

COSTUMBRISMO ERÓTICO Y PARODIA ANTIPETRARQUISTA EN EL *TOMÉ DE BURGUILLOS* DE LOPE DE VEGA

Adrián Pérez Boluda
California State University, Northridge

Es un lugar común reiterar que la crítica tradicional ha enfatizado el contenido biográfico de gran parte de la obra poética de Lope de Vega. Se ha estudiado el Lope “enamorado,” el “arrepentido,” el “religioso” e, incluso, el “desengañado.” Todos ellos aspectos que, al menos aparentemente, coinciden con sus diferentes etapas vitales. El Lope “erótico,” sin embargo, ha merecido escasa atención. Parece como si la expresión del deseo en este autor no mereciera la misma consideración que la expresión de la religiosidad o del desengaño barroco. Aquella misma tradición crítica, no obstante, ha matizado que nos encontramos ante un biografismo ficticio que, sin embargo, no impide que los temas señalados sean el reflejo artístico de una vertiente vital del autor, aquella relacionada con el mundo de las emociones internas. Existe entonces otra vertiente, la del espíritu habitante de un cuerpo ávido de disfrutar materialmente de los placeres que se le ofrecen, que también puede y debe ser considerada el origen de otra parte de la poética lopista, la erótica. Es decir que la profunda fe en Dios se ve complementada por el goce de los sentidos.

La anterior es una dicotomía que empieza a desarrollarse durante el Renacimiento y se convierte en fuente de conflicto entre los pensadores de la España pos-tridentina. Durante el Renacimiento, como todos sabemos, el hombre pasa a ser considerado centro del universo. Y como nos señala Barroso Gil, el Humanismo, que domina ideológicamente el pensamiento de esta época, concibe la vida como creación divina digna de ser gozada en todos sus aspectos. Se le da de este modo importancia a los placeres y a la belleza (268). La visión optimista de la vida que se tenía durante el período renacentista da paso a una visión bastante pesimista de la misma en la España del Barroco.¹ Ahora, como nos indica Barroso Gil, el hombre es un ser aquejado de miserias y pasiones, cuyo fin es la muerte (389). La salvación pasa por la represión de los impulsos naturales, entre ellos la sexualidad. Sin embargo, como siempre ocurre en los momentos de involución ideológica, especialmente aquella referida a la naturaleza

humana, los impulsos hallan un medio de salir a la luz aunque sea a través de los vericuetos de la burla. Lope y otros autores mostrarán estos impulsos aprovechando la propia represión. Como veremos, al igual que hacen uso del petrarquismo para subvertirlo, también hacen eco del erotismo humano para satirizarlo, y en este proceso exhiben gran parte del mundo de los deseos tal y como estaba estructurado en aquellos momentos. Temas como el paso del tiempo, la angustia ante la muerte o la hermosura que se marchita aparecerán en el *Burquillos* mezclados con un canto a la vida. Todo ello materializado en forma poética con la ayuda de una tradición anterior erótico-burlesca tanto culta como popular.

En este ensayo parto entonces del convencimiento de que los poemas que integran *Las Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burquillos* están impregnados de una pátina erótica cuyo origen es múltiple, pasando desde lo personal a lo puramente estilístico y socio-cultural. Propongo, por tanto, que leamos a Lope desde una perspectiva nueva, teniendo en cuenta esta vertiente erótica que no es exclusiva ni excluyente pero sí merecedora de toda nuestra atención. Sólo así podremos entender mejor el funcionamiento de su poética.

Moralinas obsoletas aparte, el erotismo en la obra de este autor no ha sido comentado en profundidad por la falta de suficientes medios que guiaran hacia la interpretación fiable de los poemas en este sentido. Sin embargo, en los últimos años, el avance de los conocimientos sobre el funcionamiento de la erótica áurea, nos ha colocado en una mejor posición para el estudio de esta cara oculta de parte de los poemas de Lope. *Las Rimas* que analizo aquí constituyen un campo de experimentación ideal sobre el tema, pues su carácter burlesco abre las puertas de par en par a la introducción de una sensualidad interdependiente con su contenido humorístico. Esta comicidad toma como punto de partida la misma base petrarquista que había predominado en las *Rimas* escritas durante su juventud. Esta vez, sin embargo, se convierte en arma de ataque hacia los nuevos poetas surgidos al amparo del éxito de Góngora, cuya poética explota hasta el ridículo los tópicos heredados de Petrarca. Lope pone en marcha en el *Tomé de Burquillos* una crítica mordaz basada en la deconstrucción de los principales constituyentes de aquella estética: la dama desdeñosa, el enamorado doliente y el lugar de sus encuentros. Para llevar a cabo esta tarea, nuestro autor devuelve estos elementos a la realidad, reduciendo su idealización al ámbito de lo absurdo a través del humor y de la sensualidad que la vida material y las costumbres cotidianas proporcionan. Es esta misma cotidianidad de las acciones descritas en los poemas que siguen la que nos conduce hacia un erotismo implícito que el lector/receptor debe descifrar, escondido tras un realismo

explícito que dota a las composiciones de su contenido burlesco. Es decir que Lope va a describir escenas y personajes reales, nada o muy poco idealizados, que actúan como máscaras de significado metapoético, burlesco y erótico.

Antonio Carreño nos guía en esta interpretación al indicar en la introducción de su edición de este poemario que el amor se vincula aquí a un mundo de relaciones concretas y cotidianas que lo alejan de la idealización extrema del petrarquismo precedente (42). Ofrezco aquí una lectura del *Burguillos* basada en la presencia de un erotismo inspirado por aquellos sucesos “triviales,” “banales,” e “insignificantes” a los que se refiere Carreño. Precisamente es esta banalidad la que permite a Lope acercarse a la carga sexual y sentimental de una realidad cotidiana ya muy alejada del idealismo platónico. No estamos ante pastores que sufren en las riberas de un plácido río, ni ante ninfas o sirenas míticas que tejen tapices. En vez de estos el autor nos presenta a un eclesiástico empobrecido o a personajes masculinos más apicarados que pululan por las márgenes del seco Manzanares en busca de criadas de condición dudosa, o de otro tipo de mujeres que viven de sus cuerpos. El acercamiento de los personajes al mundo real confiere a los sonetos una explicitéz burlesca al rebajar los típicos protagonistas del petrarquismo a un nivel social que no corresponde con el tópico renacentista y que le permite referirse a sus pies, pechos y resto del cuerpo sin demasiada sutileza. Al mismo tiempo, el alejamiento que estos personajes experimentan respecto a la belleza idealizada y a la sofisticación lingüística con que son descritos en la poesía “seria,” convierte su erotismo en implícito pues no es común encontrar sensualidad en mujeres feas o en prostitutas que coquetean con nobles desvergonzados y licenciados con sotanas raídas.

Esta mezcla de hiper-realismo e idealización petrarquista se enmarca en la tradición de una poesía erótica anterior que Lope conoce. Si es verdad que utiliza los campos léxicos referidos al mundo agrícola, caza, guerras y batallas, oficios y comida; los aplica aquí en un ejercicio de creación poética, a motivos usados también tradicionalmente por la poesía erótica, como es la burla mitológica, la prostitución enmascarada o las descripciones de la naturaleza, entre otros. Con todos estos elementos se sumerge en el orden de lo prosaico y cotidiano para volver del revés la realidad literaria y conseguir un contraefecto equiparable al carnaval bahktiniano: la visión del mundo al revés que denuncia el agotamiento de los modelos del momento.² El modelo carnavalesco, sabemos, supone una parodia y el triunfo de la vida cotidiana sobre los valores vigentes a través de la risa y la ridiculización. Eso es lo que hace Lope con Juana y, especialmente, con su máscara de autor como “Licenciado”³ cuando los reviste de una capa de

cotidianidad que va en contra de la imagen oficial del amor platónico, idealizado e inexistente fuera de la literatura. Consigue de este modo una risa profanadora, a través de la cual acerca las situaciones descritas al lector-receptor, quien las puede llegar a conceptualizar como un mensaje erótico que busca la exaltación de la sensualidad más que el humor, aunque éste no desaparezca.

En este contexto se mueve nuestro autor, cuyas vivencias personales influyeron — cuando no determinaron — el carácter de su obra literaria.⁴ ¿Quién mejor que él pudo sentir la complementariedad entre las necesidades de la materia y las del alma? Como vemos en sus poemas, la expresión del sentimiento amoroso pasa por la explotación del cuerpo y su importancia para satisfacer también las necesidades del alma. El relato literario de sus *affaires* sentimentales fracasados o exitosos pero, en cualquier caso, convertidos en arte mediante la estética vigente, da cuenta de una sensualidad y erotismo que contrastan vivamente con el aséptico amor petrarquista. Su carga sensual radica no sólo en la presencia y el uso de referencias al cuerpo, especialmente el femenino, sino también en actividades como abanicarse, lavar en el río, peinarse o limpiarse los dientes con un palillo, cuya relación con aquél las convertirá en auténticas metáforas y metonimias cargadas de contenido sexual.

Las poesías que analizo a continuación revelan ese mundo familiar representado por medio de la parodia. Constituyen un calidoscopio, a veces carnavalesco, otras costumbrista, de los usos amorosos del Barroco español, en el que todo es válido para atraer o sentirse atraído por la persona amada. En este mundo material y corporal se refleja el carácter ficticio y subjetivo de la belleza femenina cuando se poetiza. Contrariamente al petrarquismo, la sensualidad del cuerpo de la mujer se basa aquí en objetos y actividades cotidianos que, sin embargo, provocan deseo; es decir que embellecen a su portadora bajo el prisma subjetivo del poeta enamorado. Actúan, por lo tanto, como una máscara o signo fetichista de dicho cuerpo; lo convierten en un objeto de deseo y lo apartan de la esfera de lo prohibido. Cuando el poeta canta a la belleza de un lazo que suelta el pelo, o al chapín en el que se introduce un pie femenino, en realidad está desplazándose referencialmente a partes de una corporalidad sensualizada a través de situaciones específicas, pero sin referirse a ellas directamente. Está usando una técnica alusiva para nombrar sin nombrar, técnica que propicia que el objeto de deseo pierda su idealidad platónica y se acerque a una realidad vivencial próxima al ámbito de la tentación erótica. Al mismo tiempo se refleja un mundo en el que las damas y las no tan damas organizan su existencia en torno a una vida doméstica gobernada por las labores del hogar y el cuidado de una belleza destinada, en última

instancia, al hombre. Ellas van a ser las protagonistas de toda esta corriente literaria que, irónicamente, sigue y a la vez rompe las normas vigentes de Petrarca al mostrar a la mujer como un objeto de deseo al que no sólo se debe aspirar sino conseguir. Asistimos así a una exaltación tópica y típicamente petrarquista que, sin embargo, expresa algo carnal y transgresor.

El autor recurre a los *topoi* de aquella estética, como la loa a los ojos o al pelo; la actividad de la espera; la dedicación incondicional del amante; o el rechazo de la amada, para destacar su desgaste al revelar lo que el petrarquismo esconde: el carácter sexual de las relaciones amorosas. Según Antonio Carreño, en la introducción de su edición del *Tomé de Burguillos*, Lope es crítico del excesivo uso de las convenciones del amor cortés pero aprovecha estas mismas convenciones agotadas que desmitifica, y las parodia como un instrumento de renovación poética (11). Este proceso crítico tendrá entre sus armas la muestra de la sexualidad en las relaciones amorosas que, dejando de lado el neoplatonismo, se adentran en el mundo de la fisiología y se alejan de la moda impuesta por el poeta italiano. Actividades como peinarse, asomarse a un balcón, coser o dar de comer a un pajarillo, adquieren en Lope una apariencia real y corporal.⁵ Se produce un fenómeno de bifrontismo entre dos vertientes opuestas de un mismo tema, la castidad y pureza espiritual de las representaciones amorosas tópicas frente al deseo sexual que este mismo sentimiento imprime en quien lo siente.⁶ Los *topoi* del petrarquismo se impregnan de materia para corporeizarse en seres susceptibles de ser deseantes y deseados. Nos hemos alejado de las sombras que reflejan la belleza y el amor puro en la caverna del idealismo platónico y ahora las damas que se peinan, hilan o se lavan los dientes con un palillo, encienden los deseos más libidinosos de aquellos que las observan. Se crea así una poesía que registra la historia de las costumbres, mentalidades y protocolos epocales en las que el deseo y su expresión juegan el papel de dinamizarlas.

Lope impregna estas composiciones “costumbristas” de un significado específico y de clara intencionalidad erótica. La descripción de la dama que se peina, que cose o que da de comer a un jilguero convertido en gorrión por el poeta, adquiere claros tintes sensuales o, incluso, sexuales. Se trata de una intencionalidad erótica que no aparece siempre explícita y en algunos poemas es más evidente que en otros. Sin embargo, el subtexto erótico invita a una lectura hermenéutica más profunda, de orden simbólico-metafórico para captar todo su significado. La imagen sensualizada de seres, acciones y objetos que no exhiben aparentemente esta carga semántica, se consigue al combinar acciones y objetos del cuerpo femenino que nos conducen

hacia ese significado. Los objetos descritos se convierten en una prolongación metonímica de dicho cuerpo, confundiéndose con él y con su uso para alcanzar el placer sexual, estética o fisiológicamente. Maria Grazia Profeti nos indica que es esta comunicación del cuerpo y su entorno lo que hace que parte de la poesía de los Siglos de Oro sea erótica: “La poesía amatoria se caracteriza por un máximo grado de adhesión a los procedimientos convencionales de mención del cuerpo; la poesía erótica establece en cambio una relación más directa con el cuerpo y la atracción sexual” (59). Esta relación es lo que realmente convierte la descripción costumbrista que usa Lope en un juego de comunicación y sugerencia erótica. La corporalidad, hecha fundamentalmente por alusión, eufemismos y metáforas, establece un código compartido por el autor y receptor.⁷ Se trata de un procedimiento que aleja las composiciones de la simple burla y las dota de una calidad literaria perfectamente reconocible.

No estamos, sin embargo, ante una manifestación o técnica exclusiva de Lope de Vega y ajena al Barroco. No debemos olvidar que este es el momento en el que por primera vez la literatura de autor deja de ser un arte minoritario para convertirse en una manifestación al alcance de un público muy amplio tanto desde un punto de vista numérico como social. Esto ocurre especialmente a través del establecimiento del teatro como espectáculo de masas, pero también de la poesía, tan unida a la actividad escénica. De hecho, los poemas aquí denominados *costumbristas* siguen unas pautas dramáticas, ya que representan escenas de la vida cotidiana delante de un receptor-espectador que asiste como un mirón escondido al lugar donde la dama se peina o da de comer a un pajarillo. Esta dramatización aproxima dialógicamente el mundo poético y la realidad, y favorece el reconocimiento de lo narrado, sobre todo porque se trata de un diálogo que teatraliza gran parte de la vida privada del autor. *Tomé de Burquillos* es un paradigma de esta representación vital, reflejando el momento personal y artístico de la madurez de Lope, cuando el recuerdo irónico del pasado y el desengaño conformista dominan su temperamento.

La expresión de este erotismo prosaico, cuyo denominador común es una sensualidad desprendida de la cotidianidad, adquiere diferentes caras. En los siguientes poemas hay referencias explícitas a prendas de vestir y objetos de adorno como lazos para el cabello, zapatos, abanicos, palillos para limpiarse los dientes y espejos.⁸ Entre las acciones que, voluntaria o involuntariamente, encendían los deseos aparecen “lavar en el río,” “columpiarse” o “dormir la siesta.” Todo ello se reduce a los juegos del galanteo y fetiches que formaban parte de la sociedad española de la segunda mitad del XVII, en la que la sexualidad se escondía y metamorfoseaba en gran parte de sus actos.

En el presente ensayo me centro en el retrato de las costumbres que pueblan este medio y que pueden ocasionar hilaridad o excitación. La estética pictórica exhibicionista y *voyeurista* del erotismo subyacente no sólo está en el yo lírico, sino en el lector-espectador-receptor. La intencionalidad del autor es ambigua, pero el contenido de su obra puede —y pudo en su época— ser interpretado perfectamente por sus destinatarios con referencia a esta exaltación de los sentidos o provocación de los deseos, como podemos observar en el soneto número 28, “En un arco de perlas una flecha,”⁹ que es un buen ejemplo de esta fusión de lo elevado y lo prosaico. Observamos en él una erotización de la dama a través de la focalización en una parte de su cuerpo: la boca y todos sus componentes, cuya centralidad se consigue incorporando la presencia de un objeto, un palillo, que se convierte en una extensión del cuerpo femenino.

En un arco de perlas una flecha
puso el Amor, con un coral por mira
(sí es que en los arcos por coral se mira),
vista que fue de dos corales hecha.

Ninguna de morir me dio sospecha
como esta de tu boca dulce vira,
entre cuantas de plomo y oro tira,
que se me vino al corazón derecha.

Viendo que el hurto a tantos obligara,
con lanza en ristre Amor os ha guardado,
Juana, las perlas, porque nadie osara.

Yo las codicio y veo el arco armado,
mas, ¿qué dicha mayor si yo quedara,
flechas de Amor, a vuestro palo atado?

La sinécdoque de la boca y su metaforización en arco de Cupido, que lanza flechas de oro o de plomo para enamorar o aborrecer, combina lo orgánico y lo preciosista. Los dientes de la dama se convierten en un “arco de perlas” por su forma arqueada. “Arco” que es deseado por la voz poética, y por todo aquél que lo ve. El Amor guarda estas perlas con una flecha, el palillo con el que la dama se limpia los dientes, porque no quiere que nadie las robe con un beso. Esta flecha se lanza a través de una “mira” formada por “dos corales,” los labios. El palillo-flecha se convierte en un objeto de deseo por su contacto directo con el cuerpo femenino, llegando a confundirse con la lengua de la dama, ganando y aumentando connotación sensual. La belleza que atrae al ladrón lo convierte de agresor en víctima, ya que es engañado por la poseedora del “arco de perlas” al transmitir al amante-delincuente un sentimiento de confianza y no de peligro. La

flecha lanzada por el Amor va directamente al corazón de su víctima, quien es conducido a la muerte que significa el enamoramiento no correspondido, o al clímax que supone el placer de besar a la amada. La voz poética, no obstante el peligro que corre, codicia estas perlas, los dientes, y no siente miedo ante el arco armado (el palillo-lengua), anticipando la dicha y placer de quedar atado, pegado o entrar en contacto con la boca; en este acto, el palillo deja de ser tal para transfigurarse en lengua y boca. Evidentemente, estamos muy lejos de la contemplación de un beso casto y asexual.

Si el palillo se impregna de un significado erótico en su contacto con el cuerpo de la mujer, el zapato adquiere una carga sexual todavía mayor por su equiparación tradicional con la genitalia femenina. Se trata, por tanto, de un objeto que usan Lope y sus contemporáneos para expresar erotismo. Sin embargo, aunque tradicionalmente se considera un fetiche que refleja la belleza de su portadora, también es un motivo de burla al relacionarse con el tamaño de los pies y al adquirir un significado equívoco. Lope satiriza de esta manera la moda de los chapines, zapatos de suela alta utilizados para evitar el barro de las calles y aumentar la estatura de quienes los llevaban.¹⁰ El soneto “¿Quién eres, celemín? ¿Quién eres, fiera?” [44] se basa en el tamaño hiperbólico del zapato, reflejo de un pie excesivamente grande para una dama y, posiblemente, de algo más.

¿Quién eres, celemín? ¿Quién eres, fiera?
 ¿Qué pino te bastó de Guadarrama?
 ¿Qué buey que a Medellín pació la grama
 te dio la suela en toda su ribera?
 ¿Eres, ramplón, de Polifemo cuera,
 bolsa de arzón, alcoba o media cama?;
 aquí, de los zapatos de mi dama,
 que me suelen servir de bigotera.
 ¡Oh, zapato cruel! ¿cuál será el anca
 de mula que tiró tal zapateta?
 ¡Y aun me aseguran que el talón le manca!
 Pues no te iguala bota de vaquera,
 este verano voy a Salamanca
 y te pienso llevar para maleta.

Este objeto, que como se acaba de señalar constituye un elemento típico de las composiciones burlescas, se presenta en esta composición con unas dimensiones desmesuradas. Característica que añade humor a sus connotaciones eróticas. Deleito y Piñuela nos dice al respecto que “calzarse chapines era para la mujer como un signo de haber salido de la infancia y ser apta para galanteos o boda” (178). Es decir que

representaban la madurez sexual de la mujer. Idea que refuerza las asociaciones genitales relacionadas con su forma y uso. El zapato como objeto en el que se introduce el pie es susceptible de representar la vagina.

No obstante, hay en este soneto otras referencias eróticas. El poeta se dirige directamente al objeto, humanizándolo; personificación que permite la identificación metonímica del pie de la dama con el zapato. Si éste es una metáfora de las actividades sexuales de su poseedora, el pie al que calza se contamina de esa misma sexualidad y llega a superarla por su pertenencia a una unidad mayor, la mujer, que voluntariamente hace uso del zapato. Unidad que también se ve afectada por las denominaciones que la voz poética aplica al objeto en cuestión y desplaza su significado para hacernos ver la calaña de su dueña. Así, los determinantes adjetivales que aparecen, pertenecen al lenguaje germanesco desaliñado de los bajos fondos prostibularios de la sociedad y lejos de toda sofisticación. Es decir que este “zapato ramplón,” “cuera de Polifemo,” traslada la fisiología femenina a un mundo degradado.

Pero si esta fisiología es la protagonista de la estructura profunda del soneto, el cíclope Polifemo, monstruo de un solo ojo, metaforiza al falo, complemento imprescindible para la actividad sexual del chapín-mujer. Como la vagina, el zapato es el cuero (piel) que en un momento dado envuelve el pene como vaina o funda. Lo mismo podemos deducir de la “bigotera,” que envuelve y encaja perfectamente los bigotes del enamorado. Es un zapato cruel porque se muestra alegre (tirar la zapateta) en su rechazo al amante. Éste reconoce, sin embargo, que el presente zapato es de los más grandes que ha visto y no se piensa desprender de él.

La simbología sexual del calzado continúa en el soneto 147 “¿Qué te han hecho tus pies, oh Clara amiga,” el cual también trata del tópico del calzar justo o apretado y, por extensión, de los pies. Su contenido erótico aumenta al constatarse de nuevo la relación de la dama, objeto de deseo, con el mundo prostibulario.

¿Qué te han hecho tus pies, oh Clara amiga,
 que en tan estrechas cárceles los prendes?
 ¿Los pies encoges y la mano extiendes?
 ¡Ay de la bolsa a quien pusieres liga!
 ¿Por qué le das tan áspera fatiga
 a quien te lleva donde tú pretendes?
 Que si dar a tus pies tormento emprendes,
 en él confesarán lo que te obliga.
 De pies viene piedad; suéltalos, Clara:
 que no pierden amores y cariños
 si de tus pies apelan a tu cara.
 No paguen, apretados, tus aliños,
 Pues si los viera Herodes los matara
 por inocentes, pero no por niños.

El poema comienza con una reprensión a la dama, quien maltrata sus pies sin razón aparente. Quiere empequeñecerlos como señal de coquetería y atractivo; es decir con la intención de aumentar su potencial erótico. Esta erotización de los pies se relaciona con la oferta sexual, ya que el tamaño pequeño de éstos hace que la *dama* sea cara en el mercado femenino. El carácter prostibulario de la composición se confirma cuando el poeta aconseja a la mujer que no maltrate sus pies porque ellos constituyen su sustento, pues le dan de comer al permitirle ir a donde quiere, a donde están sus clientes. Los pies siempre son, además, testigos de todo lo que hace, y pueden delatar sus malos pasos. No debe, por tanto, maltratarlos con un calzado demasiado estrecho. La belleza de su cara es suficiente para atraer a los hombres, aunque sus pies sean grandes.

Si los pies y los zapatos forman parte de una tradición erótica anterior, no ocurre lo mismo con otros objetos, tomados en el siglo XVII como un signo de distinción y adorno. En la composición "Este que en el jardín de vuestra cara," [85] nos encontramos con un utensilio cuyo uso en sí sensualiza a su poseedora. Se trata de un abanico que en la acción de refrescar a una dama acalorada, exalta la imaginación sensual de aquél que la observa.

Este que en el jardín de vuestra cara,
 céfiro artificial templó la rosa,
 rosa donde yo fuera mariposa,
 si Venus licenciados transformara;
 este padre del aire, en cuya clara
 región tanta cometa luminosa
 sale encendida de la luz hermosa,
 que de esos ojos el Amor dispara,
 pongo en mi frente y doy a vuestra pura

nieve con el debido acatamiento,
con que podéis, señora, estar segura,
 que no os podrá faltar este elemento,
ni faltará jamás vuestra hermosura,
si fuera el tiempo como soy el viento.

El poeta se dirige a un tú apostrófico, la dama de quien está enamorado, a través de una metaforización directa de una “cara” que se convierte en un jardín, lugar propicio para el amor y donde crecen las rosas deseadas, que son los labios o las mejillas. El abanico, “céfiro artificial,” produce el viento con el que la dama “templá” o refresca su faz. El poeta desea que Venus, la diosa del amor, transforme a los “licenciados” en “mariposas” para poder posarse en las flores (rosamejilla/boca) del jardín-rostro; es decir, para poder besarla. Al metaforizar abanico como “céfiro artificial,” lo convierte en el padre del aire, que es el mismo yo poético transformado de “mariposa” a “viento,” del segundo cuarteto. Es un aire repleto de “cometas,” pretendientes o enamorados, los cuales están encendidos, con la connotación sexual que el término ígneo supone, por el “Amor-fuego” que, usando un concepto neoplatónico, sale de los ojos de la dama.

En el primer terceto hay una descripción física y explícita del acto de devolver el abanico a aquella que lo perdió. Siguiendo las directrices del código del amor cortés, el poeta se supedita a la enamorada con el gesto de poner el abanico en su frente antes de entregárselo, a modo de sometimiento a su voluntad. En el segundo terceto, el hablante poético indica a su receptora deseada que nunca le faltaría el elemento aire (de entre agua, tierra, fuego y aire) si él fuera el viento. Es decir que desea metamorfosearse de humano en mariposa y, ahora, en el viento personificado que produce el abanico para poder entrar en contacto directo con la cara de la dama, aunque también desearía ser el tiempo para poder eternizar su belleza.

Los palillos, zapatos y abanicos son objetos que sensualizan el cuerpo femenino. Experimentan un proceso de metaforización conceptista que los aparta de su realidad cotidiana y subvierten la situación amorosa de lo sublime a lo carnal. Disfrazan el objeto de deseo y enmascaran el sujeto deseante, ya que este último se esconde tras las cosas y acciones que, a sus ojos, exaltan la belleza del objeto deseado. De este modo, no es importante que la mujer en la que se inspiran los poetas sea bella o no porque para el receptor que la observa o que lee/escucha el poema, esta mujer se carga de sensualidad a través de aquellos objetos cotidianos en un juego de transferencia de valores estéticos.

Sin embargo, el disfraz conceptista no se detiene en las sinécdoques y metonimias de objetos, sino que mediante éstos promueve la erotización de un entorno entero, sensualizando como vimos la acción de limpiarse los dientes con un palillo, calzarse, abanicarse y otras. Estos actos se revisten de especial sexualidad cuando son llevados a cabo por hombres, como ocurre cuando un barbero o un médico “sangran” a una “enferma,” o cuando un sastre toma medidas directamente sobre el cuerpo de su cliente. Los oficios de cuidado corporal y cosmético ejercidos por hombres, otorgan a éstos del privilegio de mantener un contacto físico con el cuerpo de la mujer. El hecho de que los médicos o los sastres disfrutaran de un roce más o menos intencionado con ciertas partes de la anatomía femenina prohibidas en otras circunstancias,¹¹ sirve a Lope para mostrar el erotismo en la relación sastre-clienta en la composición “Más eres Sol que sastre (¡extraño caso!)” [22].

Más eres Sol que sastre (¡extraño caso!),
Jaime, pues sólo el Sol dicen que ha sido,
quien a la Aurora le cortó vestido
con randas de oro, en turquesado raso.

Tú le mides el pecho, aunque de paso,
y yo en mis versos mis desdichas mido,
cortando galas en papel perdido,
a manera de sastre del Parnaso.

Este soneto, Jaime, cosa es clara,
que si dijese aquí lastre o arrastre
el consonante dice en lo que para.

Mas si envidiar un sastre no es desastre,
cuando te acerques a su hermosa cara,
sé tú el poeta y déjame ser sastre.

El yo poético de este soneto se dirige al sastre como un tú apostrófico al que comunica la envidia que le inspira su acceso al cuerpo de la dama deseada. En el primer cuarteto la voz poética muestra la extrañeza de que un simple sastre, “Jaime,” se transforme en un Sol, símbolo de poder y fuente de luz y calor, metáforas directamente relacionadas con el amor y el deseo sexual. La conversión no se debe a su propia valía, sino que depende totalmente de la dama sobre quien actúa. Su belleza es equiparable a la de la “Aurora,” cuyo vestido fue una vez cortado por el Sol. Se pasa así, por metaforización, del plano humano al plano casi divino o mítico, aunque siempre dentro del ámbito de lo burlesco.

En el segundo cuarteto hay una súbita vuelta al plano terrenal. La voz poética se dirige ahora al sastre de un modo directo a través del

“tú,” y no se trata de un dios o un personaje mitológico que puede acercarse a otro personaje irreal, sino de un sastre de carne y hueso que puede palpar los pechos de su clienta. El soneto expresa la inmensa suerte de que su oficio le permita acercarse a esta parte de la anatomía femenina. De todos modos el yo poético aclara que la oportunidad gozada por el sastre es sólo “de paso,” sin el conocimiento total de la dama o del propio artesano, quien no es consciente de estar ejercitando un acto que en otro contexto sería mucho más placentero, ya que, al fin y al cabo, aquí el sastre está trabajando. En el segundo verso de este cuarteto aparece además la autorreferencia al hablante, que indica la analogía entre el oficio de sastre y el de poeta. Este último también mide —no los pechos de la dama sino las sílabas con las que forma los versos y, con ellos, la magnitud de sus desgracias al no poder acceder al cuerpo femenino deseado. Es por esto que se considera un sastre del Parnaso; un poeta cuyo acceso al objeto de deseo termina en la irrealdad del poema.

En el primer terceto la voz poética se refiere dialógicamente al “tú” por su nombre, “Jaime,” para insistir de nuevo en su oficio de poeta y cómo este hecho y la obligación de mantener la rima, “el consonante,” le llevan irremediamente al uso del término “desastre,” que es como siente su vida amorosa y creativa en estos momentos. No obstante, en el segundo terceto aclara que como sastre que es, aunque sea de las palabras, no puede envidiar a otro sastre porque sería envidiar lo que ya se es o se tiene. Sin embargo, en este caso sólo el artesano que hace el vestido de la dama puede acercarse a ella, tener contacto físico. Es por este motivo que el yo poético quiere trocar los oficios y convertirse en un sastre real.

Las acciones llevadas a cabo sobre el cuerpo femenino por terceras personas, poetas, cirujanos o sastres, no son las únicas que subvierten las normas sociales y permiten la transgresión de la barrera hombre-mujer. También aquellas realizadas por esta última pueden transmitir el mismo tipo de mensajes si se hacen bajo la mirada del hombre. Aunque es la mujer quien las lleva a cabo, su carga erótica, sin embargo, procede de una mano masculina que las dota de un significado que cumple las expectativas del hombre de acceder a aquello que desea. A través de temas tan prosaicos y poco atractivos sensualmente como lavarse los dientes, cortarse las uñas, coser y otros, nuestro autor consigue trasladarnos a un ambiente erotizado bajo el prisma de su mirada. Este erotismo exhibicionista y voyeurista que surge de los actos cotidianos de higiene y arreglo corporal femeninos aparece en el *Tomé de Burquillos* en sonetos como “Retira del balcón la gallardía,” [67].

hasta el punto de identificar estas acciones con el coito. En Lope tenemos una buena muestra de este significado en su soneto “Con el marfil que al africano diente” [135].

Con el marfil que al africano diente
 del animal más sabio desafía,
 que imaginado como nieve fría,
 siendo por el efecto fuego ardiente,
 en un balcón, envidia del Oriente,
 la bella Antandra un escaarpín cosía
 con hilo, que de perlas parecía,
 y aguja que al Amor flechas desmiente.
 Bien hace, si con él en puntos anda,
 de darse en acabarlos tanta prisa,
 pues cuanto quiere con el pie le manda.
 Saldrá el Aurora con su dulce risa,
 y Amor verá en sus pies con breve holanda,
 levantarse azucenas en camisa.

A través de la descripción de la actividad cotidiana y minuciosa de “coser unos escarpines,”¹² se describe la sensualidad del acto y de los pies a los que va destinado el producto final. Todo el primer cuarteto se dedica a ensalzar la belleza y blancura de la dama. Su palidez la convierte en una figura de marfil, prolongación de la aguja de coser que, al igual que los elefantes, desafía al hombre con su actitud fría y desdeñosa, aunque los efectos que consigue son los contrarios, ya que provoca deseo y pasión, “fuego ardiente.”

El Oriente, punto cardinal por donde sale el Sol, envidia el balcón donde está la dama por su gran belleza, superior a la del astro rey. Cose un escaarpín en este lugar, introduciéndonos así en el significado erótico de la composición por dos vías: la actividad de coser con toda la carga sensual que conlleva, y la erotización del objeto, el “escaarpín,” como prolongación del cuerpo femenino, especialmente de la parte con la que entra en contacto físico: el pie. La belleza de la dama en su conjunto y del pie en particular, hace que los objetos y utensilios que ésta usa adquieran un carácter mitológico, transformando el hilo en perlas y la aguja en algo superior en belleza a las flechas de “Amor.” La dama cose con rapidez, como si tuviera prisa por acabar. En esta acción se adivina una doble finalidad. Por un lado, embellecer sus pies es importante pues con ellos puede conseguir todo lo que quiera; por otro, la costura representa el ansia de placer de la mujer, quien cose con avidez siguiendo el ritmo de los movimientos del acto sexual. Por estos motivos cose durante toda la noche y cuando llega la mañana, “la Aurora,” el Amor ve sus blancos y hermosos pies vestidos con los

escarpines, “azucenas en camisa,” metaforización de la belleza y goce femeninos.

El erotismo en este poemario reside no sólo en el cuerpo deseado sino también en las acciones que se llevan a cabo en él y, especialmente, en el placer que siente el hombre al observarlas en su imaginación. Una sangría a manos de un cirujano o barbero, la confección de un vestido o la devolución de un abanico a una bella dama, permitían en el siglo XVII —al menos en el imaginario colectivo— un acceso al mundo prohibido de la corporalidad femenina. Además, los poetas ofrecían la posibilidad de recorrer este mismo cuerpo a través de actividades que llevadas a cabo por la mujer se sexualizan en la mente del autor, como coser unos chapines o desenlazarse el cabello. No es necesario señalar que también otro tipo de acciones, como ver a una muchacha lavar la ropa de sus señores en el río Manzanares con las piernas descubiertas hasta las rodillas, constituían una fuente de fruición física y estética. Se trata de un erotismo que aumenta, consecuentemente, con el disfraz que el lenguaje poético supone al referirse a objetos y acciones cotidianos. Este ropaje sensualizador consiste en una metaforización más o menos sutil de las acciones y los objetos mencionados, los cuales adquieren un erotismo familiar para los receptores contemporáneos a Lope a través de fuentes como la poesía tradicional oral y escrita.

Finalmente, debemos señalar que este tipo de composiciones se convierte en una muestra importantísima del imaginario erótico colectivo en la España del siglo XVII y que expresa la estrecha conexión que existía entonces entre vida y arte. Es esta relación la que propició que la obra poética de Lope experimentara su salto a la fama. El Barroco se muestra así plenamente heredero del concepto antropocéntrico renacentista, aunque subvierte sus tópicos y se burla de ellos. Pintores, escultores, músicos y escritores del momento giran su campo de interés hacia las cosas y acciones más cercanas a la vida del hombre, entre las cuales se encuentran actividades cotidianas y los objetos con que se llevan a cabo. El sentimiento amoroso, tan cantado por los poetas desde la poesía provenzal, se impregna de esta cotidianidad, especialmente a partir de la muestra desgarrada de una sociedad anclada más en lo material que en lo espiritual; cotidianidad que se pone de manifiesto a través de una picaresca entrelazada con la burla y el erotismo. Lope de Vega participa plenamente en este proceso. La estilización e idealismo renacentistas dan paso a un realismo que, aunque también estilizado, parodia y satiriza los valores heredados de la poesía anterior. Estamos ante el retrato de objetos de uso diario y de situaciones, acciones y pensamientos que reflejan a una comunidad a través de individuos como una lavandera o un eclesiástico sumido en la pobreza.

Se reflejan de este modo costumbres manifiestas y escondidas, como puedan ser aquellas que se refieren al mundo del goce erótico.¹³ Y es en este sentido en el que la parodia del petrarquismo llega a su culminación. Lope nos ofrece a través de su alter ego *Tomé* una sexualidad real, basada en una percepción humanizada que concibe la belleza de *Juana* a partir de una mediocridad no sólo física sino contextual. Erotismo y vida cotidiana se enlazan aquí con toda naturalidad, dando paso a una nueva estética paródica en la que el deseo juega un papel muy importante y carga a las composiciones de un significado erótico a disposición del lector-receptor. Se hace necesaria, por tanto, abrir esta vertiente interpretativa. Sólo de este modo evitaremos una imagen sesgada de las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burquillos*.

Notas

¹José Antonio Maravall nos señala la presencia de una profunda crisis social que surge como consecuencia de varios factores que afectan a la Europa del siglo XVII, especialmente al Imperio Español que está en la apoteosis de su declinar. Se trata de una crisis que impregna la conciencia de los españoles de la época y que afecta a aspectos culturales de la vida colectiva, empezando por la propia visión del mundo. Ésta pasa a ser pesimista y a disfrazarse de lujos superficiales que endeudan todavía más al país (122-24). La crisis a la que nos estamos refiriendo se materializa artísticamente en el desarrollo de la burla y la sátira, con la que se intenta ridiculizar la superficialidad de las costumbres y creencias con la intención de despertar las conciencias de los ciudadanos, especialmente de aquellos más poderosos. También se materializará en el desarrollo de un erotismo que refleja un *modus vivendi* ocupado en galanteos y pomposidades inútiles.

²Para Bahktin el espectáculo carnavalesco se relaciona con el teatral, aunque ambos se distinguen porque el primero de ellos no entra en la esfera del arte. Sin embargo, Lope se acerca al carnaval en los poemas analizados en el sentido de que disfraza la vida y los objetos de tal forma que a través de ellos puede representar libremente la vida ajena y, fundamentalmente, la propia, subvirtiéndole seriamente unos valores morales y estéticos sin que dé la impresión de que lo está haciendo seriamente.

³Indica Bahktin que una de las cualidades de la risa carnavalesca consiste en escarnecer a los mismos burladores (17). En este caso, Lope se escarnece y burla de sí mismo a través de su alter ego "Tomé."

⁴La crítica tradicional ha analizado la obra poética de Lope casi siempre desde un punto de vista puramente autobiográfico, de tal modo que se ha llegado a identificar vida y obra del autor. Un buen ejemplo de esto sería la biografía escrita por don Américo Castro y Hugo A. Rennert, en la primera mitad del siglo XX. Hoy en día, y desde hace ya algunos años, se ha tendido a estudiar con más cuidado este pretendido paralelismo obra-autor. No se puede negar que Lope refleja una parte importante de sus vivencias en sus obras; él mismo

lo dice: “amar y hacer versos, todo es uno.” No obstante, lo hace convirtiendo estas vivencias en literatura, transformándolas, por tanto, y adornándolas con todos los elementos estilísticos propios del Barroco. Nos dice Juan Manuel Rozas que “como Lope de Vega es poeta más extenso que intenso, más creador de fabulaciones que sistematizador de un estilo, más de su vida y su naturaleza que del arte por el arte, es lógico que su obra se haya ido organizando unida a su biografía y por ciclos. Lope vuelca, una y otra vez, cada episodio vivido en su lírica y en su narrativa, en pasajes de sus dramas y, claro está, en sus ensayos y en su epistolario, originando verdaderos ciclos de creación sobre sus sentimientos y experiencias, con gesto doble: de hombre exhibicionista y de escritor falsificador de autobiografismo” (74).

⁵Esta apariencia real puede confundir al lector contemporáneo al siglo XVII, pero para el contemporáneo de Lope, el significado metafórico que se esconde tras las máscaras de los cabellos, los pies o la realización de la colada en el río, es, en general, fácilmente reconocible, ya que forma parte de la tradición popular o literaria de este tipo de literatura desde hace mucho tiempo. Se trata, por tanto, de un código compartido por autores-emisores y lectores-receptores del momento.

⁶El término “bifrontismo” fue aplicado por Vittore Branca en su estudio sobre Giovanni Boccaccio. Se refiere a la capacidad del hombre medieval para acoger y conciliar dos cosmovisiones distintas: el Boccaccio sentimental de la *Fiammetta* y el realista del *Corvaccio* (Huerta Calvo 24).

⁷Estas referencias al cuerpo no son siempre metafóricas, sino que en ocasiones se hacen de un modo totalmente explícito. Sin embargo, cuando esto ocurre las composiciones suelen perder, irremediablemente, calidad literaria y, sobre todo, originalidad y gracia. El público, incluso el avezado en el tema, espera algo de dificultad interpretativa, pues en el proceso descodificador se encuentra gran parte del atractivo de la lectura o audición de estas composiciones. Lope, gran conocedor de los gustos de su público, nunca presentará poemas que hagan referencias explícitas ni al cuerpo ni a las actividades sexuales, sino que siempre se acogerá al privilegio poético de la metaforización y los dilogismos para dotar a sus poemas de más atractivos. Sin embargo, en la poesía erótica más explícita, encontramos ejemplos en donde se combinan ambas cosas, el término explícito y su metáfora, dando como resultado una referencia semiexplícita al cuerpo femenino que las acerca más a la comicidad que a la sensualidad, aunque la línea de separación entre ambos conceptos es tenue. Un ejemplo perfecto lo tenemos en la composición *Columnas de cristal*, del mismo Lope. Lara Garrido en su detallado estudio sobre este soneto nos indica la manera en que el autor recurre a la arquitectura para describir el cuerpo y la sensualidad de una mujer derribada en el juego amoroso.

⁸El uso de los adornos y de la moda como arma de seducción sexual es algo conocido desde tiempos inmemoriales. Durante el siglo XVII la exageración en este aspecto llegó a ser tema de gran preocupación entre los moralistas, lo cual nos indica indirectamente el carácter erótico de las poesías en las que se cantan las excelencias y las miserias del adorno femenino. Mariló Vigil nos dice que en el Barroco “los moralistas cristianos atacaban la preocupación de las mujeres de su época por el vestido y los afeites, porque identificaban

orden social y represión sexual. La moda tiene una función exteriorizadora y legitimadora del erotismo; la diatriba contra la moda es expresión de determinadas sanciones sociales que siempre se aplicaron contra la exteriorización de lo sexual. Para los moralistas, lo erótico era concupiscencia y pecado, y además tendían a identificar el sexo con el sexo-femenino. Por eso creen que la mujeres deben adoptar una apariencia discreta y desapercibida. Quienes piensan que las mujeres deben ser fundamentalmente productoras domésticas y reproductoras biológicas, se oponen lógicamente al fomento del exhibicionismo y del narcisismo de las mismas" (175). También se criticaba a los hombres que prestaban demasiada atención a su aspecto, pero las motivaciones eran distintas, ya que se les identificaba con afeminamiento y falta de auténticos valores masculinos.

⁹Las composiciones de *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* corresponden todas a la edición de Antonio Carreño, cuya numeración siguen.

¹⁰Deleito y Piñuela nos señala que tenían tacones muy altos y que esta elevación exagerada de aquellas suelas podía aumentar de un modo desproporcionado la estatura de las mujeres. Además, esta altura de los chapines era representativa de distinción y alcurnia, en contraste con las bajas chinelas que usaban las villanas (179-80).

¹¹Por esto, Carrizales en *El celoso extremeño* de Cervantes busca una mujer con las mismas medidas que su esposa para que el sastre no tenga ni siquiera la oportunidad de acercarse a esta última.

¹²Tipo de calzado interior para el abrigo del pie, y que se colocaba entre éste o las medias y el zapato.

¹³Estamos ante un fenómeno que se observa no sólo en la literatura sino en otras artes como la pintura, caracterizada por una composición escénica y por el retrato de cosas y personajes cotidianos. Un buen ejemplo serían las pinturas de Velázquez, quien no sólo pintó a reyes y nobles, sino también a bufones, aguadores y viejas friendo huevos, así como a una serie de dioses mitológicos totalmente humanizados.

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987.
- Barroso Gil, Asunción et al. *Introducción a la literatura española a través de los textos*. Madrid: Itsmo, 1979.
- Castro, Américo y Hugo A. Rennert. *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca: Anaya, 1969.
- Cervantes, Miguel de. "El celoso extremeño." *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. 15ª ed. Madrid: Cátedra, 1994.
- Deleito y Piñuela, José. *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- Huerta Calvo, Javier, ed. *Formas carnales en el arte y la literatura*. Barcelona: Serbal, 1989.
- Lara Garrido, José. "Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo." *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 20.11 (1997): 23-68.
- Maravall, José Antonio. "Interpretaciones de la crisis social del siglo XVII por los escritores de la época." *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981. 122-124.
- Profeti, Maria Grazia. "La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro." *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Ed. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Madrid: Tuerco, 1992. 57-90.
- Rozas, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Vega, Lope de. *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Ed. Antonio Carreño. Salamanca: Alcañuela, 2002.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986.

