

(AUTO)PARODIA Y RENOVACIÓN EN « LAS RIMAS HUMANAS Y DIVINAS DE TOMÉ DE BURGUILLOS »

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 ¹. En este intersticio sustitutivo de unos patrones por otros, la parodia, entendida como una práctica desmitificadora del paradigma representacional sobrecodificado, juega un papel capital. Al subvertir de una manera cómica el material artístico pre-establecido, la parodia llega a ser una fuerza innovadora y revitalizadora de las técnicas artísticas ². En la trayectoria lírica de Lope de Vega el elemento paródico, tal como se presenta en *Las Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, no sólo socava las ya automatizadas galas del petrarquismo, sino que al deconstruir la propia retórica en la que el Lope juvenil expresó sus peripecias amorosas, da cuenta de la renovación y vitalidad que caracterizan la obra literaria de este gran poeta. Si bien

¹ LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, págs. 286-296.

² El término 'parodia' ha recibido innumerables definiciones. Por ejemplo, en su *Problems of Dostoevsky's Poetics*, BAKHTIN sostiene que "Parodying is the creation of a decrowning double" pág. 127. Por su parte, LINDA HUTCHEON, en su artículo *Ironie et parodie: strategie et structure*, señala que la parodia "est deviation par rapport a une norme littéraire", pág. 470. En tanto que MARGARET ROSE, en su brillante estudio *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, define la parodia como "the comic refashioning of preformed linguistic of artistic material", pág. 52. Otra definición que encontramos muy útil es la que propone MARCIA WELLES en su libro *Arachne's Tapestry: The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*. Para ella la parodia no es solamente "a discrete literary device, but the prime element of literary evolution, with the positive function of destroying in order to create", pág. 10-11.

es cierto que mucho se ha escrito ya sobre el juego paródico en estas *Rimas*, la mayoría de críticos han estudiado la cuestión de una forma muy general, tocando someramente muchos temas sin ofrecer un análisis minucioso de ninguno ³. Es por eso que, tomando como punto de referencia a las figuras de la mitología clásica presentes en los textos, en este trabajo, me propongo analizar la parodia de tres tópicos característicos del repertorio petrarquista y del amor cortés con el propósito de demostrar el carácter renovador de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Para ello, voy a analizar detenidamente tres sonetos de este contra-*canzoniere*. Como toda práctica paródica requiere la presencia de un texto anterior, examinaré conjuntamente tres poemas de las *Rimas* de 1609 en los cuales se observa al Lope cultivador de la lírica de factura petrarquista. La comparación de los textos parodiados con los textos paródicos confirmará lo que pretendemos demostrar.

A lo largo de su carrera poética, Lope cultivó con esmero las tendencias formales y temáticas propias del petrarquismo: los giros lexicalizados, la antítesis, el viaje como metáfora espiritual, la caracterización idealizada de la amada y el amante, la descripción de un mundo arcádico, etc. ⁴. Uno de los recursos preferidos por los seguidores de Petrarca, y que aparece de una manera recurrente en la primera colección lírica de Lope, es el uso de mitos clásicos como *exemplum*. Muestra de ello es el soneto que a continuación reproducimos:

Vierte racimos la gloriosa palma
y sin amor se pone estéril luto;
Dafnes se queja en su laurel sin fruto,
Narciso en blancas hojas se desalma.

³ Véase como muestra el artículo de FELIPE PEDRAZA JIMÉNEZ *La parodia del petrarquismo en las «Rimas de Tomé de Burguillos» de Lope de Vega*. De otro lado, el artículo del profesor CARREÑO *Los engaños de la escritura: las «Rimas de Tomé de Burguillos» de Lope de Vega*, y el de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA *Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope*, son dos estimulantes excepciones.

⁴ JOSEPH FUCILLA señala en *Estudios sobre el petrarquismo en España* que “sus rimas amorosas [de Lope] dentro y fuera del teatro, están llenas de todos los amaneramientos y artificios estereotipados usados por los italianos del *cinquecento* y la escuela italiana en España”, pág. 236.

Está la tierra sin la lluvia en calma,
viles hierbas produce el campo enjuto;
porque nunca el Amor pagó tributo,
gime en su piedra de Anaxarte el alma.

Oro engendra el amor de agua y de arenas;
por que las conchas aman el rocío
quedan de perlas orientales llenas.

No desprecies, Lucinda hermosa, el mío,
que al trasponer del sol, las azucenas
pierden el lustre, y nuestra edad el brío ⁵.

Como bien se puede apreciar, en este poema el *yo* hablante adopta una postura persuasiva para convencer al *tú* de que el amor, además de ser esencial, genera algo hermoso; que el negarse al amor es ir *contra natura*; y que por lo tanto, es necesario aceptarlo y aprovecharlo antes de que sea demasiado tarde. El hablante procura persuadir a Lucinda ofreciéndole ejemplos extraídos del mundo natural y de la mitología greco-latina. Siguiendo la terminología de la retórica clásica se podría decir que en este soneto se observan dos partes muy bien demarcadas: los dos cuartetos junto con el primer terceto constituirían la *argumentatio* (la evidencia de lo que se quiere comprobar), mientras que el segundo terceto vendría a ser la *peroratio*, es decir, la conclusión que apela a los sentimientos del receptor. En la primera parte los ejemplos de la naturaleza poseen un gran valor persuasivo: la palma hembra necesita la compañía de la palma macho para poder dar fruto ⁶. Asimismo, debe haber una unión entre el agua y el arena; y, entre las conchas y el agua para obtener algún producto: la perla. El hipérbaton en el verso noveno resalta el fruto del amor, el oro; y la anáfora 'porque' de los versos séptimo y décimo indica por contraposición los afectos del acceder

⁵ Cito de *Obras poéticas*, I, edición, introducción y notas de JOSÉ MANUEL BLECUA, Barcelona, Planeta, 1989, pág. 30. De aquí en adelante colocaré el número de la página en paréntesis.

⁶ *Diccionario de Autoridades*, vol.3 pág. 93.

o no al amor. Vemos, pues, que con estos elementos naturales se le recalca al *tú* receptor la importancia de la unión como verdadera forma de consumación del amor.

Por parte, los ejemplos de la mitología clásica refuerzan el programa sugestivo del hablante poético ya que en ellos se observan las consecuencias nefastas que produce el rechazo del amor. Dafnes, por andar huyendo de Apolo, se ha convertido en 'laurel sin fruto'; Narciso por desatender el amor de Eco y otras ninfas se ha hecho flor; y Anaxarte, por desdeñar el deseo de Ifis, ha sido convertida en piedra⁷. Se describe el dolor perenne de los que rechazan el amor utilizando verbos de contrición en el tiempo presente: Dafnes 'se queja', Narciso 'se desalma' y Anaxarte 'gime'. Desde otra perspectiva, estos ejemplos clásicos también adquieren relevancia caracterizadora. A través de ellos se establece una serie de correlaciones de personalidades líricas por las cuales se van construyendo tanto el *yo* (el amante) como el *tú* (la amada). Así la dama se presenta huidiza, casta, inflexible (Dafnes); hermosa, egoísta, orgullosa (Narciso); bella, desdeñadora e insensible (Anaxarte). El hablante se caracteriza tácitamente como un enamorado insistente (Apolo), suplicante (Eco), y despechados (Ifis).

La distinción dual que se establece entre el *yo* y el *tú* se hace patente en la configuración binaria que rige al poema. De esta forma, aparecen dos campos semánticos muy bien delineados que se construyen a partir del entramado léxico del soneto. Así, términos como 'lluvia', 'rocío', 'oro', 'perlas', 'conchas llenas', 'vertir', 'producir', 'engendrar' sirven para destacar la fertilidad y el goce que trae la aceptación del amor; mientras que la esterilidad y el dolor que acarrea el ir en contra del ciclo natural del amor, se resaltan con los vocablos 'estéril luto', 'viles hierbas', 'piedra', 'enjuto', y los verbos 'perder', 'quejarse', 'gemir'.

El último terceto del poema constituye la apelación de la misma; en él, el ritmo del poema cambia, y se hace enfático. Los grupos consonánticos 'pr', 'tr' y 'br', acentúan la urgencia de la demanda. Por otra parte, la introducción del tópico del *carpe diem*, tan privilegiado por los petrarquistas, así como la mención de las

⁷ Para los mitos de Dafnes, Narciso y Anaxarte sigo la versión de OVIDIO en su *Metamorphoses*, I, 452, 548; III, 370, 407, 510; y XIV, 699, respectivamente.

azucenas, nos remiten al famoso soneto XXIII de Garcilaso 'En tanto que de rosa y d'azucena'. En suma, podríamos afirmar que el soneto estudiado pone de manifiesto la dedicación con el cual el Lope joven cultivó la tradición clásica del *exemplum* para representar una situación amorosa seria en la que el amante solicita con vehemencia el cariño de la amada inflexible ⁸.

En *Las Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos* Lope vuelve a utilizar las figuras de la mitología clásica como recurso persuasivo. La diferencia radical estriba en que aquí lo hace bajo la máscara ⁹ bufesca de un licenciado pobre, de sotana raída, enamorado perdidamente, no ya de una pastora de belleza inigualable sino de una rústica lavandera. A través de Burguillos y por medio de la parodia de sus propios textos, Lope se mofa no sólo de todo la tradición lírica consagrada durante el renacimiento, sino de su devota adherencia a la misma. La risa paródica se nota en el siguiente soneto:

A Temis consultó Venus hermosa,
viendo que el niño Amor no se aumentaba,
y que con otro, que esperando estaba,
se aumentaría, respondió la diosa.

Parió Venus a Anteros y, enfadosa,
también por lo bizarro gregueziba,
pues que correspondencia se llamaba,
y crecieron los dos edad dichosa.

Tus dientes fueron ya perlas de Oriente,
Filis, pero la edad (¡cruel sentencia!),
los de la encía superior desmiente.

⁸ Muchos ven el drama de estos dos personajes líricos (el yo hablante y Lucinda) como una objetivación de las relaciones amorosas entre Lope y Micaela Luján antes de que ésta correspondiera al amor del poeta. Véase, por ejemplo, la nota a pie de página que coloca el profesor Blecua a propósito de la fecha de composición de este poema, pág. 30.

⁹ Frente al nombre "heterónimo" utilizado por J. M. ROZAS en su artículo *Burguillos como heterónimo de Lope*, prefiero identificar a Burguillos con el término 'máscara' según lo define el profesor CARREÑO en la introducción a su libro *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, págs. 13-35.

No hay verdadero amor si hay diferencia;
porque aún para comer, de diente a diente,
es fuerza que ha de haber correspondencia (1270).

Como el soneto anterior, aquí el hablante poético, Burguillos, procura convencer a su amada, Filis, de la necesidad de reciprocidad en el amor. Para alcanzar su propósito, Burguillos recurre al *exemplum*. En los dos cuartetos encontramos el mito de Venus, Cupido y Anteros como subterfugio persuasivo.

Con la inserción de Anteros, símbolo de la correspondencia amorosa, en la apertura del poema, el licenciado se propone conquistar el afecto de su amada: así como el dios Amor necesitó la presencia de un hermano para crecer, el amor de Burguillos requiere la retribución amorosa de Filis para continuar existiendo ¹⁰. El inicio del soneto, entonces, nos da la sensación de que se trata de un poema escrito 'en seso', o 'de veras', como aclara el editor cuando el poema que sigue expone una situación seria. Sin embargo, en el segundo verso del segundo cuarteto, se introduce un elemento cómico que nos da una pista para entender el poema. La imagen de una Venus greguizando 'a lo bizarro' se convierte en una señal de la desmitificación total que se efectuará en los versos siguientes. Burguillos se inventa un neologismo, cuyo sonido mismo desarticula toda idealización mitológica, para indicar que la diosa no habla la lengua griega propiamente sino que imita un dialecto de la misma. En consecuencia, el adjetivo 'bizarro' adquiere una significación contraria a la convencional: aquí no califica algo gallardo, lucido o adornado, si no la jeringonza airada de la diosa. El oxímoron, además de poner en crisis el poder de significación del significante, da cuenta de la tensión discursiva, tan distinta de los textos paródicos entre el lenguaje culto y el coloquial, entre el estilo tradicional y el novedoso ¹¹.

¹⁰ Para el mito de Anteros aprovecho la nota de BLECUA al soneto 72 de las *Rimas*, pág. 71.

¹¹ Sobre el carácter dialógico de la parodia BAKHTIN sostiene que "in parody two languages are crossed with each other, as well as two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects", *The Dialogic Imagination*, pág. 76.

Después de ese elemento jocoso introductorio, Burguillos regresa, en las dos primeras líneas del primer terceto al tono elevado que caracteriza la lírica amorosa convencional. La asociación perlas-dientes es una de las más comunes en la imaginería petrarquista; el nombre de la amada, Filis, ya usado por Lope en las *Rimas* de 1609, es típico de la onomástica bucólica idealizante; y la alusión directa a la cuestión del *tempus fugit*, y por extensión al tema del *carpe diem*, nos llevan a creer que nos encontramos frente a un poema característico de la estética renacentista. Pero, el último verso de esta estrofa desautomatiza de golpe el tono ascendente que había empezado a cobrar fuerza. Al mencionar los dientes deteriorados de la amada, Burguillos ejecuta la profanación de mito. El deterioro que produce el transcurrir del tiempo ya no es virtual como en “Vierte racimos...” y “En tanto que de rosa y açucena”, sino actual. El tratamiento de la vejez como objeto burlesco y desvalorizador forma parte del *género baxo* tan cultivado por Quevedo¹². De hecho, la imagen de los dientes descompuestos en el poema de Lope, nos recuerda el último terceto del soneto “Rostro de blanca nieve, fondo en grajo” de Quevedo: “Dos colmillos comidos de gorgojo, / una boca con cámaras y pujo, / a la que rosa fue vuelven abrojo”¹³. Si bien es cierto que el Fénix no llega al sarcasmo mordaz del autor de los *Sueños y discursos*, (hay que recordar que aquí a Lope no le interesa satirizar sino parodiar), sí consigue el rebajamiento irrisorio de la convención petrarquesca.

Siendo que la retórica del amor cortés propone una representación muy platónica de la mujer como símbolo de la perfección de la naturaleza, los textos que parodian dicha retórica nos ofrecen una caracterización más mundana y concreta. Así, en este soneto la referencia a los dientes podridos como índices de una realidad cotidiana que raya en lo grotesco, le quitan a la amada su naturaleza etérea. Similar procedimiento se verifica con las otras mujeres a quien se dirige Burguillos a lo largo del cancionero, sobre todo, con la lavandera Juana, quien por su oficio y apariencia física se asocia

¹² SIMÓN VOSTER, en su libro *Lope de Vega y la tradición occidental*, define este género como “una forma de encomio irónico en el que se alaba lo que se quiere censurar”. Esto incluye, por supuesto, los defectos físicos y las enfermedades. Parte II, pág. 194.

¹³ *Poemas escogidos*, edición, introducción y notas de JOSÉ MANUEL BLECUA, pág. 203.

más con la mujer de todos los días que con la dama idealizada Virgilio, Ovidio y Petrarca ¹⁴.

El desbase se completa con el último terceto. El ritmo enfático del segundo verso no contiene una sentencia grave como el segundo verso del primer terceto, sino que describe una actividad rutinaria: el comer. Teniendo en cuenta sus connotaciones obvias, alusivas al deleite que proviene de la satisfacción de los apetitos carnales, el verbo 'comer' adquiere gran relevancia en el nivel de la significación. Frente a la visión neoplatónica del amor, tan asociada con el petrarquismo, se privilegia aquí el goce de la unión carnal, es decir lo concreto ¹⁵. Hay que admitir que en "Vierte racimos la gloriosa palma" también se nota el interés del hablante poético por consumir su pasión; pero, nunca llega al extremo de especificidad desmitificadora de Burguillos.

En este poema, entonces, el juego paródico se genera gracias a la incongruencia que se da entre la forma poética elegida (el soneto), la técnica retórica utilizada (el *exemplum*), y la materia cantada (la concretización de las relaciones amorosas con una amada que llega a ser blanco de burlas). La yuxtaposición de elementos cultos y clásicos con la realidad concreta de Burguillos provoca el efecto cómico que distingue a los textos paródicos. Es necesario aclarar que la parodia del *exemplum* no se limita a este soneto, sino que aparece frecuentemente a lo largo del poemario. En efecto, en "Digna será de vos, señor Cupido" (1308), y en "Ífis después de la amorosa queja" (1310), por sólo citar dos sonetos, los

¹⁴ El segundo soneto de la colección, *Celebró de Amarilis la hermosura*, pone de relieve la ordinariedad de Juana: "Juana, celebraré tus ojos bellos: / que vale más de tu jabón la espuma, / que todas ellas, y que todos ellos", pág. 1245.

¹⁵ En su recopilación titulada *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMES e YVAN LISSORGUES ofrecen abundantes ejemplos que constatan la connotación erótica del verbo 'comer'. Baste con citar el cierre de la letra "Mi marido es cucharetero" en el que la hablante, al referirse a las trece cucharas que su marido ha fabricado de un "leño grueso y rollizo", dice:

Estas serán, damas bellas,
para que comáis con ellas
dulce leche;
plegue a Dios que os aproveche
como espero. (129)

mitos clásicos como pretextos para representar el drama amoroso, sufren una desvalorización al ser asociados con la realidad de todos los días; y en consecuencia, despojados de sus rasgos exaltados y serios ¹⁶.

Otro de los tópicos característicos entre los admiradores de Petrarca es la evocación del momento en que ocurre el enamoramiento. Observando las normas petrarquistas, en las *Rimas* de 1609 Lope también compone varios poemas que tienen como eje central este tema. Veamos un ejemplo:

Era la alegre víspera del día
que la que sin igual nació en la tierra,
de la cárcel mortal y humana guerra,
para la patria celestial salía.

y era la edad en que más viva ardía
la nueva sangre que mi pecho encierra,
(cuando el consejo y la razón destierra
la vanidad que el apetito guía),

cuando Amor me enseñó la vez primera
de Lucinda en su sol los ojos bellos
y me abrazó como si rayo fuera.

Dulce prisión y dulce arder por ellos;
sin duda que su fuego fue mi esfera
que con verme morir descanso en ellos (24).

Los ecos del soneto *Era i giorno ch'a al sol si scoloraro* de Petrarca son elocuentes. Imitando muy de cerca al maestro italiano,

¹⁶ En el primer soneto Burguillos reniega del *exemplum* al manifestarle a Eros que: "No quiero ejemplo contra tanto olvido./ de Dafne en lauro y de Siringa en caña./ sino que, casta, la tostéis en castaña/ al blando fuego de mi amor os pido" (1308). Con respecto al segundo, JUSTÍN VRIELLO, en su seminal artículo *Lope de Vega's Rimas Humanas y Divinas del licenciado Tomé de Burguillos* sostiene que: "The erudite trappings of mythology and conceits, coupled with the title's simplicity, give this sonnet its peculiar character", pág. 69.

Lope encuadra el primer encuentro con la amada con una fiesta religiosa, probablemente la de la Asunción de la Virgen ¹⁷. Al asociar el nacimiento de la dama con la ascensión de María, en el primer cuarteto se fusionan la figura de la amada idílica con la de Venus (identificada con la aurora) y la Virgen. Tenemos, pues, aquí, uno de los rasgos distintivos de la estética renacentista: la combinación que elementos bíblicos y profanos. Otro elemento típico del Renacimiento que queda reproducido en este primer cuarteto lo constituye la percepción y representación neoplatónica del cuerpo como cárcel del alma.

La vena neoplatónica se desarrolla aun más en el siguiente cuarteto. El *yo* poético manifiesta en los dos últimos versos el control que ejerce sobre las pasiones instintivas. La ‘nueva sangre’ encerrada en el pecho continúa por un lado la imagen de la cárcel; y por el otro, indica una disposición diferente hacia las relaciones amorosas. El hablante reconoce implícitamente su antigua preocupación por satisfacer los ímpetus de la carne, y se presenta a sí mismo con actitud más pura. La rima abrazada de los cuartetos (ABBA) en la que las suaves terminaciones en la ‘ía’ enmarcan a las fuertes rimas en ‘erra’, parecen corroborar el dominio de lo más puro y noble sobre lo bajo y pasional. Es necesario notar, sin embargo, que esta ‘nueva sangre’ ‘ardía’ en el pecho del *yo* lírico. El empleo de este verbo, frecuente en la fraseología del amor cortés, da cuenta de la naturaleza contradictoria de los sentimientos del hablante, y a la vez nos anuncian la consumación dolorosa que tendrá lugar hacia el final del soneto.

En el primer terceto se encuentra el meollo del poema: en él se describe ese instante crucial en el que se produce el amor a primera vista. Lope recurre al aparato expresivo de la escuela ya consagrada, y nos presenta aquí a Cupido despidiendo rayos a través de los ojos de la amada. Los ojos de la dama como sol emisor de rayos, y la cejas como arco, pasaron a ser metáforas lexicalizadas en la lírica de la época. De igual forma, el verbo ‘abrasar’, con los mismos matices semánticos que ‘arder’, es peculiar de la retórica del *stil nuovo*.

¹⁷ Véase la nota de BLECUA sobre este soneto, págs. 24-25.

El uso del oxímoron en el último terceto sirve para definir el regodeo amoroso. Por su fuerte tensión contradictoria, esta figura retórica plasma el carácter ambiguo de las emociones del amante. Se ponen en juego dinámico el amor puro, neoplatónico, y el amor pasional que busca la posesión física. También se observa cómo en esta estrofa reaparece otra vez la imagen de la cárcel; pero ahora, gracias al oxímoron, descrita de una manera diametralmente opuesta a la del inicio del poema. El sentido de prisión aquí es muy distinto al del primer cuarteto pues nos remite a una experiencia antagónica a la de la Virgen. Muy consciente del lenguaje como artificio, Lope despliega su ingenio poético al conferirle a dos palabras sinónimas, en un solo poema, diferentes significados.

El último verso del soneto se introduce otro tema muy común en la lírica sentimental del Renacimiento: la concepción del la muerte como final reposo de la aflicción amorosa. El morir se relaciona muy estrechamente con el amor como fuego consumidor, y resulta menos doloroso que la separación o el desdén de la amada.

Hacia los años finales de su vida, en el llamada ciclo *De senectute*, hallándose pobre, solitario y desengañado, Lope reconoce el desgaste y la rigidez a las que ha llegado las formas expresivas que utilizara en su juventud. Ahora, en segundo cancionero amoroso, y detrás de la máscara de Burguillos, se burla de su antigua manera de representar las peripecias amorosas creando una parodia en torno al tópico que él mismo había exaltado antes, El soneto siguiente ejemplifica de forma clara la parodia del flechazo:

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

Y Juana, por la puente de Toledo,
más en holanda que tabí de Italia,
pasó con cuatro puntos de sandalia:
¡mátame amor si medio punto excedo!

Del pie a mis ojos, de su pie despojos,
tal flecha de oro entonces enherbola,
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 (1248).

En este poema el juego paródico comienza, súbitamente, desde el primer verso con la presentación de Cupido, hurgándose las narices en pose iracunda. El rebajamiento se acentúa en las dos líneas siguientes cuando se nos describe a Amor, en actitud blasfema, jurando por su propia madre castigar la dureza de Burguillos. La desmitificación del dios se completa en los dos últimos versos con la asociación celestinesca que se hace de él: temiendo que sus flechas no cumplan su función, Cupido le advierte al licenciado que no escatimaría ir a ningún lugar para encontrar menjurjes que garanticen su enamoramiento.

En el segundo cuarteto nos damos cuenta que Amor no necesita ir a Grecia para lograr que Burguillos se enamore: mientras está jurando aparece en escena la solución: Juana. El segundo verso cobra importancia por la mención de la ropa de la dama. Si en el plano mimético el atuendo de la lavandera es una indicación de sus rasgos castizos; en el nivel simbólico se podría ver el 'tabí' como un emblema de la moda lírica venida de Italia, y la 'holanda' como lo perteneciente a la tradición literaria autóctona impregnada de rusticidad. Se le adjudica así una identidad muy bien definida a Juana¹⁸, y a la vez se ensalza la estética nativa sobre la extranjera. Por otra parte, el registrar la talla específica de los pies de la enamorada refuerza de manera contundente el engranaje paródico del soneto; y, al mismo tiempo le confiere una buena dosis de

¹⁸ En su artículo *Los engaños de la escritura: las «Rimas de Tomé de Burguillos» de Lope de Vega*, el profesor CARREÑO señala que: "Pertenece Juana a la tradición castiza de rústicos y villanas, presentes en el *Libro del buen amor* (...) Se asocia con la Teresa Sancha, Aldonza Lorenzo; con los Antón Llorentes y Pelayos de los romances de Góngora, deconstruyendo a partir del mismo onomástico, la convencionalidad literaria del nombre de la amada como arquetipo idílico y culto", pág. 554.

erotismo picante a partir de la consabida relación, muy asentada en la época, entre las dimensiones del pie y las del órgano sexual ¹⁹. La intervención exclamativa de Burguillos para dejar por sentado que no se trata de una hipérbole, remata, de manera magistral, el tono socarrón de la estrofa, e impregna, de paso, de cierto dejo de ironía a todo el poema. Comparando la rima de estos dos cuartetos con la de los cuartetos del soneto anterior constatamos que son semejantes. Como en “Era la alegría víspera del día”, aquí la rima también es abrazada pero cumple una función inversa. La rima poco poética ‘e-o’ de los versos uno y cuatro envuelve a la de carácter lírico ‘a-ia’ de los versos dos tres. Se recalca, así, en la armazón fonético-rítmica del soneto la vena rústico-burlesca a que se adhiere.

Al igual que en el soneto precedente, el momento crucial se evoca en el primer terceto. La parodia del flechazo se efectúa fundamentalmente con el desplazamiento del centro generador de la pasión: los ojos bellos son trastocados por los desmesurados pies. Ese desplazamiento llega a ser una señal de la degradación del motivo: de una posición de altura (los ojos) se desciende hasta el mismo suelo (los pies). El rebajamiento paródico que se lleva a cabo a lo largo del soneto se emblematiza en la depreciación que sufre el vocablo ‘despojos’. El contexto que rodea a esta palabra le priva del sentido convencional como término bélico, y de la connotación tradicional que describe la situación del amante desposeído. De la misma manera, el juego léxico entre ‘despojos’, ‘flecha de oro’ y ‘enherbola’ revela la fusión paródica de elementos ‘altos’ y ‘bajos’. Por otra parte, la caracterización celestinesca del dios Amor queda consumada al mostrársenos utilizando una saeta envenenada con hierbas ponzoñosas para hacer enamorar a Burguillos.

Con la configuración tan ingeniosa del soneto, la alusión a Filipo, y el empleo del término culto ‘farmacopola’, Lope le otorga a Burguillos un talento poético y una erudicción clásica que resultan incongruentes con el objeto lírico exaltado. Si enfocamos nuestra atención en la textura fónica de estas dos estrofas nos damos cuenta del alcance que adquiere el nombre ‘Filipo’. La repetición de la ‘i’, vocal cerrada que adquiere el nombre incisivo, se encuentra en

¹⁹ Al respecto ver, por ejemplo, la *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, especialmente las páginas 186-195.

abierto contraste con la sobreabundancia de vocales abiertas presentes en los dos tercetos. Por oposición, 'Filipo' hace resaltar la presencia abrumadora de las vocales fuertes y sus rimas de naturaleza antilírica en 'o-o' y 'o-a'. La acumulación de estos fonemas vocálicos fuertes actúa como una subcorriente de significado, al emblematicar, en el nivel fónico, el juego desvalorizador que se realiza en el plano semántico.

El último verso del poema cierra la actividad paródica de una forma aplastante. La parodia de la muerte, según se representa en el soneto III de Garcilaso²⁰, y en "Era la alegría víspera del día" de Lope, es evidente. La imagen de Burguillos, "con la flecha por los ojos", unida a toda la desarticulación efectuada en los versos anteriores, le quitan a esta muerte la carga significativa que le diera la tradición petrarquista. La muerte sublimiza, como el instante tan cantado del flechazo, se trivializan con mucho talento en este soneto²¹.

El tercer y último aspecto que vamos analizar tiene que ver con la concepción y representación del *locus amoenus*. Lope, como tantos otros autores de su época, se interesó por la recreación artística de ese espacio arcaico, legado del concepto de la edad de oro, y consagrado por la literatura bucólica. En su cancionero lírico de 1609, el Fénix dedicó varias de sus composiciones a este tópico. Veamos un soneto representativo:

Éstos los sauces son y ésta la fuente,
los montes éstos y ésta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.

Éste es el río humilde y la corriente
y ésta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente.

²⁰ En el terceto final, al hallarse lejos de la amada, el soldado del Danubio declara que: "si no es morir, ningún remedio hallo", *Obras completas*, ed. de AMANCIO LABANDEIRA, pág. 99.

²¹ La parodia del flechazo aparece nuevamente en "En una arco de perlas una flecha" en donde la saeta de Cupido viene a ser un palillo con el que Juana se está limpiando los dientes (1257-1258).

Árboles, ya mudó su fe constante.
Mas, ¡oh gran desvarío!, que este llano,
entonces monte le dejé sin duda.

Luego no será justo que me espante
que mude parecer el pecho humano
pasando el tiempo que los montes muda ²². (26-27)

Como es claro, en este poema el hablante poético deplora la inconstancia de la amada. El soneto sigue una estructura bimembre de contradicciones y polaridades: los dos cuartetos forma un momento descriptivo, mientras que los dos tercetos adquieren un tono reflexivo. Los verbos presentes en el poema dan cuenta de esa estructura binaria: los de las primeras estrofas: ‘ver’, ‘esaltar’, ‘reverberar’ se hallan en franca tensión con los que aparecen en los dos tercetos: ‘mudar’, ‘dejar’, ‘espantar’ ‘pasar’. Al mismo tiempo, sin embargo, el entrecruce de los tiempos verbales (pretérito en las estrofas impares, y presente - simple o continuo- en las pares) parece indicar la fusión de elementos que se efectuará hacia final del poema.

Desde el primer cuarteto se empieza a recrear el *locus amoenus*, ese espacio idealizado donde se dio por primera vez el encuentro con la dama. El lugar descrito reproduce fielmente el arquetipo: hay árboles, una corriente de agua con sus respectivas riberas verdes, y una elevación del terreno. El cromatismo renacentista se deja ver en el segundo cuarteto. El verdor de las plantas se conjuga con el colorido de las flores que “esmalta el campo alegre”, y la reflexión de los rayos del sol sobre el campo. Los deícticos de las primeras dos estrofas alcanzan una significación mayúscula al señalar el sentido de reconocimiento e identidad que tiene el hablante con el espacio idílico. Además, nos dan la impresión de que el *yo* se encuentra allí mismo; recorriendo el lugar, y al mismo tiempo evocando a la amada a través del lenguaje. Esta pose evocativa en medio de un espacio edénico nos recuerda la Égloga III de Garcilaso. Las

²² Tomamos esta versión del poema como texto final y, por razones de accesibilidad y espacio, en nuestro análisis no tendremos en cuenta la profusión de variantes que se han documentado sobre el soneto.

palabras de nuestro hablante parecen ser un eco de las enunciadas por el pastor Nemoroso²³. Tanto en la égloga como en este soneto, se canta a *natura* para luego utilizarla como pretexto para llorar la ausencia y el desdén de la amada. En ambas composiciones hay un lamento por las precariedad de la felicidad y la inconstancia de la dama. Esta, por su puesto, es colocada en una esfera superior que la hace medio etérea; aunque, en el soneto de Lope la descripción, por estar ya gastada ('bellos ojos', 'serena frente') llega a ser casi nula.

Con la introducción del aspecto temporal en el segundo cuarteto, nos enteramos de dos cosas: que hace ya cuatro años que tuvo lugar el primer encuentro amoroso, y que este se realizó durante el signo de Tauro. A pesar de que los puntos de contacto son mínimos, el trasfondo mitológico del Toro-Tauro permite asociar la recreación del espacio idílico con los dioses de la mitología clásica²⁴. Por otra parte, Tauro simboliza la fuerza agresiva primaveral en su grado de mayor intensidad, y se relaciona comúnmente con las funciones de fecundación y creación²⁵. Debido, pues, a su carga connotativa, el signo Tauro refuerza el ímpetu frenético del amante, reiterada en el nivel fónico con los repetidos sonidos vibrantes en las palabras 'corriente', 'cuarta', 'reverbera', 'verde' y 'ardiente'.

²³ Aunque Nemoroso no deplora la indiferencia de la amada, sino su muerte, no cabe duda de que Lope imita muy de cerca el lamento del pastor garcilasiano:

Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáys mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno (...)

y en este mismo valle, donde agora
me entristezco y me canso, en el reposo,
estuve ya contento y descansado.
¡O bien caduco, vano y pressuroso! (306-307).

²⁴ De las varias fábulas greco-latinas en las que intervienen el toro, la que guarda cierta relación con nuestro soneto es la de Aqueloo, quien se trasformó en toro para pelear con Hércules. Éste lo vence y le quita uno de sus cuernos. Dicho cuerno lo convierten las ninfas en el cuerno de la abundancia, la conocida *cornucopia*. Aqueloo llegó a ser, así, el representante de los lugares fértiles y del agua dulce. Véase E.H. BLAKENEY, *A Smaller Classical Dictionary*, pág. 7.

²⁵ Para una explicación más abarcante de la simbología de este signo zodiacal véase el *Diccionario de símbolos* de JUAN EDUARDO CIRLOT, pág. 440.

El vocativo con que se inicia el primer terceto nos dan a entender que el receptor intradieгético de los lamentos son árboles. Ante ellos, la voz poética se queja de la mudanza de la amada. El uso de elementos de la naturaleza como escuchas es uno de los tropos típicos de la lírica petrarquista, como lo demuestran Salicio y Nemoroso en la mencionada égloga III de Garcilaso. Lo interesante aquí es que a pesar de alabar la constancia de los ciclos naturales, el hablante no sólo reconoce los efectos transformadores del tiempo sobre la naturaleza, sino que ve en la mutación del 'monte' en 'llano' una correspondencia con el cambio de parecer de la dama. *Natura*, entonces, se fusiona con la amada; el objeto cantado y el que escucha el canto vienen a ser uno solo. Observamos, pues, que, además de recrear artísticamente el *locus amoenus*; Lope le otorga, al evocar el primer encuentro con la amada, cierta trascendencia a ese espacio idealizado; y, al identificar a la amada con la naturaleza, le adjudica a ésta un valor alegórico y simbólico.

En *Las Rimas de Tomé de Burguillos*, Lope vuelve a deleitarse evocando el *locus amoenus*, pero ahora adoptando una postura paródica. Considero que el soneto que mejor representa la parodia del espacio idílico es el que a continuación transcribo:

Caen de un monte a un valle, entre pizarras
guarnecidas de frágiles helechos,
a su margen carámbanos deshechos,
que cercan olmos y silvestres parras.

Nadan en su cristal ninfas bizarras,
compitiendo con él cándidos pechos
dulces naves de Amor, en más estrechos
que las que salen de españolas barras.

Tiene este monte por vasallo a un prado
que para tantas flores le importuna:
sangre las venas de su pecho helado.

Y en este monte y líquida laguna
para decir verdad como hombre honrado,
jamás me sucedió cosa ninguna.

El ritmo quebrado, el hipérbaton, el encabalgamiento, y las rimas en vocales fuertes, dan evidencia de aquí estamos ante una nueva manera de representación artística. El tono suave con el que se solía describir el *locus aomenus* ha dado paso a un estilo impregnado de contrastes abruptos. La claridad discursiva ha sido reemplazada por una sintáxis compleja que a veces se torna oscura. Las incidencias estilísticas con Góngora son innegables. Aunque se busca la plasmación de un espacio ameno, la complejidad sintáctica y el exceso de detalles nos dan la sensación de que nos encontramos frente a un paisaje agreste. Por otra parte, la elaboración artística llevada al extremo pone de manifiesto el carácter artificial del lugar. Se nos indica así, que el espacio evocado es solamente una recreación lingüística que puede muy bien no guardar ninguna correspondencia con la realidad.

La tensión que domina al poema empieza a ser notable en el primer cuarteto. El lugar alto y el bajo, la caída del agua fría y cristalina entre piedras adornadas ya no con flores sino con helechos, y la presencia de “olmos y parras silvestres” destacan la peculiaridad contrastes del lugar. Los contrastes toponímicos metaforizan la disparidad interna del soneto. Tal disparidad se agudiza en el segundo cuarteto con la mención de las ninfas. Estas figuras mitológicas aparecen con frecuencia en el paisaje bucólico, y a menudo, como en el soneto “Hermosas nymphas, que el río metidas” de Garcilaso, son invocadas por el hablante para que escuchen sus penas amorosas. Otras veces, como en el romancillo “Assí Fabio cantava / Del tajo en las orillas, / Oyéndole las aguas, / Llorándole las ninfas” del mismo Lope, se identifican con el dolor del pastor²⁶. En el soneto que nos ocupa, las ‘ninfas bizarras’, cuyos senos blancos (“dulces naves de Amor”) compiten con el ‘cristal’ de la corriente, sirven para aumentar las expectativas de lector pues le agregan al sitio evocado el ingrediente erótico que parece anunciar el encuentro amoroso. Sin embargo, la asociación de los personajes mitológicos con la realidad coétanea de la España

²⁶ LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, edición de EDWIN S. MORBY, pág. 158.

imperial (la imagen de los barcos que salen de los puertos españoles), sumada a la relevancia que se le da a la estrechez del riachuelo en que nadan, deconstruyen abruptamente el sentido lírico de la estrofa.

A pesar de este elemento discordante, en el siguiente cuarteto se reemprende la elaboración del espacio bucólico. Destaca aquí la tradicional antropomorfización de la naturaleza: el prado, que por su posición inferior con respecto al monte se llama 'vasallo', toma el agua del monte para alimentar sus flores. La cascada llega a ser 'el pecho helado' del monte importunado por el prado. Desde otro ángulo, el prado, como espacio abierto y aparejado, se coloca en diametral contraste con el monte inhóspito y enmarañado. Así, se ratifica el carácter ambivalente que sirve de eje a la enunciación descriptiva en el soneto.

Si en ciertos momentos del poema Lope alimenta las expectativas del lector hasta llevarlo a creer que realmente se trata de *locus aomenus* convencional, en el último terceto, destruye esas expectativas. En los textos paródicos se acostumbra colocar primeramente la materia del texto parodiado, para luego producir otra versión del mismo que el lector no espera ²⁷. Al invocar y destruir las expectativas del lector, se crea el efecto de *ostrenanye* en el texto original; y a la vez, se promueve una nueva lectura del mismo. Cuando Burguillos reconoce que en tal lugar "jamás me sucedió cosa ninguna", el espacio idílico queda deconstruido, y a partir de ahora exige una lectura diferente. Aquella trascendencia emocional y simbólica que se le confiere a la naturaleza en *Estos los sauces son*, ya no existe. El mundo natural se convierte en sí mismo en un signo vacío. En esas directrices, la palabra 'laguna' adquiere un significado dual: por un lado, sirve para referirse al estanque de agua; y por otro indica la vaciedad del espacio descrito. El calificativo 'líquida' también cobra un doble valor: si en el plano mimético resulta

²⁷ MARGARET ROSE, *op. cit.*, pág. 171.

redundante; en el nivel de la significación, enfatiza la vacuidad del concepto de *locus amoenus* ²⁸. El espacio bucólico se presenta, pues, como lo que es: una construcción lingüística que, como todo producto de la imaginación, no tiene ninguna correspondencia con el mundo real ²⁹. Pero, el reconocimiento de esa verdad no conlleva un sentimiento de nostalgia, sino de hilaridad. Lope se divierte jugando con las expectativas del lector, y éste se ríe de la incongruencia cómica que produce el juego entre el texto original y el paródico. Parecida representación paródica del lugar edénico se repite en el soneto *Entre las soledades, don Francisco* (1269), en el cual Burguillos construye en las primeras dos estrofas el paisaje de la literatura pastoril, para luego, en el primer terceto, derrumbarlo confesando que tal lugar sólo lo vio en sueños. Resta añadir que la ficcionalidad del *locus amoenus* se reitera en todo el cancionero al contraponerlo constantemente a un referente espacial concreto: las riberas secas del río Manzanares, como punto de reunión del amante y su amada Juana.

El análisis hasta aquí realizado nos permite llegar a las siguientes conclusiones. Como todo poeta, al final de su carrera literaria Lope relee sus versos juveniles ³⁰. En esta lectura, se da cuenta de la fosilización en que han caído no sólo los temas cantados sino las formas de cantarlos. Demostrando mucha conciencia artística, y de una manera muy valiente emprende una tarea renovadora de su poesía. Digo valiente porque el método que elige, en las *Rimas de*

²⁸ En su *Tesoro de la lengua castellana*, COVARRUBIAS registra una segunda acepción de la palabra 'laguna' como lo que aparece en "las cosas que aviendo de estar llanas e iguales tienen algunos hoyos. Como en los libros manuscritos quando ay falta de algunas palabras y queda la razon manca llaman lagunas", pág. 512b. En cuanto al adjetivo 'líquido' el *Diccionario de Autoridades*, ofrece la siguiente entrada: "Claro, manifiesto y que no tiene duda alguna", vol. 2, pág.414a. Así, teniendo en cuenta la pluralidad semántica de los dos términos, la 'líquida laguna' del soneto se puede muy bien entender, como un "indudable, patente o exacto vacío".

²⁹ El profesor ALAN S. TRUEBLOOD demuestra cómo Lope, en la dramatización de *La Arcadia*, desmitifica el espacio idílico representándolo allí también como una construcción del discurso literario, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega*, pág. 155.

³⁰ En su libro *The life of the Poet: Beginning and Ending Careers*, LAWRENCE LIPKING apunta que "It is through rereading their own word, discovering their hidden meaning sown by their younger selves, that poet grows", pág. XIII.

Tomé de Burguillos, es la autoparodia, la burla de su personalidad poética. En esta empresa, recodifica el uso del *exemplum*, la evocación del *flechazo*, y la recreación del *locus amoenus* en un discurso irrisorio denigrante que da cuenta de una gran ironía crítica, poética y hasta existencial por parte de nuestro poeta. Pero, la recodificación de textos y tópicos anteriores, no presupone una su total destrucción; al contrario, implica, gracias a la dialéctica dinámica que se establece entre el texto parodiado y el paródico, una revalorización. Paradójicamente, entonces, con la carcajada paródica de Burguillos, Lope rinde su último homenaje a esa gran tradición poética llamada petrarquismo, y a la vez le imprime nueva vida y vigor a su propia poesía.

DAVID A. GÓMEZ

Brown University.

BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS CITADOS

- ALZIEU, PIERRE, *et al.*, recopiladores, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Université del Toulouse-Le Mirail, 1975.
- BAKHTIN, MICHAEL, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, R.W. ROTSSEL, trans., Ann Arbor, Michigan University Press, 1973.
- , *The Dialogic Imagination*, CARYL EMERSON and MICHAEL HOLQUIST, trans., Austin, Texas University Press, 1981.
- BLAKENEY, E. H., *A Smaller Classical Dictionary*, London and Toronto, J. M. Dent & Sons, 1931.
- CARREÑO, ANTONIO, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982.
- , *Los engaños de la escritura: «Las Rimas de Tomé de Burguillos», de Lope de Vega*, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, 1981, págs. 547-563.
- CIRLOT, JUAN E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, 1943.
- FUCILLA, JOSEPH G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960.
- HUTCHEON, LINDA, *Ironie et parodie: strategie et structure*, en *Poétique*, 36, 1978, págs. 467-477.
- LIPKING, LAWRENCE, *The Life of the Poet: Beginning and Ending Careers*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981.

- LOTMAN, YURI, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1977.
- OVID, *Metamorphoses*, 2 vols., with an English translation by FRANK JUSTUS MILLER, Cambridge, Harvard University Press, 1951.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B., *La parodia del petrarquismo en las «Rimas de Tomé de Burguillos» de Lope de Vega en Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1981, págs. 615-638.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poemas escogidos*, JOSÉ MANUEL BLECUA, ed., Madrid, Castalia, 1989.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- ROSE, MARGARET, *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ROZAS, JUAN MANUEL, *Burguillos como heterónimo de Lope*, en *Edad de Oro*, vol 4, 1985, págs. 139-163.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope*, en *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Mall, 1983, págs., 9-33.
- TRUEBLOOD, ALAN, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- VEGA, GARCILASO DE LA, *Obras Completas*, AMANCIO LABANDEIRA, ed., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- VEGA, LOPE DE, *La Dorotea*, EDWIN S. MORBY, ed., Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1958.
- , *Obras poéticas*, JOSÉ MANUEL BLECUA, ed., Barcelona, Planeta, 1989, vol. I.
- VITIELLO, JUSTÍN, *Lope de Vega's «Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos»*, en *Annali, Sezione Romanza* (Istituto Universitario Orientale), 15, Napoli, 1973, págs. 45-123.
- VOSTER, SIMÓN A., *Lope de Vega y la tradición occidental*, Madrid, Castalia, 1977, 2a parte.
- WELLES, MARCIA, *Arachnes Tapestry: The Transformation of Myth in Seventeenth Century Spain*, Trinity University Press, 1985.