

Venus *versus* Juana: variaciones cervantinas del erotismo en las *Rimas de Burguillos*

Carlos Brito Díaz

Universidad de La Laguna

Resumen: Se ha advertido la ebullición del erotismo en Lope de Vega desde la publicación de sus *Rimas* y su transición hacia la irrealización lírica en las *Rimas de Burguillos*. Estas páginas revisan y profundizan en la naturaleza de la parodia y el ludismo metaficcional del último ciclo lopesco en relación con este erotismo. Lope manipula las imágenes deformadoras del canon para proponer una inversión metatextual y autoficticia de sabor cervantino. En particular, la burla se precipita contra sí misma al invalidar el recurso al erotismo de baja estofa para invertir el sensualismo sensorial propio de la convención petrarquista. En este proceso, el erotismo se exhibe como mecanismo de transformación (desrealización) y como código intervenido.

Palabras clave: Lope de Vega – *Rimas de Burguillos* – Metatextualidad – Parodia – *Descriptio puellae*



Desde las *Rimas* (Sánchez Jiménez, *Lope reservado*) y el primer Lope teatral (Torres), se han constatado trazas de erotismo en la poesía de Lope, con un empleo intermitente en su trayectoria: reaparece en los poemas épicos, escritos “en seso” (*Las lágrimas de Angélica*, la *Jerusalén conquistada*) o en clave burlesca (*La Gatomaquia*). A su vez, la epopeya gatuna contagia o se ve contagiada por contigüidad editorial por la metatextualidad de las *Rimas de Burguillos*, verdadera *summa* de los modos líricos de su tiempo en el invierno lúdico *de senectute*.

Se ha demostrado sobradamente la parodia del petrarquismo y también de la propia poética del Fénix en este *anticanzoniere*, que deforma empleos poéticos propios (y ajenos) en una tendencia metaliteraria (autoficticia: Burguillos cita a Lope). Dicha tendencia se venía decantando al menos desde las *Novelas a Marcia Leonarda* y desemboca en el ludismo autorreferencial de *La Dorotea* (Brito, *Cervantes*). Esta metapoética de burlas y veras (Gómez, Mascia) presenta especial incidencia en el último ciclo creativo del poeta y el erotismo es una de las estrategias de la desnaturalización del petrarquismo. En las de Burguillos, Lope vuelve a ejercer de teorizador de su poética, como había hecho en sus primeras *Rimas* de 1602 (Novo). En esta ocasión el Fénix, tan inclinado a los heterónimos (Morley, Lapuente), escoge un *alter ego* de comparecencias anteriores: según registra

Lapiente (659), el “maestro Burguillos” había participado en las Justas de 1620 y 1622 por la beatificación y canonización de san Isidro, su más temprana aparición, donde el Fénix escinde su autoría en la de Burguillos, en la de su hija, aún pequeña, Antonia de Nevares, y en la de su propio nombre. Burguillos también firmará unas décimas que aparecieron póstumas en la Parte xxv de *La Vega del Parnaso*, en 1637. De todos sus pseudónimos Tomé de Burguillos es el de mayor contextura literaria: no solo compite con el propio Lope en las Justas referidas obteniendo un premio menor, sino que el Fénix, interesado por la obra de su amigo, antes de su partida a Italia, le ruega a Tomé que le dispense alguna obra de las muchas que ha escrito para dar a la imprenta. Solo obtiene de aquel *La Gatomaquia*, pero no contento con ello, inquiere y persuade a sus amigos para que le proporcionen composiciones poéticas del género que más cultivó, la poesía faceciosa. El resultado es la compilación que se ofrece como *Rimas humanas y divinas*, que el propio Lope edita y comenta en algunos paratextos críticos que acompañan a los poemas. Se trata de un juego meta-autorial de clara savia cervantina: Carreño (17-18) ya había admitido la dimensión quijotesca del libro, apreciable desde las declaraciones mismas del “Advertimento al Señor Lector”. El acusado cervantinismo del libro establece, además, un diálogo entre el poeta Tomé y su editor Lope, al que se dirige en dos composiciones (“Lope, yo quiero hablar con vos de veras” y “Señor Lope, este mundo todo es temas”). Tomé también cita a su editor como *auctoritas* del poeta que canta a su dama (“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”; Vega 133), desvelando a un tiempo la identidad de la interlocutora real y su envoltura literaria. El homenaje al autor del *Quijote* prosigue en el diálogo del autor con su pluma (la “mal tajada péñola mía” en boca de Cervantes) donde desliza al mismo tiempo una cita gongorina (“estas que me dictó rimas sonoras”) en un desaire hacia la poesía cultista (“¿A Góngora me acota a tales horas?”: Vega, *Rimas humanas y divinas* 173¹). Y la radicalización de la parodia en burla de lo propio también comporta una cervantina especulación de la lectura y no solo de la escritura, donde el poeta reconoce sus fuentes (“De Garcilaso es este verso, Juana,/ todos hurtan, paciencia, yo os lo ofrezco”; Lope 197); Carreño afirma:

La autoparodia hace posible que el autor sea a la vez lector de lo ajeno y de lo propio. El poeta se lee a sí mismo, y se lee simultáneamente en los otros. Establece toda una poética de la lectura. Pero, ¿cómo se lee el poeta desde el final de su obra? Lo hace, en el caso de Lope, desde el desengaño y la carcajada, desde la risa y las lágrimas (24).

El sujeto elegido para *sustituirlo* como padre del libro poético y para leerse a sí mismo a través de otro —que representa al propio Lope disfrazado— es un estudiante pobre (figura del entremés), de humilde apariencia (a quien confunden con un mendigo) y de

¹ Todas las citas se referirán a la edición de Cuiñas Gómez.

cuyo poco lustre se burla el propio licenciado (“Que Tomé de Burguillos me llamase”) anhelando el nombre más sonoro (“que el crédito al valor anticipase”: Vega 399) de Burgitómico.

Lope, así pues, se presenta como auspiciador del amigo con quien comparte amistades y admiraciones (hay sonetos dedicados a López de Aguilar, Bartolomé Leonardo de Argensola, Vélez de Guevara, Gabriel del Corral, Francisco de Quevedo y Francisco de Borja) y que derrama gestos afectuosos hacia familiares del Fénix, como el soneto dedicado a su hija Antonia Clara, “la niña de las niñas de sus ojos” (Vega 405). No pierde ocasión el Fénix, tan pagado de su fama, de componer un (auto)elogio en boca de Tomé, a quien le recrimina la baja condición de sus “musas rateras”, si bien Burguillos declara sus afectos por la poesía simple, natural y burlesca: “mis musas andarán con alpargates/ que los coturnos son para supremas” (Vega 382). Y la justificación de su estilo, al dictado de una “desgreñada musa de estameña”, viene impelido por la condición humilde de su interlocutora, acatando así la regla clásica del decoro entre sujeto y expresión. Si el licenciado es una contrafigura en chanza del poeta caballero (“de mí mismo se burla mi cuidado”, Vega 425), con lejanos antecedentes,² su desmañada apariencia viene servida en dos (auto)retratos. El primero, de dimensión más física, “es una autodescripción [...] traspasada por la autocompasión que le hace verse como una caricatura de sí mismo” (Cuiñas en su edición, Vega 153). En el segundo, una defensa más de la sencillez y de la claridad líricas, el parangón burlesco lo lleva a compararse con figuras del entremés —Juan Francés— y a destilar incansablemente pullas contra la poesía oscura, pedante y ajena, preciándose de su limpieza de sangre (Vega 247):

ese soy yo, que a la virtud atento
solo concedo a su vitoria palma,
que todo lo demás remito al viento.

Pero supuesto que el argén me calma
tengo con ropa limpia el nacimiento,
la cara en griego y en romance el alma.

El editor Lope también se encarga del boceto iconográfico de la musa de Tomé, Juana, otorgando fe de existencia de la receptora del cancionero amoroso (Vega 112):

Cuanto a la señora Juana, sujeto de la mayor parte destos epigramas, he sospechado que debía de ser más alta de lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen a sus damas pastoras, él la hizo lavandera, o fuese por encubrirse o porque quiso con estas burlas olvidarse de mayores cuidados.

² Se ha citado en la galería de Lope a Cardenio el Rústico, el poeta de *La Arcadia*, que en su cinismo paródico viene a ser su más orillado antecesor: (Sánchez Jiménez, *Lope. El verso y la vida* 331-332).

La destinataria de parte del cancionero amoroso (no todas las *Rimas* le son consagradas) es una figura a la medida de su poeta y asoma en su caracterización el mismo visaje avillanado y humilde que Dulcinea/Aldonza, con la particularidad de que, en las *Rimas* de Burguillos, Tomé no materializa la disociación entre la interlocutora verídica y su traslado quimérico (don Quijote tampoco lo hace; Cervantes sí), pues la lavandera conforma a un tiempo realidad e idealidad. De hecho, el poeta la ensalza a sabiendas de su lega y rebajada condición (“pues hablo en natural filosofía/ a quien me escucha jabonando paños”; Vega 155). La distancia entre el énfasis poético y el sujeto cantado es una de las estrategias del erotismo donde se invalidan tanto el modelo de partida (el petarquista) como el modelo de llegada (Tomé/Juana), así como también el procedimiento de sublimación (el neoplatonismo), que aquí queda inhabilitado por la aplicación de un registro de refinada sensualidad que no congenia ni con el contexto laboral y vital de la musa ni con su paradigma estético.

Lope justifica la publicación del corpus poético de su amigo (“porque fui mandado y porque no era justo que no las gozasen los que saben agradecer los estudios ajenos”), desvelando el espíritu que anima a las composiciones (“hallar con entendimiento entre la corteza aristofánica la verdad platónica”; Vega 113).

Por otra parte, Lope complementa la personalidad literaria del heterónimo con un grabado al frente de la edición (“que se copió de un lienzo en que le trasladó al vivo el catalán Ribalta”), al modo de los emblemas con los que el Fénix hizo irradiar su magisterio en las portadas de sus libros (Brito, *Odore enecat*) o en sus disputas literarias (a propósito de la *Expostulatio Spongiae*, según estudió González-Barrera). En las *Rimas* de 1634, Burguillos aparece mimetizado con la fisonomía del Fénix en una iconografía de aire burlesco a tono con el contenido del libro poético: la expresión risueña, su aire juvenil, el atuendo académico, coronado de laureles, o tal vez tomillos —reverso jocoso del laurel— (como adelanta el soneto preliminar del Conde Claros) con intención bufa (Sánchez Jiménez, *El pincel* 356); los mote: el primero, *utrumque* ‘[triumfo] para uno y otro’, interpretable por las palmas que lo encuadran, y el segundo, *Deus nobis haec otia fecit* ‘Dios nos concedió este descanso’, que se ha identificado con el verso 6 de la *Bucólica I* de Virgilio (Vega 118), según estipulaba la costumbre en la emblemática de adoptar sentencias o versos de autoridades clásicas para los lemas.

El conjunto se adereza con las arquitecturas características que orlan los otros grabados del Fénix, aquí despojadas de elementos de significación moral o de *vanitas* (el reloj de arena, la calavera). El grabado multiplica las relaciones de ambigüedad de Lope con su heterónimo (*utrumque*), en un juego intertextual avanzado ya desde los preliminares. A este propósito vienen las aprobaciones de Valdivieso (“Este libro [...] que escribió el Licenciado Tomé de Burguillos, he visto gustosamente divertido, porque en él parece que las Musas [...] se juntan con las Gracias”) y Quevedo (“el estilo es no solo decente, sino raro [...] bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de Frey Lope Félix de Vega Carpio”), que prolo(n)gan el juego metaliterario. En este sentido, el

aprobador establece filiaciones y correlatos en un ejercicio crítico que *distancia* al escritor —Tomé— de su supuesta fuente —Lope—, en una maniobra más para suspender la identificación entre ambos. Los juegos continúan en las propias *Rimas* cuando se discute la autoría del poema *La pulga* (“Picó atrevido un átomo viviente”; Vega 307) que, como el editor (el propio Fénix) apostilla, ha sido “falsamente atribuida a Lope” (a sí mismo). La red de interferencias entre ambos se prolonga a *La Dorotea*, donde Lope anticipa por boca de Julio, en la academia de cultos, una canción del maestro Burguillos del mismo tema (Brito, *Campos de aljófár*). Su inserción se adscribe al tono burlesco del cenáculo *aflautado* donde se anotan culterías y donde la composición de Tomé se arguye como pasatiempo entre las apostillas de los contertulios a un soneto hermético, toda vez que convocan su presencia para esclarecer oscuridades (Vega, *La Dorotea* 374):

Ludovico. ¡Qué cosa tan propia de su condición!
 César. Nunca el maestro Burguillos hizo elección para sus musas de más elevados asuntos.
 Ludovico. Si aquí le tuviéramos, él nos sacara de muchas dudas en la tremenda esfinge deste soneto.

Lope ya había adelantado en *La dama boba* otro concilio de pedantes y una dama de encogido entendimiento incapaz de interpretar el soneto “La calidad elemental resiste” —nueva autocita y autolectura de Lope—. Se trata de Nise, duplicada en la ignorancia inicial de su hermana Finea (“Ni una palabra entendí”; Vega, *La dama boba* 82), prefiguraciones ambas matizadas, desde el paradigma de la falsa dama letrada, de la lega condición honesta de la lavandera. El ludismo cervantino también contamina al protocolo de las poesías preliminares: un personaje del Romancero, el Conde Claros, firma uno de los dos sonetos laudatorios al frente de las *Rimas*. Se ha advertido la disemia del nombre en defensa de la llaneza y simplicidad que Lope defendió. Aquí interesa el juego ontológico de un personaje de ficción que acredita el libro de otro, también ficticio, en una *mise en abyme* de intermediarios que Lope contempla como la sonrisa socarrona del demiurgo. Es una simulación aprendida en el *Quijote*, donde Cervantes legitima como panegiristas a personajes de la narrativa caballeresca y de la poesía épica (Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Oriana, Gandalín, Orlando furioso), con clara intención burlesca de esta costumbre en la publicación de libros. La pirueta se remata en la i Parte de la novela cervantina, con el “Diálogo entre Babieca y Rocinante”, irrisión equina que lleva al extremo el procedimiento: un personaje de la propia novela —en este caso el caballo del protagonista— contraviene el protocolo haciendo un desaire al hidalgo y a su escudero (Cervantes 29):

¿Cómo me he de quejar en mi dolencia
 si el amo y escudero o mayordomo
 son tan rocines como Rocinante?

No es menos paradójico que el otro panegirista de las *Rimas* de Burguillos sea García de Salcedo Coronel, comentarista gongorino y sin embargo amigo del Fénix (escribió a su muerte en la *Fama póstuma* un elogio en tercetos, según anota en su edición Cuiñas de Vega 116). Aunque en las décimas que aparecen al frente del libro de Tomé desliza primeramente la sospecha de la verdadera identidad del autor (“Estos números, que estraña/ tu cuidado en breve suma,/ rasgos son de alguna pluma/ del noble Fénix de España”), continúa el juego autorial con un verso que es homenaje no solo al poeta que se esconde tras el apócrifo sino también a su marchamo estético de naturalidad y sencillez (“si es lengua en esta ocasión/ la menor flor de una Vega”; Vega 116).

Para el caso de la parodia petrarquista, Góngora había deslizado una emancipación del canon amoroso en el soneto “No destrozada nave en roca dura” (1584), que se adelanta “a la generalización o maduración del fenómeno”; en el soneto gongorino (Sánchez Robayna 32),

La actitud del “dolor deleitable” ya no es propuesta aquí como canon, sino invertida en contra-canon burlesco —la huida, “con pie ya desatado”. La esperanza resignada convertida en “dolor deleitable” del petrarquismo queda, pues, modificada irónicamente por su contrario, su opuesto burlesco.

Quevedo hará lo propio en sus sonetos burlescos o en la parodia de mitos que se prolonga hasta *La hora de todos y la Fortuna con seso*, donde trata a Venus de “buscona piramidal”. Se ha estudiado el desarrollo burlesco del mito en las de Burguillos, “que conlleva la ruptura de un sistema poético en el que el mito había constituido un *locus* enaltecedor” (Romojaro 259). En sus *Rimas* últimas, Lope invierte las coordenadas del cancionero canónico sustituyendo el yo poético convencional por un licenciado de raídas sopalandas y a la *donna angelicata* por una fregatriz del Manzanares, al bosquecillo de Venus por un río “viejo y sin antojo”, a la arrobada contemplación por un voyeurismo ensimismado, a los *fragmenta amatoria* por un periplo de prosaicas circunstancias y a la exaltación sublime por una constatación ramplona donde se genera un *desclasamiento* debido al empleo de un estilo elevado aplicado a un sujeto poético falto de trascendencia y rayano en la vulgaridad doméstica de lo habitual. El desplazamiento por falta de correspondencia entre género y estilo, argumento otrora de los detractores de las *Soledades* gongorinas, se repite aquí mediante la intervención de la parodia, como se ha dicho y estudiado.

Sin embargo, no podemos detener el análisis en este extremo. No olvidemos que Lope compone en las *Rimas de Burguillos* un cancionero de doble factura: el que sigue los dictados del petrarquismo estereotipado, su versión en *contrafacta* (pues incluye composiciones sacras o de amor divino) y, por último, la imagen convexa de estos con las rimas burlescas de Tomé y Juana. Aquí el hipotexto mantiene una relación horizontal con sus hipertextos, y el texto paródico se ofrece como evolución del parodiado en una

recreación costumbrista y de desacralización mediante la cotidianidad, a juicio de Pérez Boluda (*Cotidianidad y sensualidad* y *Costumbrismo erótico*): el cancionero petrarquista se versiona en dos moldes, el divinizado y el jocoso. En la parodia, el desplazamiento por ironía no devora a ninguno de los textos en correferencia (Pueo 44). Lope hábilmente eligió esta técnica de *rifacimento* porque

ninguno de los textos desaparece devorado por el otro, ni menos aún en una improbable síntesis que los desplazaría para convertirse en un texto autónomo. Por el contrario, ninguno de los textos en juego es desplazado, sino que se mantienen visibles, siempre presentes hasta el punto de que no se puede hablar de parodia si no hay una conciencia clara de que ambos elementos (el texto paródico y el texto parodiado) actúan uno sobre el otro.

Nos interesa ahora considerar que, para consumir la destitución del petrarquismo, Lope introduce el erotismo como estrategia deformadora del amor platónico, pues las alusiones sexuales reemplazan a la sensualidad refinada del amor cortés. Amante y amada se anudan en un *contrafactum* vulgar. Gallego Zarzosa anota que la mujer *inmediata* favorece la pulsión erótica y que

el campo preferido para la atracción erótica es el de un universo donde la mujer se perciba como accesible y real, tangible y cercana [...]. La pastora, la serrana, la labradora o la lavandera, mujeres cuyo oficio las expone al aire libre, al movimiento del cuerpo y a la superación que imponen las ropas que limitan los movimientos, son más susceptibles de convertirse en objetos de la atención erótica. Oficios que favorezcan circunstancias especiales conectadas con símbolos eróticos, como la panadera con el pan y los bollos, cuando tiene que trabajar ligera de ropa porque maneja un horno, son también típicos de la escenificación erótica. La manera en que las mujeres son pintadas, de conversación fácil, réplicas agudas, despreocupadas de su honestidad y libres de pudor y de restricción social, las vuelve mucho más atractivas por las mismas razones (221).

La parodia, merced al erotismo, *suspende* el efecto del hipotexto no solo por la falta de correspondencia con el hipertexto (amor neopetrarquista en versión entremesil: el estudiante pobre y la fregona), sino porque uno de los procedimientos de la parodia, el código de la poesía erótica, queda invalidado habida cuenta de la metatextualidad. El propio Tomé es consciente de su condición anticaballeresca y de la fealdad de su dama, condonada en la hipóbole del poeta hechizado de amor:

Mas puede ser, que algún letor estrañe

estas musas de amor hiperboleas,
y viéndola después se desengañe;

pues si ha de hallar algunas partes feas,
Juana, no quiera Dios que a nadie engañe,
basta que para mí tan linda seas. (Vega 133)

En las *Rimas* de Burguillos, el agua enlaza con una dimensión sensual que permite una visión erótica de la lavandera jabonando paños sudorosa y con la falda semi-recogida. Así sucede cuando Burguillos toma como sujetos líricos a los pies de la dama en escarpines (“azucenas en camisa”), a los pies en chinelas (“higas de cristal pendientes”), a un palillo en su boca (“dulce vira”), a la saliva (“el humor de sus labios purpurantes”) o a su deseo ensimismado de posesión en la deliberada disemia de “en la *concha* de Venus amarrado”, donde reinterpreta con visible desplazamiento el verso garcilasiano. Juana también es “yegua galiciana”, resabiada y esquiva a la montura; también invoca los pechos de Leonor picados por la pulga (“granate en perlas, arador en rosa”) y desea la suerte del insecto con clara intención sexual (“¡Oh pulga!, dije yo, dichosa fuiste,/ detén el alma, y a Leonor advierte/ que me deje *picar* donde estuviste”).

Otros poemas refrendan acciones femeninas que despiertan la apetencia de Tomé: al peine de la dama en sus cabellos (“por los bellos/ lazos navega altivo”), al cabello suelto sobre su cuello (“Mejor luce el jazmín, mejor la rosa/ por el revuelto pelo en la nevada/ coluna de marfil, garganta hermosa”), al aliento que esparce y desordena la melena en el rostro (“Aura suave y pura que respiras/ en el clavel de Juana”). En otro, el poeta anhela ser el gorrión que alimenta la dama con su boca (“envidio tu ventura y su ambrosía”). Asimismo, la recreación de Juana en forma de sirena evoca “lince del agua en círculos sutiles” y la compasión, en otro, mueve a Burguillos a quedarse en cueros para consolar el llanto de Juana por una camisa que le hurtaron en el río. En ocasiones, la sensualidad se despeña hacia el pie, de larga tradición literaria, como objeto de avidez erótica al entreverlo mientras Juana se columpiaba (“Yo vi tu pie que me ocultaste avara”) para despeñarse en la trivialidad de un asunto cotidiano y poco decoroso, como la contemplación de una dama que salió a un balcón cortándose las uñas: esta estética de lo anodino se alinea con un erotismo que deshace el encanto de la dama idealizada en la convención amorosa por el desacuerdo entre sujeto y expresión poética (Vega 245):

Lo superfluo del nácar que crecía
sobre la nieve de marfil bruñido,
daba temor al corazón que, herido,
a tan hermosas manos se rendía.

Gallego-Zarzosa distingue tres niveles paródicos en las *Rimas de Burguillos*:

En un primer nivel, la parodia no resulta directamente de alabar unas características que hacen a la dama horrenda, sino en encontrar la belleza en la mujer prosaica y en sus andanzas y quehaceres cotidianos. En este primer nivel, ni Burguillos ni los lectores perciben a Juana como indigna ni los amores del Licenciado como ridículos. En un segundo nivel, la dama lopesca en *Tomé de Burguillos* se presenta como hermosa a los ojos del Licenciado, aunque el lector vea claramente que está engañado por el hechizo de amor. En un tercer nivel, Lope vuelve a volcar la parodia y nos muestra a burguillos enamorado pero consciente de que el objeto de su amor no es precisamente elevado, con lo que tanto Burguillos como los lectores perciben su dimensión paródica (225).

El primer aspecto entronca con el encomio paradójico, del que tratamos en su día en el soneto de la pulga, ya citado, pero los otros dos dependen de la intervención del texto paródico en el parodiado: Lope orilla hasta los límites de la burla la naturaleza del cotejo jocoso del original con su recreación inversa, de suerte tal que no solo deriva de la colisión una invalidación del paradigma subyacente, sino también una desacreditación del procedimiento con el que aquél se desautoriza. Aquí tanto el modelo reelaborado como la técnica de deformación quedan deconstruidos al elegir el registro erótico en su variedad zafia y tosca para el homenaje invertido del sensualismo refinado de la *descriptio puellae* petrarquista. Esta poética de lo minúsculo, esta apología de la hermosura humilde y rústica, esta elevación de lo consuetudinario confirma la radicalización de la parodia que se vuelve contra sí misma en virtud del componente explícitamente erótico: la mujer cercana, familiar, accesible y cotidiana es enemiga de la sublimación y de la conceptualización del deseo sensorial idealizado. Los atributos físicos de la *donna* que destilaban la admiración del yo poético y la constatación de su hermosura tangible, contrapunto microcósmico de su deificación, aquí se esgrimen en flagrante desnaturalización por el cauce del erotismo grosero y tosco en la desmitificadora proximidad entre la voz poética y su objeto. Si convenimos con Díez Fernández en que la literatura erótica (“un fenómeno que exige la expresión de las actividades y deseos sexuales o el juego de palabras e ideas relacionadas con la sexualidad”, 13) es un eufemismo de la sexual por la explicitud en sus referencias al cuerpo, a la anatomía y a la actividad y que, no obstante, los textos lopescos parecen protegerse en el embozo de una codificación, en mayor o menor grado velada o no abierta, según la clasificación de Garrote Bernal³, en líneas generales Lope sintoniza con el registro dominante del erotismo

³ “Si la literatura es eficaz cuando conforma y modifica conductas y gustos sociales, la sexual lo será cuando, como didáctica, logre enseñar maneras de goce y posturas, tratos prostibularios, modos de prevenir contagios venéreos o, más a largo plazo, cambios en la civilización (así, en la relación hombre-mujer o en la función no reproductora de la sexualidad); como escatología, alcance efectos de repugnancia; como burla, arranque risas; como sátira, adhiera a un sistema moral; como reto, admire al descodificador que descodifica veladas cifras ocultas, y, como experiencia placentera, genere morbo, en contraste entre el

áureo, de naturaleza burlesca, en el que “la parodia implica efectivamente una imitación, pero una imitación degradada y hasta antifrástica” (Redondo 148), y con tendencia a la formulación deslizando entre esta, la sátira y el humor, en ocasiones no discernible de la variedad culta y grave, entre un erotismo serio y uno jocoso (Marín Cepeda 10). Como bien advierte Sánchez Jiménez (*Lope reservado*), el encriptamiento de los textos eróticos es consecuencia directa de la dilogía, gozne oscilante que impide una transparente identificación de las alusiones.

Las *Rimas de Burquillos* no son un libro fácil ni simple. Se han advertido las variedades de la agudeza (Blanco) y la necesidad de desentrañar sentidos y correlaciones sutiles deslizadas por Lope en un ejercicio de (auto)rreferencialidad que exige un esfuerzo en la anotación (Arellano) y en un ejemplo de consumada audacia compositiva (Torres, *Juanilla y Burquillos*). En ocasiones, el Fénix juega con varios intertextos en la conjunción de tópicos, sometidos a la inversión por superposición de prácticas retóricas refundidas en el discurso paródico. Repertorio de motivos petrarquistas es el soneto 3 (Vega 125), sometidos a la desrealización del ejercicio metaliterario por efecto del tratamiento irónico; los usos retóricos de la tradición (la antítesis “yelo/arder de amor”, la “mariposa/llama”, el desdén —Juana convertida en “sirena”, “su pecho nieve”—) se subrayan en lo que de convencional y de rutinario tienen y así se mitiga y anula su efecto enaltecedor en una mezcla degradadora:

A ti la lira, a ti de Delfo y Delo,
Juana, la voz, los versos y la fama,
que mientras más tu yelo me desama,
más arde Amor en su inmortal desvelo.

Críome ardiente salamandra el cielo
como sirena a ti, menos la escana,
para ser mariposa no eres llama,
fuerza será mariposar en yelo.

Mi amor es fuego, elementar segundo,
de Scitia tu desdén los yelos bebe,
tal imposible a mi esperanza fundo;

pues a decir que fuéramos se atreve
(cuando no los hubiera en todo el mundo)

texto y la prohibición, o excite individualmente y a un conjunto más o menos prolongado de lectores, en el plano físico o en el intelectual. Distinción ésta, físico / intelectual, que me lleva a diferenciar entre *código literario sexual abierto* y *código literario sexual cerrado*. Una oposición (o gradación, porque los códigos se mezclan en poemas mixtos) que pudiera superar la anquilosada antítesis de erotismo (un eufemismo más) / pornografía (un anacronismo)” (Garrote Bernal 215-216).

yo Amor, Juana desdén, su pecho nieve.

En la consideración de las *Rimas de Burguillos* hemos pretendido ahondar en la naturaleza de la parodia y en el ludismo metaficcional del último ciclo lopesco, ambos intrínsecamente dispuestos en reciprocidad a la luz de este cancionero (di-in)vertido, donde la burla se precipita contra sí misma al invalidar la estrategia (el erotismo de baja estofa) con la que se reformula la inversión de la derivación (el sensualismo sensorial) del paradigma en palimpsesto (el formulismo amoroso del petrarquismo). Se ha advertido el sesgo trascendente, serio y escéptico del desengaño lopesco en estas *Rimas* postreras. Así lo anotan, entre otros, Pedraza Jiménez (“en él afloran una cierta melancolía y un desengaño epicúreo que solo aspiran a ‘templar tristezas’, a través de un humor cada vez más ‘claro y puro, sin hiel, exento de negruras y sarcasmos’”: 101) y Sánchez Jiménez, acerca de un poemario contaminado por la técnica de la auto-referencialidad:

No es Lope precisamente, sino Burguillos, quien medita sobre la condición de los mortales [a propósito del soneto 159 en la edición de Cuiñas a Vega 421], quien se queja de que le tengan por muerto, y quien se burla de sus impacientes rivales. Es decir, cuando en 1634 sonó la hora de las obras maestras en la casa que Lope habitaba en la calle de Francos, el Fénix decidió insistir en su técnica predilecta y compuso las *rimas de Tomé de Burguillos* siguiendo un complejo sistema de auto-representación y simulación de biografía [...]. El resultado será un libro hito de la poesía española de todos los tiempos, y una muestra de la madurez y perfección que Lope había alcanzado en un estilo que había hecho suyo: el uso de diferentes imágenes del autor en una brillante mezcla de literatura y realidad (*Lope pintado* 184-185).

Marco (319) advierte que

Siendo un personaje burlesco, un avatar inédito, por su dimensión y su naturaleza, del gracioso o de la figura del donaire, Burguillos tampoco es, como tampoco lo suelen ser los graciosos de Lope, una figura completamente paródica. Lo aleja del esperpento la seriedad con la que se toma su propia acción de creador y de enamorado [...]. La parodia, por muy lejos que llegue, y en tiempos de Lope el término no era siempre tan negativo como lo es ahora, no alcanza nunca lo absolutamente abrasivo.

Es, no obstante, justamente la actitud ortodoxa, solemne y alienada de Burguillos lo que alimenta la parodia por contraste y fingimiento, y es el espíritu de juego (meta)textual el que, a nuestro juicio, predomina en el poemario sobre otras consideraciones. Lope, en su vez lúcido y lúdica, se había vuelto *cervantino*.

Burguillos-Lope aprovechó la deriva materialista que la *descriptio puellae* permitía para dinamitar, burla burlando, la vaciedad de la convención petrarquista y sus idealizados estereotipos, ahitos de conceptos y faltos de realidad. Ambos eligieron el ámbito simbólico del agua, lugar de encuentro de los enamorados desde la poesía popular: aquí la fuente o el lago ameno se transforma en un río de pobre caudal y aguas turbias por efecto de las lavanderas, donde la diosa no emerge de la espuma sobre una concha sino sudorosa jabonando paños. *Venus versus Juana*.

OBRAS CITADAS

- Arellano, Ignacio. *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las "Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos"*. Idea, 2012.
- Blanco, Mercedes. "La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*". *Otro Lope no ha de haber. Atti del Covegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. Maria Grazia Profeti, Alinea Editrice, vol. i, 2000, pp. 219-240.
- Brito Díaz, Carlos. "Odore enecat svo: Lope de Vega y los emblemas". *Actas del i Simposio Internacional de Literatura emblemática hispánica*, ed. Sagrario López Poza, Universidade da Coruña, 1996, pp. 355-378.
- . "Campos de aljófar siembras de granates: a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega". *eHumanista*, vol. 15, 2010, pp. 251-261.
- . "Cervantes en Lope: la aventura de la escritura de las *Novelas a Marcia Leonarda a La Dorotea*". *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, Año 18, vol. 28, 2018, pp. 1-10.
- Carreño, Antonio. "Introducción a Lope de Vega". *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Ediciones Almar, 2002, pp. 9-115.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer, Planeta, 1996.
- Díez, J. Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Ediciones del Laberinto, 2003.
- Gallego Zarzosa, Alicia. *El erotismo en la poesía de Lope de Vega*. 2014. Universidad Complutense, tesis doctoral.
- Garrote Bernal, Gaspar. "De placer textual. Códigos literarios-sexuales abierto y cerrado en la *Variedad de sonetos del Antequerano*". *eHumanista*, vol. xv, 2010, pp. 209-239.
- Gómez, David A. "(Auto)parodia y renovación en las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*". *Thesaurus*, li, 1, 1996, pp. 44-65.
- González-Barrera, Julián. *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Reinchenberger, 2011.
- Lapiente, Felipe-Antonio. "Más sobre los pseudónimos de Lope de Vega". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del i Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, coordinado por Manuel Criado de Val, Edi-6, 1981, pp. 657-669.

- Marco, José María. *El verdadero amante. Lope de Vega y el amor*. Ediciones Insólitas, 2019.
- Marín Cepeda, Patricia. "En la concha de Venus amarrado. A modo de preámbulo". *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Visor, 2017, pp. 8-12.
- Mascia, Mark J. "Metapoetry and metalanguage in Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*". *Cincinnati Romance Review*, vol. 17, 1998, pp. 72-78.
- Morley, Sylvanus Griswold. *The pseudonymus and literary disguises of Lope de Vega*. University of California Press, 1951.
- Novo, Yolanda. "La imagen del humanista teorizador: poética metapoética de Lope de Vega (en filigrana sonetística)". *RILCE*, vol. 26, n. 1, 2010, pp. 118-138.
- Pedraza Jiménez, Felipe. *Lope de Vega. Vida y literatura*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2008.
- Pérez Boluda, Adrián. "Cotidianidad y sensualidad en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega". *Actas del vii Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony Close, Iberoamericana, 2005, pp. 503-508.
- . "Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el *Tomé de Burguillos* de Lope de Vega". *Calíope*, vol. 12, n. 2, 2006, pp. 57-75.
- Pueo, Juan Carlos. *Los reflejos del juego (Una teoría de la parodia)*. Tirant lo Blanch, 2002.
- Redondo, Agustín. "Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*". *Otra manera de leer el "Quijote"*, Castalia, 1998, pp. 147-169.
- Romero, Rosa. *Lope de Vega y la teoría de las funciones del mito*. Anthropos, 2019.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Tàmesis, 2006.
- . *El pincel y el Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Iberoamericana, 2011.
- . *Lope. El verso y la vida*. Cátedra, 2018.
- . "Lope reservado: facetas del erotismo en las *Rimas* (1604)". *Anuario Lope de Vega*, vol. xxv, 2019, pp. 311-341.
- Sánchez Robayna, Andrés. "Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)". *Silva gongorina*, Cátedra, 1993, pp. 27-41.
- Torres, Milagros. "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope". *Edad de Oro*, vol. 9, 1990, pp. 323-333.
- . "El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope". *Criticón*, vol. 60, 1994, pp. 49-60.
- . "Erotismo mesonil en el *Mesón de la Corte* y *La noche toledana* de Lope de Vega: de la palabra al gesto". *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, eds. Luce López-Baralt y Francisco Torres Villanueva, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México, 1995, pp. 439-459.

- . "Juanilla y Burguillos: comicidad, ingenio e invención poética", en prensa.
- Vega, Lope de. *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Cátedra, 1996.
- . *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Cátedra, 2008.
- . *La dama boba*, ed. Diego Marín, Cátedra, 2010.