Vega, *La vega del Parnaso*, Ara Iovis, Madrid, 1993, p. XI.

<sup>9</sup> Conformarían este grupo los veinte sonetos de crítica social basados en sucesos o en tipos concretos (sonetos 24, 25, 39, 50, 57, 59, 60, 63, 80, 85, 88, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 125, 141 y 154), los veinticinco sonetos burlescos en torno a situaciones cotidianas (20, 41, 42, 43, 52, 65, 67, 79, 83, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 102, 117, 118, 119, 121, 122, 130, 133, 145 y 155), los catorce dedicados a satirizar sobre los modos poéticos de los epígonos culteranos, los llamados “pájaros nuevos”, en muchas ocasiones con sonetos dirigidos a un tú apostrófico: Fabio, Cloro, Bartolomé, Elisio o Francisco (49, 54, 56, 73, 77, 81, 84, 103, 114, 120, 139, 143, 147 y 158) o los nueve con referencias burlescas a José Pellicer, el galán de la “linda bigotera”, cuya identificación resulta un tanto menos asequible a los lectores actuales (31, 32, 34, 68, 112, 123, 127, 128 y 142).

<sup>10</sup> Serían los treinta y un sonetos con mención directa a Juana (2, 3, 4, 7, 8, 13, 16, 17, 19, 21, 22, 26, 30, 40, 53, 69, 71, 75, 76, 82, 86, 96, 98, 100, 126, 137, 146, 148, 151 y 157), más dos con mención indirecta (11 y 136).

<sup>11</sup> Op. cit., p. 116.

explícitamente a Juana, se parodian temas, formas y estilos propios del cancionero o de la tradición poética de él derivada.<sup>12</sup> Por último, un tercer bloque estaría conformado por veintiún poemas que giran en torno a la reflexión sobre la pobreza del poeta, el acto de escribir o el epicureísmo a que se ve abocado Lope en esta su última fase vital.<sup>13</sup>

Visto en este amplio contexto, es evidente que este último grupo de setenta y tres poemas atribuidos a Burguillos es el que tal vez requiere una mayor atención, dado que su desarrollo permite a Lope, mediante la coartada-máscara de Burguillos, dar cuenta de forma más o menos velada de su situación personal, de su propia revisión de la tradición poética y de su opinión sobre cierta poesía del momento, al tiempo que, desde la distancia crítica que le otorga su dilatada trayectoria poética y mediante el ingenioso recurso de la parodia y la autoparodia, reflexionar y poner en tela de juicio todo el caudal poético renacentista de corte petrarquista que, exagerado y sobreutilizado en el Barroco, había agotado ya todas sus posibilidades expresivas.

Y todo ello mediante la poderosa herramienta de la parodia que se inicia ya con la elección misma del nombre de la amada, Juana, que, al igual que sucede con Aldonza Lorenzo, permite desde el primer momento deconstruir “a partir del mismo onomástico, la convencionalidad literaria del nombre de la amada como arquetipo idílico y culto”, como recuerda Antonio Carreño <sup>14</sup>. Desde esta óptica la parodia acaba, en definitiva, por abarcar todos los recursos tanto temáticos (las fases del amor, el uso del mito, el empleo de tópicos literarios...) como estilísticos (empleo de antítesis, quiasmos, paralelismos, hipérbolos...) del petrarquismo.

Este proceso de desmitificación de temas y modos petrarquistas se inicia desde los primeros poemas en la peculiar mostración del encuentro con la amada y la descripción de las fases del enamoramiento, como sucede en el soneto 8, *Alude a la saeta de Filipo, padre de Alejandro, que le sacó de los ojos Cristóbolo, excelente médico*:

Púsose Amor en la nariz el dedo,  
jurando, por la vida de Accidalia,  
castigar mi rigor, aunque a Tesalia,  
fuese por yerbas para algún enredo.

Y Juana, por la puente de Toledo, (5)  
más en holanda que en tabí de Italia,  
pasó con cuatro puntos de sandalia:  
imáteme Amor si medio punto excedo!

Del pie a mis ojos, de su pie despojos,  
tal flecha de oro entonces enherbola (10)  
como la que a Filipo daba enojos.

Pero halló el macedón farmacopola,  
yo no, que con la flecha por los ojos,  
remedio espero de la muerte sola.

En este caso, aprovechando un asunto clásico, la pérdida de un ojo por parte de Filipo de Macedonia en un encuentro bélico, plantea Burguillos cuatro tópicos habituales

<sup>12</sup> Serían los sonetos 1, 9, 10, 12, 14, 15, 18, 55, 61, 71, 101, 124, 129, 131, 135, 138, 144, 152 y 161.

<sup>13</sup> Serían los sonetos 5, 6, 28, 29, 44, 45, 46, 48, 51, 62, 66, 74, 92, 99, 108, 111, 113, 115, 153, 156 y 159.

<sup>14</sup> A. Carreño, ‘Los engaños de la escritura: las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*’, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, 1981, p. 554.

del petrarquismo: el del Amor que causa el enamoramiento lanzando sus flechas y el de los ojos como entrada natural del amor (recuérdese, por ejemplo, el soneto LXXXVII de Petrarca “Sì tosto come avean che l’archo scocchi, / buon sagittario di lontan discerne (...) / similemente il colpo d’ vostr’occhi, / donna, sentiste a le mie parti interne / dritto passare...”), el del Amor que lanza sus flechas para vengarse de una afrenta del poeta (el “castigar mi rigor” del verso 2 remita claramente al soneto II del *Canzoniere*, vv.1-3: “Per fare una leggiadra sua vendetta, / et punire in un dí ben mille offese, / celatamente Amor l’arco riprese”) y el de la muerte como único remedio para el enamorado (soneto XXXVI de Petrarca, vv.1-2: “S’io credesse per morte essere scarco / del pensiero amoroso che m’atterra” o el segundo terceto del soneto CXL, vv.11-14: “Che posso’io far, temendo il mio signore, / se non star seco infin a l’ora extrema? / Ché bel fin fa chi ben amando more”).

Como en muchos otros sonetos, la visión paródica del tópico en Burguillos viene determinada por un acercamiento desmitificador y burlón del mito mismo (vv.1 “púsose Amor en la nariz el dedo”), por el contraste entre un tema histórico junto a la cotidianidad de la presentación de Juana cruzando el puente de Toledo con la mención intrascendente a su ropa y al tamaño de sus pies (“más en Holanda que en tabí de Italia / pasó con cuatro puntos de sandalia”) y por la simultaneidad de registros cultos (macedón, farmacopola) con registros coloquiales.<sup>15</sup>

Esta descripción del nacimiento del amor, que retoma el tópico renacentista de raíz aristoteliana, es tema central también del soneto 19, *Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo*:

Espíritus sanguíneos vaporosos  
suben del corazón a la cabeza,  
y, saliendo a los ojos, su pureza  
pasan a los que miran, amorosos.

El corazón opuesto, los fogosos (5)  
rayos sintiendo en la sutil belleza,  
como de ajena son naturaleza,  
inquiétase en ardores congojosos.

Esos puros espíritus que envía (10)  
tu corazón al mío, por extraños  
me inquietan, como cosa que no es mía.

Mira Juana, qué amor, mira qué engaños,  
pues hablo en natural filosofía  
a quien me escucha jabonando paños.

Como en muchos otros sonetos paródicos, los dos cuartetos desarrollan el tópico clásico dentro de la más estricta ortodoxia (valga la pena añadir, a los ejemplos antes mencionados, el soneto III de Petrarca, vv. 9-10, “Trovommi Amor del tutto disarmato / et aperta la via per gli occhi al core”; o la traslación metafórica a los ojos como flechas que hieren de los sonetos LXXXV, versos 1.-2, “I begli occhi ond’io fui percosso in guisa / ch’e’ medesmi porian saldar la piaga” y CXXIII, versos 5-6, “Dagli occhi vostri uscío’l colpo mortale, / contra cui non mi val tempo né loco”), para luego dar rienda suelta a la parodia en los tercetos estableciendo un acentuado contraste entre el tema serio inicial y la visión final de Juana lavando ropa en el Manzanares.

El cambio de registro y de persona de la enunciación acentúan este contraste al contraponer dos cuartetos descriptivos en los que se da cuenta del proceso de

<sup>15</sup> Un detallado análisis de de este soneto se encuentra en David A. Gómez, ‘(Auto)parodia y renovación en las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*’, en *Thesaurus*, LI, n.1 (1996), pp. 545-57.

enamoramiento en tercera persona mediante plásticas adjetivaciones (fogosos rayos, sutil belleza y ardores congojosos) y sugerentes verbos (sintiendo, inquiétase), con la subjetividad del poeta que irrumpe en el primer terceto (la extrañeza con que en primera persona el poeta observa el amor “como cosa que no es mía” e intenta hablar “en natural filosofía”), para acabar con un tú apostrófico en el segundo terceto dirigido a una Juana impasible que, en medio de la indiferencia que la caracteriza, está inmersa en la tarea, totalmente exenta de grandiosidad poética, de jabonar paños. El recorrido que plantea el poema, desde una inicial descripción al uso del proceso de enamoramiento, para introducir la subjetividad en un segundo momento y finalizar, como en muchos otros poemas, interpelando a la amada, acentúan el deseo de Burguillos de traer la temática amorosa a un terreno cotidiano, personal y concreto que lo aleje de la grandiosidad e idealización petrarquista.

Este contraste entre tópico y cotidianidad se emplea también en los poemas centrados en las distintas fases del amor. Así sucede en el soneto 11, *Túrbase el poeta de verse favorecido*, donde el contraste se da entre los dos primeros cuartetos, en los que ofrece un bello ejemplo de *locus amoenus* en el que Juana es pintada como sirena (“Dormido, Manzanares discurría / en blanda cama de menuda arena / (...) cuando la bella pastorcilla mía / tan sirena como serena / sentada y sola en la ribera amena”) y el terceto final, en el que la turbación del poeta acaba por desembocar en una curiosa y expresiva metonimia (“...turbado de su rostro bello, / al pedirme que el cuello le arrojase, / así del alma, por asir del cuello”), ciertamente poco poética pero tremendamente significativa.

También parodia Lope-Burguillos la típica recreación petrarquista del momento en que tuvo lugar el enamoramiento, como sucede en el soneto 9, *Dice el mes que se enamoró*, cuyo verso inicial “Érase el mes de más hermosos días” lleva directamente al soneto III de Petrarca, “Era il giorno ch’al sol si acolararo” (tema tratado entre otros en el soneto LXI, “Benedetto sia’l giorno, e’l mese, et l’anno / et la stagione, e’l tempo, et l’ora, e’l punto / e’l bel paese, e’l loco ov’io fui giunto / da’ duo begli occhi che legato m’anno”). En este caso, la parodia viene dada por la interrupción de la canónica descripción del momento del enamoramiento en dos cuartetos con abundante adjetivación en los que se emplea el habitual juego de contrastes petrarquistas “las glorias vuestras y las penas mías”, mediante la introducción de dos tercetos que transforman el poema en un soneto del soneto, recurso habitual en el Barroco (recuérdese el famoso *Un soneto me manda hacer Violante* de Lope), en los se opera, además, un cambio brusco de registro (versillo, sonetazo, cogote):

Érase el mes de más hermosos días,  
y por quien más los campos entretienen,  
señora, cuando os vi, para que penen  
tantas necias de Amor filaterías.

Imposible esperan mis porfías, (5)  
que como los favores se detienen,  
vos triunfaréis cruel, pues a ser vienen  
las glorias vuestras y las penas mías.

No salió malo este versillo octavo,  
ninguna de las Musas se alborote (10)  
si antes del fin el sonetazo alabo.

Ya saco la sentencia del cogote;  
pero si, como pienso, no le acabo,  
echarele después un estrambote.

Se observa, una vez más, que con frecuencia el procedimiento paródico parte de la bimembración entre unos cuartetos que desarrollan un modelo clásico al uso, para luego en los tercetos parodiar su contenido en base a un pronunciado desvío del tema inicial (la entrada de la vulgar y cercana cotidianidad), la introducción de hipérbolos o exageraciones desmedidas que desnaturalizan el sobrio tono inicial, o bien desviándose de las expectativas lógicas del lector mediante el abrupto cambio de tipo de texto o registro.

Es también el caso del soneto 7, *No se atreve a pintar su dama muy hermosa por no mentir que es mucho para poeta*, en el que desmonta la teoría neoplatónica de la belleza absoluta de la *donna angelicata* y la manida imposibilidad de plasmar su hermosura:

Bien puedo yo pintar una hermosura,  
y de otras cinco retratar a Elena,  
pues a Filis también, siendo morena,  
ángel, Lope llamó, de nieve pura.

Bien puedo yo fingir una escultura (5)  
que disculpe mi amor, y, en dulce vena,  
convertir a Filene en Filomena,  
brillando claros en la sombra oscura.

Mas puede ser que algún lector extrañe (10)  
estas Musas de Amor hiperboleas,  
y viéndola después se desengañe.

Pues di ha de hallar algunas partes feas,  
Juana, no quiera Dios que a nadie engañe:  
basta que para mí tan linda seas.

La inclusión de poetas-artistas que han intentado en vano retratar a la amada (tema sobre el que gira también el soneto 2, donde recuerda Burguillos los intentos por parte de Virgilio, Propertio, Ovidio o Catulo, siguiendo el patrón del soneto CLXXXVI de Petrarca, vv. 1-2, “Se Virgilio et Homero avessin visto / quel sole il qual vegg’io con gli occhi miei”), permite por un lado, incluir al mismo Lope en el poema prolongando el juego del heterónimo (vv. 3-4, “pues a Filis también, siendo morena, / ángel, Lope llamó, de nieve pura”) y, por otro, poner de relieve la falsedad y sobreexplotación de ciertos atributos de la amada, algunos de cuyos rasgos más comunes, como la blancura de la piel, el cabello de oro o los labios de coral, eran moneda corriente en el petrarquismo (valga recordar, por ejemplo, el soneto CCXIX, v.5: “quella ch’ à neve il volto, oro i capelli”).<sup>16</sup>

Para Lope-Burguillos la belleza de la amada es subjetiva (“basta que para mí linda seas”) y el poeta no debe, por tanto, engañar al lector... aunque ello no impide que, como sucede en el soneto 13, *Lo que hiciera Paris si viera a Juana*, recreación y parodia del conocido juicio sobre la belleza de Juno, Venus y Minerva, el mismo Paris acabe irreverentemente por zanjar la discordia sobreponiendo la belleza de Juana a la de las tres diosas, ya que “cuarta diosa, en el discorde puesto, / no sólo a ti te diera, hermosa Juana, /

<sup>16</sup> Un exhaustivo estudio de las imágenes petrarquistas se encuentra en M<sup>a</sup> Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento. Repertorio*, PPU, Barcelona, 1990. En él se citan dos referencias inexcusables para abordar el petrarquismo en Lope: Sybylle Scheid, ‘Petrarkismus in Lope de Vega Sonetten’, en *Untersuchungen zur Sprach und Literaturgeschichte der romanischen Völker*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1966; y ‘Lope de Vega y la imaginería petrarquista de belleza femenina’, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. J. M. Solà-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 5-23.



una manzana pero todo un cesto”.<sup>17</sup>

En este sentido, la ridiculización del mito clásico, una constante en el Barroco, es también habitual en *Burguillos*. Como señala Rosa Romojaro al tratar este último poemario de Lope, “de los ciento sesenta y un sonetos considerados, ciento diecisiete contienen signos míticos, y en ochenta y ocho de ellos encontramos la *función tópico-erudita* que predomina, fundida en la mayoría de los casos a la *función burlesca*, y compartiendo su relevancia, como en Rimas, con la *función comparativa*”.<sup>18</sup> En estos casos, no cabe duda de que el objetivo final de Lope es, mediante el cenismo (v.gr. la mezcla de estilos), que el signo mítico funcione “en un amplio engranaje desestabilizador que mostrará la decadencia de los valores y doctrinas literarias renacentistas, asumida y potenciada ya desde finales del siglo XVI”.<sup>19</sup>

Baste como ejemplo de esta desacralización del mito mediante la inclusión de una imagen cotidiana desprovista de toda grandeza literaria, los sonetos en los que Burguillos describe a Juana como sirena mientras lava la ropa junto al Manzanares, como es el caso del soneto 46, *Describe el poeta a su Juana en forma de sirena, sin valerse de la fábula de Ulises*, tema que aparecía ya en el soneto 4 (vv. 5-7, “yo cantaré con lira destemplada, / ¡oh sirena bellísima de Europa!, / tu enfaldo ilustre, tu jabón, tu ropa”) además del mencionado soneto 11. En todos estos casos, el soneto es un claro ejemplo de la habilidad de Lope para conjugar una acción cotidiana vulgar (lavar la ropa) con temas clásicos y tópicos renacentistas (la historia de Ulises y el Manzanares de nuevo como *locus amoenus*). El cruce paródico entre una estrofa ya clásica (el soneto), un tema también clásico (el mito) y una acción u objeto cotidiano, habitual en el Barroco, es habitual también en Burguillos.<sup>20</sup>

Valga como último ejemplo el soneto 30, *Hipérbole a los pies de la dama, que este poeta debió de nacer en sábado*: “Juanilla, por tus pies andan perdidos / más poetas que bancos, aunque hay tantos, / que tus paños lavando entre unos cantos, / escureció su nieve a los tendidos. / Virgilio no los tiene tan medidos, / las Musas hacen con la envidia espantos: / que no hay picos de rosca en Todos Santos, / como tus dedos blancos y bruñidos”. Sus pies no solo son más blancos que la ropa que está lavando (versos 4 y 5) y que el azúcar que corona las roscones de Todos Santos (v.7), sino que, en un simpático juego de palabras, son más exactos que los pies (los versos) de Virgilio, alcanzando la desmitificación incluso a los mismos autores clásicos. La hipérbole ascendente llega como en otros casos a su máximo desarrollo en el último terceto, en el que, alabando la belleza y pequeñez de los pies de Juana, acaba por decir que sus zapatos podrían usarse incluso como pendientes de tan pequeños (“que es tanta la belleza que hay en ellos, / que pueden ser zarcillos tus chinelas / con higas de cristal pendientes dellos”).

Por lo demás, la críptica referencia del título de este soneto al nacimiento del poeta en sábado, según señalan certeramente J.M. Rozas y J. Cañas<sup>21</sup>, se explica por la asimilación del sábado al influjo de Saturno, dios de la infelicidad y origen del desdén de

<sup>17</sup> Sobre el tópico *ut pictura poiesis* en Lope, partiendo de la comparación del tema de este soneto y el cuadro de Rubens, véase J. de Entrambasaguas, ‘Lope de Vega y Rubens y, al fondo, Miguel Ángel’, *Revista Punta Europa*, núm. 99-100, 1964, pp. 52-67.

<sup>18</sup> R. Romojaro, *Lope de Vega y el mito clásico*, Universidad de Málaga, Málaga, 1991, p.33.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.255.

<sup>20</sup> Cfr. A. Pérez Boluda en ‘Cotidianidad y sensualidad en las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega’, en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. por Anthony J. Close, Sandra María Fernández Vales, 2006, págs. 503-508

<sup>21</sup> *Op. cit.*, nota 30, pág. 166.

Juana, tema presente en numerosos sonetos como el 14 (vv.1-4: “¿Qué estrella saturnal, tirana hermosa / se opuso, en vez de Venus, a la luna, / que me respondes grave y importuna / siendo con todos fácil y amorosa”), el soneto 51 (vv. 5-7: “si bien no a todos fiera y inhumana / estrella sigue y saturnal cometa: / a muchos dio carroza / a mí carreta”) o el 98 (vv. 7-8: “... mi suerte impía / te dio Saturno, con que helada y fría / de tu rigor la causa persevera”).<sup>22</sup>

Un ejemplo de que no siempre la descripción de la belleza de Juana va acompañada de una impronta paródica lo encontramos en el soneto 72, *Alaba el poeta lo más esencial de la hermosura sin ser parte de la armonía de las facciones*, cuyo verso inicial (v.1: “Aura suave y mansa, que respiras”) no puede más que recordar a algunos de los conocidos versos en los que Petrarca juega con la homofonía entre Laura y *l'aura*, como en el inicio del soneto CXCVIII (v.1: “L'aura soave al sole spiega e vibra”) o el primer terceto de CIX (vv.9-11: “L'aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le sue parole accorte / per far dolce sereno ovunque spira”). En este caso el encadenamiento de metáforas con que describe a Juana (la boca como un clavel, las mejillas transparentes, las perlas de los dientes o los labios púrpuras) remiten, obviamente, a los consabidos tópicos petrarquistas y a la tradición del tópico de la *donna angelicata*, al igual que sucede en el especialmente logrado soneto 75, *Da la razón el poeta de que la boca de Juana fuese una rosa*, en el que, jugando con estos mismos campos semánticos (perlas, rosas, cristal, clavel...) logra una de las imágenes más bellas del poemario, el de la visión de las rosas lanzadas por el Amor al río y que acaban pegadas a los labios de Juana al beber su agua. El desarrollo del poema, de una enorme plasticidad y belleza, y lo acertado de sus dos tercetos finales valdrían para anular por sí solos las afirmaciones de quienes limitan *Las rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos* de Lope a un mero juego de ingenio o a una simpática sucesión de parodias más o menos acertadas:

las rosas, entre perlas y cristales,  
 pegáronse a los labios, tan hermosas (10)  
 que afrentaban claveles y corales.  
 ¡Oh pinturas del cielo milagrosas!  
 ¿Quién vio jamás transformaciones tales:  
 beber cristales y volverse rosas?

En este sentido, queda claro que es en contra del lenguaje alambicado y falsa imaginaria transmitida por la legión de imitadores de Petrarca contra los que Lope-Burquillos antepone su visión realista y antitópica, esa “natural filosofía” con la que pretende cantar a Juana saltando por encima de temas manidos, falsas referencias hipercultas y engaños literarios. Estos procedimientos también se ponen en marcha en los numerosos sonetos en los que se trata el tema de los celos con el deseo de cubrir todas las fases del amor presentes en los cancioneros petrarquistas: desde el lamento desesperanzado del soneto 76, *¡Tanto mañana, y nunca ser mañana!*, con un interesante y excesivamente culto juego de palabras con el amor representado como un cuervo que devora los ojos del poeta; hasta la invocación a los dioses del soneto 82, *Quéjase a Venus el poeta con un poco de más seso que suele*; pasando por la referencia a Juana como “hircana tigre” del soneto 86<sup>23</sup>, *Desdenes de Juana y quejas del poeta*; la recuperación del tópico del *exclusus amator* en el soneto 14, *A la ira con que una noche le cerró la puerta*; o, por

<sup>22</sup> Para las referencias a la astrología y su relación con el amor o la descripción de la amada en Petrarca, véase M<sup>a</sup> Pilar Manero, ‘Referencias astronómicas y astrológicas’, op.cit., pp. 495-538.

<sup>23</sup> Adjetivo utilizado ya por Garcilaso en su *Égloga II* v. 563-565: “Oh fiera, dije, más que tigre hircana / y más sorda a mis quejas que el ruido / de un cuerpo miserable y afligido”, en *Poesía castellana completa*, ed. Consuelo Burrell, Cátedra, Madrid, 1995, p.71.

no extendernos más, la invocación a Cupido del soneto 96, *Enójase con Amor con mucha cortesía*, donde desarrolla el mal estado al que ha llegado el poeta, con “malas comidas y peores cenas, / y, como calle, pasear la cama” y que finaliza con uno de los muchos contrarios petrarquistas con que simboliza el desdén de Juana, quien “cuanto fuego le doy me trueca a nieve”.

De hecho, estos juegos de contrarios son con frecuencia ejes vertebradores de algunos de los poemas de Burguillos, siendo el de la unión fuego-pasión frente a nieve (simbolizando bien el temor del poeta o bien el desdén de la amada) uno de los más habituales. Valga de muestra el soneto 3, *Dedicatoria de la lira con que piensa celebrar su belleza*, donde plantea en cada estrofa el juego mencionado (así en los versos 3-4, “mientras más tu hielo me desama, / más arde Amor en su inmortal desvelo”, o los versos 9-10, “Mi amor es fuego elemental segundo; / de Scitia tu desdén los hielos bebe”). Si Juana puede devenir sirena, el poeta, fénix que renace de sus cenizas, puede parangonarse con una salamandra, reptil que tradicionalmente se pensaba inmune al fuego, lo que permite, introduciendo también el motivo usual de la mariposa en los versos 5-8, establecer una hábil combinación de imágenes: “crióme ardiente salamandra el cielo, / como sirena a ti, menos la escama; / para ser mariposa no eres llama, / fuerza será mariposar en hielo”. Este contraste se acentúa y sintetiza en el verso final, “yo Amor, Juana desdén, su pecho nieve”.

Las referencias a este juego de contrarios son numerosísimas en Petrarca, basten los versos 11-13 del poema CXXV, “ardendo lei chi come un ghiaccio stassi / et non lascia in me dramma / che non sia foco e fiamma” o este fragmento del poema CXXXV, en el que también figura la imagen del fénix: “Et così torna al suo stato di prima; / arde, et more, et riprende i nervi suoi, / et vive poi con la fenice a prova” o la unión de estos contrarios con el motivo del laurel, como en el soneto XXX (vv. 7-10: “Allor saranno i miei pensieri a riva / che foglia verde non si trova in laura; / quando avrò queto il core, asciuti gli occhi; / vedrem ghiacciare il foco, arde la neve”).<sup>24</sup>

Con todo ello, parece evidente que más allá de la parodia (o autoparodia) de ciertos modos de la tradición petrarquista que Lope cultivó, y que desde la visión más completa y madura de su vejez le parecen ya no solo manidos sino exageradamente ingenuos, uno de los objetivos de Burguillos-Lope es devolver al poema una sencillez y sinceridad que, a fuerza de recargamiento, excesos barrocos y repetición de fórmulas ya vacías, este había acabado por perder hasta desligarse de cualquier experiencia amorosa real y cercana.

Las *Rimas* de Burguillos vienen a ser en definitiva, como señala David A. Gómez, la constatación de que “cuando el sistema representacional de una cultura dada deja de ser percibido como efectivo y legítimo por los que la componen, salen a la luz ciertos textos que, al alejarse de las normas literarias convencionales, ponen en crisis ese modelo de representación ya gastado, y proponen nuevas maneras de representar y, por lo tanto, de percibir la realidad”.<sup>25</sup>

Se observa entonces la necesidad de naturalizar el poema, de volver a la “lengua pura, fácil, limpia y neta” del soneto-prólogo inicial, y de buscar una sencillez directamente relacionada con la realidad cantada, lo que pasa necesariamente por la entrada de la

<sup>24</sup> Otros juegos de contrarios, como los establecidos entre amor (prisión o guerra) y amante (prisionero o guerrero) o amada (dueña) y amante (siervo), tan frecuentes en la tradición petrarquista y presentes puntualmente en Burguillos, se dejan de lado por cuestiones de espacio y por tratarse de motivos no exclusivamente petrarquistas, sino heredados de la poesía stilnovista y del amor cortés provenzal.

<sup>25</sup> Op. cit., p.44.

cotidianidad, la desacralización de los mitos en favor de la realidad palpable, y la ridiculización de las figuras literarias tradicionales. Burguillos rechaza sucumbir ante la manida tradición petrarquista y, en un brillante juego entre el autor y su heterónimo, no puede menos que intentar justificar su estilo ante el mismo Lope, como sucede en el soneto 136, *Dicúlpase con Lope de Vega de su estilo*:

Lope, yo quiero hablar con vos de veras,  
y escribiros en verso numeroso,  
que me dicen que estáis de mí quejoso,  
porque doy en seguir Musas rateras.  
Agora invocaré las verdaderas, (5)  
aunque os sea (que sois escrupuloso),  
con tanta metafísica, enfadoso,  
y tantas categóricas quimeras.

Comienzo, pues: ¡Oh, tú que en la risueña  
aurora imprimes la celeste llama, (10)  
que la soberbia de Faetón despeña...!

Mas, perdonadme Lope, que me llama  
desgreñada una Musa de estameña,  
celosa del tabí de vuestra fama.

Este soneto muestra de forma directa tres de las líneas principales sobre las que de un modo y otro se asienta todo el poemario: el desarrollo paulatino del heterónimo, que permite la diferenciación expresa entre un Burguillos cercano, natural y que prefiere la realidad palpable, frente a un “escrupuloso” Lope que se queja al ver a Burguillos siguiendo “Musas rateras” en lugar de esas “Musas de Amor hiperboleas” del soneto 7; la crítica al metafísico culteranismo y sus quimeras; y, como conclusión de todo ello, la plasmación de lo que podríamos llamar la poética de Burguillos, centrada en el canto a lo real mediante el rechazo a la falsa palabrería, un tema recogido en el soneto 137, *Prosigue la misma disculpa*, en el que de nuevo Burguillos insiste en su deseo de poetizar sobre Musas “con alpargateras” al tiempo que desprecia alabar el gusto de los potentados sabiendo que “Juana no estudió Filosofía, / y no hay Mecenas como el propio gusto”.

Ello le sirve también a Lope-Burguillos para introducir otro de los temas fundamentales del poemario, el rechazo del mecenazgo no conseguido, especialmente si ello conlleva traicionar los propios principios... ese “después de no premialle, / nacer volando y acabar mintiendo” con que su pluma le reprende en el soneto 28, *Cortando la pluma, hablan los dos*.

La subjetividad de la visión poética y la necesidad de anteponerla a cualquier tópico (aun a fuerza de desmentir a los autores clásicos de la tradición) aparecen también en el soneto 148, cuyo significativo y curioso título, *Justifícase el poeta de que no nacen flores cuando las damas pisan los campos, porque estima en más la verdad de Aristóteles que el respeto de Platón*, encierra, además de una crítica al tópico del “amicus Plato”, toda una declaración de la visión poética de su autor quien, tras describir plásticamente la aurora, embellecida aún más si cabe con la presencia de Juana que canta al alba, concluye:

aunque decir que entonces florecieron  
y por ella cantaron ruiseñores, (10)  
será mentira, porque no lo hicieron.

Pero es verdad que, en viendo sus colores,  
a mí me pareció que se rieron  
selvas, aves, cristal, campos y flores.

Ya no se trata únicamente, pues, de parodiar formas, modos y temas de la tradición, tanto petrarquista como clásica, (véanse la burla al tópico clásico del *superbi colli* fosilizado desde Castiglione en el soneto 55, titulado justamente *A imitación de aquel soneto "Superbi colli"*, o la parodia al absurdo tema del secreto de amor petrarquista, como en el gracioso soneto 61, *A un secreto muy secreto*), sino de ser honesto con la poesía misma y no pretender alcanzar la fama oscureciendo el poema, retomando por enésima vez un tópico manido o sencillamente copiando a los clásicos. En este sentido, cobra especial relevancia el empleo de la imagen del laurel, tradicionalmente símbolo de honestidad (por permanecer siempre verde) y de gloria poética. Siendo este uno de los elementos más profusamente empleados por Petrarca, gracias entre otras cosas al consabido juego de palabras que permite la similitud *lauro-Laura* (como, entre otros, el poema CXIX, vv. 102-105: "non temer ch'i' m'allontani- / di verde lauro una ghirlanda colse / la qual co le sue mani / intorno intorno a le mie tempie avolse" o los sonetos CVII o el LXIV), Lope-Burguillos no duda en utilizarlo en numerosas ocasiones.

No olvidemos que Lope, quien en estos años acusaba una notable falta de atención y mecenazgo (recordemos los sonetos 40, vv.5-6, "por no tener dineros no he comprado / (oh Amor cruel) ni manta, ni manteo"), acaba por rechazar esos "vanos deseos de inmortal corona" que persigue la vacua turbamulta de epígonos culteranos, esa "importuna infantería / de fantásticos noveles / pidiendo por principios más laureles".<sup>26</sup> Y ello porque los verdaderos laureles de la fama no están al alcance de vulgares repetidores de versos, tópicos, frases hechas y latinajos, sino que es algo a lo que solo pueden aspirar unos pocos, como Juan de Valdés (soneto 23, vv. 1-2: "Digna siempre será tu docta frente, / Alcïato español, del verde engaste") o Don García de Salcedo (soneto 35, vv.12-13: "Ninguna como vos laurel se nombra; / pues tantos coronáis, honrad mi pluma").

Si el único laurel que Burguillos espera es el del amor de Juana ("¿cuándo serás laurel, dulce tirana? / Que no te quiero para aceitunas / sino para mi frente, hermosa Juana" del soneto 22, *A la fuga de Juana en viendo el poeta, con la fábula de Dafne*) es porque Burguillos le da a Lope la oportunidad de observarse frente a un espejo y aceptar conscientemente su estado, dar rienda suelta a través de él a sus renunciadas y frustraciones vitales y literarias de esos años (ese verso final del soneto 4, "yo pretendo / templar tristezas despreciando el arte"), y adoptar, desde una visión irónica, y en ciertos momentos nostálgica, de su propia producción, una postura epicúrea ante la vida.

Es la postura que, de hecho, trasluce el soneto el 161, *Discúlpase el poeta del estilo humilde*, prácticamente el epílogo que pone fin a las *Rimas humanas*:

Sacras luces del cielo, yo he cantado  
en otra lira lo que habéis oído;  
saltó la prima y el bordón lo ha sido  
al nuevo estilo, si le habéis culpado.

<sup>26</sup> Valga la pena recordar que parte del primer soneto-prólogo (vv. 4-5: "oíd de un caos de la materia prima, / no culta como cifra de receta") ya iba encaminada a marcar claramente las diferencias con esos pretendidos poetas cultos seguidores epigonales del gongorismo, los "pájaros nuevos", y muy especialmente, con el erudito aragonés José Pellicer, con quien en estos años mantuvo Lope una agria disputa al conseguir el primero el deseado puesto de Cronista Real que Lope perseguía y creía merecer. De nuevo las referencias a este penoso episodio pasan por estudios de M.M Rozas como 'El soneto de Quevedo En alabanza de Lope de Vega', en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Univ. Extremadura, Cáceres, 1984, pp. 319-322, donde esclarecedoramente sitúa el soneto laudatorio de Quevedo como respuesta a las invectivas que en *El Fénix y su historia natural* Pellicer lanzó contra Lope en 1630.

De mí mismo se burla mi cuidado, (5)  
 viéndome a tal estado reducido;  
 pero, pues no me habéis favorecido,  
 ¿por qué disculpo lo que habéis causado?  
 Entre tantos estudios os admire,  
 y entre tantas lisonjas de señores, (10)  
 que de necesidad tal vez suspire;  
 mas tengo un bien en tantos disfavores,  
 que no es posible que la envidia mire:  
 dos libros, tres pinturas, cuatro flores.

El soneto, tan certeramente tratado por el profesor J.M. Rozas<sup>27</sup>, es suficientemente claro como para tener que retomar lo dicho hasta ahora. Baste tan solo fijar la atención en los versos iniciales, ese “yo he cantado / en otra lira lo que habéis oído”, difícilmente asimilable a Burguillos, sino al propio Lope, quien por un lado disculpa el cambio a un estilo más humilde (presente ya en la *captatio* del título mismo del poema) mientras asume la propia indiferencia ante la situación en que se encuentra (v.5, “de mí mismo se burla mi cuidado / viéndome a tal estado reducido”). Este rechazo a las alabanzas y las lisonjas, y la consolación final siguiendo el tópico del *contemptus mundi*, vuelve a aparecer en repetidas ocasiones, como en el soneto 153, versos 12-14: “haced de la virtud secreto empleo; / que yo, en mi pobre hogar, con dos librillos, / ni murmuro, ni temo, ni deseo”.

También en este caso, al igual que sucedía en el primer soneto-prólogo comentado, las referencias al soneto I de Petrarca parecen bastante evidentes, tanto en la mención al estilo variado con que canta el poeta (v.4-6: “quan’era in parte alt’uom da quel ch’i’ sono, / del vario Stile in ch’io piango et ragiono / fra le vane speranze e’l van dolore”), como en la falta de conmiseración con uno mismo (el conocido verso 11: “di me medesimo meco mi vergogno”) y la resignación final y el desprecio a toda vanidad (vv.13-14: “e’l conocer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno”).

Con todo ello, y dejando de lado múltiples aspectos por cuestiones de espacio, queda plantear en última instancia si los sonetos paródicos del *Burguillos* de Lope conforman o no un cancionero, tal vez el último, dentro de la estela petrarquista. A favor de su consideración como tal juega el hecho de que en ningún momento renuncia Lope ni al metro, ni al estilo, ni a los recursos, ni a los temas propios del petrarquismo, más allá de la vuelta de tuerca en que se mueven gran número de sonetos en los que desarrolla el proceso de desmitificación de los modelos establecidos antes mencionados. Una operación esta que, como se ha visto, va acompañada en la mayoría de los casos de una fuerte dosis de amable parodia, aunque nunca de burla o desprecio, como sí ponen de manifiesto por el contrario los sonetos antigongorinos dirigidos a los “pájaros nuevos”. Señalemos de paso que los estrechos y subjetivos límites entre sátira, parodia y burla, claramente definidos a priori desde el punto de vista teórico, no son siempre fáciles de delimitar cuando se aplican a una obra concreta, como es el caso de la obra de Lope.<sup>28</sup>

No olvidemos, por otro lado, que, pese a la inferioridad numérica de los poemas con mención directa a Juana en relación al resto de los temas tratados (tan solo un veinte por ciento del total de las composiciones), son justamente estos sonetos, y aquellos en los que desarrolla y parodia tópicos y temas petrarquistas, los que más contribuyen en la configuración del heterónimo Burguillos a la hora de dotar de unidad al poemario.

<sup>27</sup> J.M. Rozas, ‘Sacras luzes del cielo. El soneto 161 de Burguillos, un epifonema de sus Rimas humanas y divinas y de la obra poética de Lope’, ed. J. Cañas Murillo, en *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 227-232.

<sup>28</sup> Véase en este sentido A. Sánchez Robayna, ‘Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)’, *Revista de Filología Universidad de la Laguna*, nº1, 1982, pp.35-48.

Por último es relevante considerar también que la disposición misma de las rimas de *Burguillos* presenta una estructura de cancionero: los poemas están encabezados por un soneto prólogo en el que se anuncian temas, tono e intenciones del poeta (en este caso cuatro, tres de ellos con mención específica a Juana), los cuales van seguidos por un corpus de poemas en los que se desarrollan las diferentes fases del amor propias del petrarquismo (desde la secuencia del flechazo de Amor, pasando por el proceso de enamoramiento, la contemplación de la amada, la descripción de su belleza o las quejas de amor y desdén de la amada), para acabar, por último, con un soneto epílogo que cierra el cancionero (el mencionado soneto 161).

Aunque se han aducido numerosas razones que impiden considerar el *Burguillos* de Lope como un cancionero, como es el hecho de que no haya enamoramiento compartido, que no exista orden cronológico o casual entre los poemas, o que haya más composiciones de otro tenor que de amor<sup>29</sup>, lo cierto es que ninguno de estos impedimentos son por sí solos ni suficientes, ni mucho menos determinantes. De hecho, por un lado, es frecuente e incluso necesario para la constitución de un cancionero que el amor no sea correspondido; por otro, sí hay en *Burguillos*, como se ha podido ver de forma sucinta, una cierta línea temporal en la disposición de los sonetos que va desde el momento del flechazo de amor, pasando por las fases del enamoramiento, hasta llegar a la descripción de la belleza de la amada o los momentos de desdén<sup>30</sup>; mientras que, por último, es habitual (y de nuevo necesario) que el cancionero contenga sonetos ajenos al tema del amor. En Petrarca, sin ir más lejos, no hay enamoramiento compartido, se siguen las mismas fases del amor (con la salvedad de la muerte de Laura, que no tiene parangón en *Burguillos* si exceptuamos el soneto dedicado a la muerte de Marta de Nevaes, en el que Lope excluye cualquier intervención de *Burguillos* por razones obvias) y sí se introducen numerosas composiciones de tema no amoroso.

Como recuerda Giuseppe Petronio, en el *Canzoniere* de Petrarca se combinan poemas amorosos con composiciones de tema político (v.gr. *Italia mia* o *Spirto gentil*), con otras de carácter polémico (los conocidos como ‘sonetos de Aviñón’, en contra de la curia pontificia), con otros de temas variados (como los dedicados a la muerte de Sennuccio del Bene o a Cino da Pistoia), “todos los cuales tienen también probablemente la función de separar y destacar individualmente series de poemas referidos a Laura y al amor”, mientras que, como sucede también en *Burguillos*, “el *Canzoniere* se cierra finalmente (...) con algunas poesías de recogimiento religioso más intenso y con una solemne canción a la Virgen, como nostalgia de la vida pasada entre tantas miserias, como plegaria que lo ayude a encontrarse a sí mismo al menos en la muerte y como esperanza, tras tantas ‘guerras’, de terminar su vida ‘en paz’”.<sup>31</sup>

En todo caso, siendo las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* un conjunto variado de poemas que Lope fue trabajando y puliendo a partir en muchos casos de composiciones anteriores (sonetos como el 16, 26, 78 o 151, son sin duda adaptaciones de materiales previos) y pudiéndose, por tanto, señalar en ciertos momentos una falta de unidad o, cuando menos, una excesiva heterogeneidad, lo cierto es que no cabe

<sup>29</sup> Como indica, por ejemplo, M. Cuiñas en su edición de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas de tomé de Burguillos*, Cátedra, Madrid, 2008.

<sup>30</sup> Habiendo Lope ordenado los textos que se llevaron a la imprenta, no entramos en la problemática generada por los posibles errores en la ordenación de los textos tal cual la plantea Trevor J. Dadson en ‘Hacia una posible reordenación de los sonetos a Juana de Lope de Vega’, *Crítica textual y anotación filológica*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 143-157.

<sup>31</sup> G. Petronio, *Historia de la literatura italiana*, Cátedra, Madrid, 1990, p.130.

duda de que por vía de la parodia, la autoparodia y la desmitificación de los modos petrarquistas, gran parte de sus poemas, especialmente los que remiten más directamente al heterónimo, manifiestan una maestría, un despliegue técnico y una efectividad tal que no solo convierten esta colección de sonetos en la última gran muestra de temas, motivos y recursos propios de petrarquismo, sino incluso, *mutatis mutandi*, en el último cancionero de la tradición lírica de los Siglos de Oro.

En ocasiones, las menos, la parodia de un género no solo clausura la posibilidad de nuevos desarrollos al descubrir mediante la distorsión y la burla los mecanismos que generan un tipo determinado de composiciones, sino que además, al poner en evidencia y exponer de forma clara los resortes que mueven estos mecanismos (en definitiva, “desautomatizar burlescamente los esquemas literarios esperables”, en palabras de Felipe B. Pedraza<sup>32</sup>), se les otorga a estas composiciones paródicas, por vía de la distorsión, una hondura desconocida por la pléyade de fieles seguidores *ad letteram* al alejarse voluntariamente de la vacía figura retórica y el tópico desnaturalizado. En términos generales, conviene recordar, como ya señaló Arturo Graf en las últimas décadas del siglo XIX, que “l’antipetrarchismo, in parte, è semplice resistenza ed opposizione all’andazzo comune”, pero también que “in parte è espressione di concetti e d’ideali nuovi nella vita e nell’arte”. “Antipetrarchismo, nel Cinquecento, -señala acertadamente este autor- no vuol dire proprio proprio il contrario di petrarchismo. Se il petrarchismo importa, anzi tutto, una esagerata venerazione del Petrarca, l’antipetrarchismo non include di necessità avversione al grande imitato, ma è più spesso semplice avversione alle dottrine, agl’intendimenti e alla pratica letteraria degli imitatori”.<sup>33</sup>

De este modo, epílogo genial a todo un género, como sucede también en el Quijote, el poemario de Tomé de Burguillos-Lope no es solo una parodia y un homenaje (conviene recordar que solo se parodia lo que se admira) sino que obliga al lector a enfrentarse a una lectura más completa que la del modelo calcado, generando “un acto de afirmación y negación en síntesis dialéctica que produce una tercera cosa: un texto que, asimilando el pasado, trasgrede”, en palabras de A. Sánchez Robayna.<sup>34</sup>

Por ello, limitar el alcance del *Burguillos* de Lope a una simple parodia del petrarquismo implica no solo restarle importancia a una de las colecciones de poesía más interesantes del Barroco y a una de las cumbres poéticas de Lope de Vega, sino que supone también pasar por alto toda la carga de novedad que el libro encierra.

Con todo, es lícito considerar el *Burguillos* de Lope como el epílogo genial de un género, el cancionero petrarquista, en tanto parodia-homenaje que devuelve la pureza a las imágenes y pone en evidencia el armazón que sostiene cierto tipo de poesía amorosa originada en Petrarca, del mismo modo al operado en el Quijote con los libros de caballería. De hecho, al igual que en Cervantes, también aquí, por la vía del realismo, de lo que se trata es de desnudar la mecánica artificiosidad de un género concreto anquilosado tras sucesivas e insatisfactorias reelaboraciones para crear una obra que es al mismo tiempo parodia y homenaje dentro de un molde totalmente novedoso. Las concomitancias entre Lope y Cervantes (o mejor, la influencia final de Cervantes en Lope, como certeramente resume J. San José Lera<sup>35</sup>) irían de hecho más allá de la tierna parodia a un

<sup>32</sup> F. B. Pedraza, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003, p. 219.

<sup>33</sup> A. Graf, ‘Petrarchismo ed antipetrarchismo’, *Attraverso il Cinquecento*, Ermanno Loescher, Turín, (1888), 1916, p.45-46. Disponible en: <https://archive.org/details/attraversoilcin-00graf> (consultado el 20/09/2013).

<sup>34</sup> Op. cit., p.44.

<sup>35</sup> Quien, retomando la noción del “quijotismo lírico de Lope” expuesta por A. Carreño en su edición del *Burguillos*, no duda en afirmar que “la modernidad de Burguillos es... el triunfo de Cervantes en Lope”, en J. San José Lera, “Tomé de Burguillos o el triunfo del *Quijote*. Una lectura



género concreto para abarcar la adopción de aspectos tan significativos y modernos como son el distanciamiento del autor con respecto a la materia creada mediante la invención del heterónimo, el juego propuesto al lector al multiplicar las instancias productoras de la obra (v.gr. la polifonía establecida al simultanear un posible autor, Burguillos, con un compilador, Lope, y un editor final distinto a ambos que titula en tercera persona los sonetos, como es el caso de *La pulga, falsamente atribuido a Lope* o *Discúlpase con Lope de Vega por su estilo*) o la ruptura misma de las expectativas del lector. Todos ellos elementos, sobra tal vez decirlo, que tienen su más claro antecedente en el juego ficcional puesto en marcha por Cervantes en la primera parte del Quijote.

En ambos, al subvertir mediante la ironía y la parodia las normas que rigen un determinado modelo que se considera superado, se acaba por devolver al modelo una visión más pura y original que permite, al romper la corteza fosilizada del tópico, que salga a la luz el verdadero sentimiento sin necesidad de impostar la voz del autor o falsear e idealizar la realidad.

Recordemos, en este sentido, el terceto final del soneto 10, *Describe un monte sin qué ni para qué*, donde, después de doce versos de describiendo plásticamente un idílico *locus amoenus* al uso, concluye el poeta: “Y en este monte, líquida laguna / para decir verdad como hombre honrado / jamás me sucedió cosa ninguna”. Como en otros muchos sonetos, Burguillos reniega a fabular, renuncia a la invención, al engaño literario, es honrado (real, honesto, según recalca en diferentes ocasiones) con lo que quiere cantar, dado que el poeta, como señalan los dos tercetos del soneto 147, *Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe*,

también soy yo del ornamento amigo,  
 sólo en los tropos imposibles paro (10)  
 y deste error mis números desligo;  
 en la sentencia sólida reparo,  
 porque dejen la pluma y el castigo  
 oscuro el borrador y el verso claro.

La visión de los borrones, cambios y supresiones que se observan en los códices autógrafos de Lope, especialmente el conocido como código Daza, dan prueba de ello.