

Tomé de Burguillos o el triunfo del *Quijote*. Una lectura de las *Rimas humanas y divinas del* *licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega

Javier San José Lera

Universidad de Salamanca

Parece hoy fuera de toda duda que las relaciones de Cervantes y Lope de Vega comenzaron siendo de mutuo respeto e incluso admiración¹. Ambos habían coincidido con sus versos en el *Jardín espiritual* de Fr. Pedro de Padilla y en el *Cancionero* de López Maldonado; Lope había elogiado a Cervantes en *La Arcadia* de 1598 y Cervantes a Lope en el Canto a Calíope de *La Galatea* (octava 41) y en el soneto preliminar de la primera edición de la *Dragonteá*:

Yace en la parte que es mejor de España
una apacible y siempre verde vega
a quien Apolo su favor no niega
pues con las aguas de Helicón la baña².

Dicho soneto se repite en la edición de *La hermosura de Angélica* de 1602, lo que permite pensar que hacia esa fecha ambos escritores seguían en buenas relaciones. Esas relaciones debieron de quebrarse en torno a 1604, acabando en «una afable inquina cotidiana», dada la vecindad de ambos genios (Carrascón, 2003)³.

¹ El tema ha sido objeto de abundante estudio; a la bibliografía que se cita en estas notas puede añadirse la que señala José Montero (1999, pp. 333-336) y la incorporada por Antonio Rey Hazas para el epígrafe «Cervantes y Lope de Vega» (2003, p. 322, n. 81).

² Ver Barrera, 1890, ed. 1973, pp. 38 y 60. Ver igualmente «El comienzo de una amistad», en José Montero Reguera (1999, pp. 318-320).

³ Ver «La guerra estalla», en José Montero Reguera, 1999, pp. 321-327; Felipe Pedraza, 1987-1988.

Es posible que en la génesis del *Quijote* estuvieran presentes algunos deseos de Cervantes respecto a Lope: el de ironizar contra los excesos de su rival, hacia el que siente la envidia literaria de su triunfo teatral (López Navío, 1958, p. 169); o el de parodiar al Lope joven que idealiza en su romancero morisco a Elena Osorio (Rey Hazas, 2005, p. 140); o el de una imitación del *Peregrino en su patria* y otros juegos de burlas contra sus amigos, como Medinilla (Pérez López, 2002, p. 58).

Es indudable también que detrás del *Quijote* apócrifo existe un deseo de respuesta instigado por Lope y su círculo de amigos (Gómez Canseco 2000, p. 59; Pérez López, 2002; Percas de Ponseti, 2003), sea quien sea el Avellaneda firmante (Ginés de Pasamonte, según Alfonso Jiménez siguiendo la propuesta de Martín de Riquer y otros; Baltasar Navarrete, según la hipótesis reciente de Javier Blasco; Medinilla, para Pérez López). Es de notar igualmente que las pullas entre ambos autores continúan en 1615, cuando Cervantes declara con rechifla admirar «la ocupación continua y virtuosa» (*Quijote*, II, Prólogo, p. 652) de un Lope metido de lleno en sus escándalos amatorios, e incluso, quizá, parodiando a Lope en personajes o episodios del *Quijote* de 1615, como el del Retablo de Maese Pedro, como trata de demostrar Helena Percas de Ponseti (2003).

Las coincidencias de trayectoria en el terreno literario (novelas pastoriles, bizantinas, novela corta, teatro de ambos) dejaron unidos los nombres de ambos genios permanentemente, como muestra con gracia Guillermo Carrascón (2003): «Ni Lope podía dejar de pensar en Cervantes cuando publicaba, ni sobre todo, viceversa». El hecho es que Cervantes ha pasado a la categoría de los «enemigos de Lope», según la caracterización de González de Amezúa (1940, p. 99) y la reciente «historia de una enemistad» de Felipe Pedraza (2006), y lo ha hecho, quizá, de manera exagerada, como apunta con acierto José Montero (1999, p. 314).

Más que atribuible a una causa de tipo personal, la falta de estima de Lope por Cervantes en un momento determinado, a partir de 1602⁴, parece ser un capítulo más de esas guerrillas literarias que salpicaron el siglo XVII, cuando los escritores descubrieron la posibilidad de vivir de la pluma, contando con el favor de un público nuevo y más numeroso, y quisieron hacerse fuertes en los espacios de los nuevos géneros demandados, novela o teatro, como ha mostrado Juan Carlos Rodríguez (2003). Novedad de novedades en el nuevo mercado barroco, la novela y el teatro son el centro de las disputas entre ambos genios. En ese escenario, Cervantes (que puso tantas ilusiones en la escena) ve con envidia triunfar ante el vulgo un teatro (el de Lope) cuyas premisas no comparte y cuyo éxito obliga a su obra para la escena a refugiarse tan sólo en la transmisión impresa y la lectura: una frustración que puede explicar los esfuerzos de Cervantes por desprestigiar esta nueva fórmula teatral de Lope en sus diálogos (recuérdese *Quijote* I, 48, *Pedro de Urdemalas*, el prólogo a sus *Ocho comedias o El rufián dichoso*)⁵. Por su parte, Lope (que quiso coronarse con los laureles de todos los géneros) ve también con envidia cómo el público acoge con beneplácito la novedad de la

⁴ José Montero, 1999, p. 321.

⁵ [La sátira es] «cosa para mí más odiosa que [...] mis comedias a Cervantes», confiesa Lope en carta a persona desconocida de 1604 (González de Amezúa, 1941, p. 4). Un análisis de la guerra literaria entre ambos desde la perspectiva del teatro puede verse en Rey Hazas (2005, pp. 74 y ss.). Ver también David Castillo y Nicholas Spadaccini (2003) y Aldo Ruffinato (2003).

narración extensa (digamos novela) que crea Cervantes, y hace lo propio, intentando minar el éxito de su rival: rencillas de literatos que saben que la envidia «es la sombra de la fama» (Lope de Vega, *Las cuentas del Gran Capitán*, I, v. 467)⁶. Vanidades de creador, estrategias de poder e intereses comerciales ante un nuevo mercado se entrecruzan, pues, en la apasionante historia de esta relación. Este contexto explica y justifica el porqué a ambos creadores del XVII se les ha puesto en relación, esencialmente, en función de dos temas: la teoría de la comedia y la génesis del *Quijote* (y del apócrifo Avellaneda).

La historia ha sido repetida por la crítica cervantina hasta justificar la idea de que «parece que Cervantes tenga que soportar ya para siempre la larga sombra del monstruo de naturaleza» (Carrascón, 2003). Ahora bien: mi intento, hoy, será recorrer un camino contrario. El hecho de que Cervantes muriera en 1616 y de que Lope le sobreviviera diecinueve años permite sospechar, en efecto, que el encono de los primeros años del siglo XVII en torno a la disputa por el teatro y el cetro de la novela se fuera diluyendo en las aguas del tiempo. Así lo recreaba el gran conocedor del Fénix que fue Zamora Vicente, imaginando a Lope en 1622 ante el altar del convento de las Trinitarias:

Por estas fechas, Lope, viejo, desengañado, una nueva amargura al acecho cada día, ¿cómo meditaría sobre el recuerdo de Cervantes, sobre las pasadas diferencias, sobre la chismorrería literaria, resuelta ya en polvo, en recuerdo apenas presente! (Zamora Vicente, 1969, p. 10)⁷.

La idea que aquí quiero explorar no repercute prioritariamente al ámbito biográfico, sino que trata de rastrear la posibilidad de que exista, en la última obra poética de Lope, una huella literaria que permita afirmar la evolución de la estima de Lope hacia la obra de Cervantes y un triunfo final del autor del *Quijote*. Pero no por deseo de reconciliar a los dos genios⁸, sino para mostrar que Cervantes ve laureado su criterio estético, por convencimiento vital, gusto e intuición literaria de Lope o exigencias de la modernidad. Las ideas estéticas de Cervantes y Lope «son antípodas entre sí», decía González de Amezúa (1940, p. 104)⁹. Sin embargo, puede mostrarse que Lope, al final, asume en la creación propia alguno de los caminos novedosos abiertos por Cervantes y que habría sabido reconocer implícitamente a la novela que trató de minar mediante la de

⁶ Lope hace figurar a la envidia, como emblema de la vida literaria, en la portada del *Peregrino*, como ha señalado López Pérez (2002, p. 49). El tema de la envidia en la obra lírica y dramática de Lope es inagotable, afirma González de Amezúa (1940, p. 147).

⁷ A la misma conclusión había llegado González de Amezúa (1940, p. 123), a propósito de la enemiga de Lope con Góngora: «apagados los hervores de la juventud y mejorado su temperamento nativo por obra de los años y del dolor, el Lope de la edad madura es más comedido, prudente, y dueño de sí de lo que muchos se imaginan y aun podía esperarse del hervidero de pasiones, envidias, celos y miserias en que se revolvían los irascibles ingenios cortesanos con quienes tenía que convivir».

⁸ Como expresa González de Amezúa (1940, p. 107): «Daríamos un mundo por que esta frase sangrienta («[...] ni tan necio que alabe a don Quijote») pudiera borrarse del *Epistolario*, por que Lope no la hubiera pronunciado nunca».

⁹ También Rey Hazas se refiere a «sus concepciones diametralmente opuestas del teatro, la literatura y la vida» (2005, p. 74).

Avellaneda el valor inmenso que atesora¹⁰. De modo que la respuesta a las dudas de González de Amezúa sobre si Lope pudo darse cuenta del valor del *Quijote*¹¹ la tiene la última obra del Fénix, pues, como trataremos de demostrar, ese reconocimiento parece hacerse explícito en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (RTB). Desde esta perspectiva, la lectura de la última obra lírica de Lope adquiere una nueva dimensión y se sitúa en el lugar relevante que le corresponde como obra cumbre, no sólo de la producción literaria del Fénix, sino de toda la literatura española del siglo XVII. La modernidad de Burguillos es, como podremos acabar afirmando, el triunfo de Cervantes en Lope.

Lope presiente que el camino genial y moderno abierto por el *Quijote* es el de la capacidad para distanciarse de la materia creada, mediante la ironía y la parodia. El Fénix alcanza ese propósito en su madurez, en sus RTB, que son así la cumbre de la modernidad de Lope y un triunfo póstumo de Cervantes, marcando lo que se ha llamado con acierto, aunque en otro sentido, el «quijotismo lírico de Lope» (Carreño, 2002, p. 55). Junto con el desengaño del Lope de la vejez, el desengaño cortesano del pretendiente frustrado o el antipetrarquismo, debe tenerse presente en el acercamiento a las RTB la perspectiva moderna que incorpora el humor y la ironía como formas de distanciamiento. Un humor que no es episódico o circunstancial, sino que constituye la línea unificadora de todo el libro y es elemento constructivo de todo el poemario. La ironía, la parodia son elementos disolventes de la realidad y de la ortodoxia (en su sentido de conformismo moral); tras su aplicación, el lector sale divertido y también aleccionado sobre los límites difusos de los valores convencionalmente admitidos y, por eso, también más comprensivo con las debilidades humanas.

El humor y la ironía es lo que une a ambos autores. Lo señala con acierto Pedraza (1987-1988, p. 346), al afirmar que Lope ha reducido a humor y ternura el fracaso de sus sueños juveniles, aunque considera que su ironía «cariñosa» se aleja de la cervantina¹². No creo que la de Lope sea tan sólo ironía cariñosa, sino igualmente cargada de humanidad como la de Cervantes. En todo caso, puestos a señalar diferencias, la ironía de Lope camina, en algunas ocasiones, más cerca de la mordacidad sarcástica que la de Cervantes, con la intención, sobre todo, de zaherir a Pellicer, su rival en la Corte o de mostrar su desengañado distanciamiento de las aspiraciones cortesanas. Más específicamente, la relación de las RTB con el *Quijote* como paradigmas de una nueva poética se expresa de manera explícita en Carreño (2002, pp. 17-18), donde leemos esta sentencia de la que partiremos: «*Tomé de Burguillos* es, *mutatis mutandis*, el *Quijote* de la lírica del XVII».

¹⁰ Rey Hazas (2005, p. 72) acierta al afirmar que «andando el tiempo, Lope acabó por reconocer, aunque a regañadientes y con cierta ironía, la valía literaria de Cervantes», para recordar después la «sincera identificación quijotesca» de Lope en las *Rimas de Burguillos*.

¹¹ «Si Lope alguna vez barruntó aquella valía [del *Quijote*] (cosa que no creo), o supo callarla por entero, o cuando mucho, confesóla a medias para la posteridad» (González de Amezúa, 1940, p. 109).

¹² Más en firme asienta el peso de la ironía cervantina en Lope, especialmente en *La Gatomaquia* en su reciente estudio (Pedraza, 2006, p. 61).

LOPE Y EL QUIJOTE

Desde una perspectiva externa, la crítica ha insistido en los juicios antiquijotescos de Lope, desprecios y desdeños que López Navío ha recogido en el artículo citado y que no es oportuno repetir, si bien alguno de ellos puede ser cuestionado. Por ejemplo, creo que la referencia al *Quijote* que aparece en *La dama boba* (obra cuyo autógrafo está firmado en 1613) no es necesariamente una referencia desdeñosa, ni creo que Lope se reía, sin más, del libro de Cervantes:

Temo y con razón lo fundo
si en esto da, que ha de haber
un don Quijote mujer
que dé que reír al mundo (III, vv. 2145-2148).

No es, repito, que el personaje opine que el libro de Cervantes sea risible, sino que, al contrario, reconoce la capacidad de la creación cervantina para hacer reír, algo que a Lope, enamorado del humor de comedia de sus graciosos, no podía disgustar. Esta opinión de Octavio (el padre de la culta Nise, preocupado por su matrimonio) viene poco después de otra en la que oímos el canon de lecturas literarias de la dama. Allí aparecen las *Rimas* de Lope y la *Galatea* de Cervantes, una después de la otra, formando parte ambas de esa biblioteca de Nise denostada por Octavio (III, vv. 2119-2120), y que el personaje de la comedia, como el cura del *Quijote*, dice haber querido quemar («[...] Por mi vida / que se los quise quemar», vv. 2133-2134). Quemar juntas sus propias obras y las de Cervantes muestra cuando menos una disposición a la ironía y al reconocimiento del valor del contrario, que podría percibirse igualmente en la mención anterior del *Quijote*¹³.

A los testimonios antiquijotescos de Lope aducidos por López Navío podemos proporcionar el contrapunto de *El desprecio agradecido*, obra incluida en la edición póstuma de *La Vega del Parnaso* (1637). Esta obra es muy significativa para nuestro propósito, si nos atenemos a su posible fecha de composición, en torno a 1633, es decir que pertenece a las obras de un Lope ya anciano, al Lope de *senectute*, como el de las *Rimas de Burguillos*¹⁴.

El novelesco arranque de la comedia sirve para caracterizar a los dos personajes, don Bernardo y Sancho, que se han refugiado en casa de Lisarda tras pensar que dejan muerto a un rival. Lisarda los acoge y le pide a su criada Inés que los aloje en un cuarto buajo llave:

¹³ Otras posibles alusiones en la obra y en *San Diego de Alcalá*, despectivas hacia Cervantes, son señaladas por Rey Hazas (2005, p. 69).

¹⁴ Morley y Bruerton (1968, pp. 72, 101 y 601) datan *El desprecio agradecido* en torno a 1633, puesto que en esta obra se alude a la «parte veintiséis de Lope», y la *Parte XXVII* lleva fecha de 1633.

INÉS	Entrad porque descanséis, y vendré en amaneciendo a despertaros.	BERNARDO	Libros supuestos, que con su nombre se imprimen.
BERNARDO	Inés no duermo si no me acuesto.	SANCHO	Y a mí, por si no me duermo, ¿qué me dais?
INÉS	Pues un libro, y esta vela os será de gran provecho.	INÉS	A <i>Don Quijote</i> , porque vos, y vuestro dueño imitáis sus aventuras.
BERNARDO	¿Quién es?	BERNARDO	Dices verdad.
INÉS	<i>Parte veintiséis</i> <i>de Lope.</i>	SANCHO	Y aun sospecho que habemos de ser más locos si Dios no nos guarda el seso.

(Lope de Vega, *El desprecio agradecido*, I, vv. 334 y ss.)

Si no se puede considerar un elogio abierto del *Quijote*, la mención a los personajes de Cervantes en el tono burlesco de la criada Inés reconoce por lo menos que se trata de una novela entretenida. No deja de ser notable, en cualquier caso, que Lope vuelva a citar la obra de Cervantes a la par que una suya¹⁵, y es curioso porque refleja, creo que sin desdén, los cambios en los tipos de lectores y modos de lectura ocurridos en el siglo XVII: Inés recomienda la lectura de Lope al galán Bernardo para conciliar el sueño (lo cual, por cierto, no me parece especialmente halagador), pero ofrece el *Quijote* al criado porque sus aventuras son parecidas, es decir, el Sancho de comedia se parece al *Sancho* de la novela y ambos son figuras de donaire que divierten (recuérdese que el *Quijote* de Avellaneda empieza así: «Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha [...])).

También en *El desprecio agradecido*, el gracioso Sancho juega con su nombre al referirse al Sancho cervantino y a la célebre aventura del rucio y a los problemas en torno al descuido que el autor enmienda en II, 3, sin que de la mención se desprenda valoración negativa alguna, sino simplemente un buen conocimiento de la materia narrativa del *Quijote*:

Si oyó usancé decir
quién es aquel escudero
que topó con su rocín,
yo soy el mismo (Acto II, vv. 328-331).

La misma referencia jocosa podemos leer en *Amar sin saber a quién*, donde el gracioso, al perder una mula, dice:

¹⁵ La *Parte XXVI* de Lope conservada lleva fecha de 1645, pero existe una *Parte XXVII*, falsa, de 1633; la *XXVI* que aquí se menciona sería igualmente falsa y por eso se queja Lope de las apropiaciones indebidas de su nombre. Ver Morley y Bruerton, 1968, p. 101.

Decidnos della, que hay hombre
que hasta de una mula parda
saber el suceso aguarda,
la color, el talle y nombre
o si no, dirán que fue
olvido del escritor (Acto III, vv. 41-46).

Más que mofarse del descuido del novelista y aprovechar para denostarlo, Lope parece estar echando un capote a los críticos de Cervantes, quienes, a fuer de malos lectores ajenos a las licencias del narrador, cogen el rábano por las hojas y son incapaces de apreciar la narración si no disponen de todos los datos.

Es probable que la comedia *Amar sin saber a quién* se escribiera después de muerto Cervantes (quizá hacia 1622 ó 1623)¹⁶; y quizá entonces, el sentido del célebre «perdone Dios a Cervantes» que leemos en la escena II del acto I, sería más un recuerdo piadoso del difunto que una petición malintencionada de indulgencia para él por ser autor de una «mala novela» como el *Quijote*:

LEONARDA Después que das en leer,
 Inés, en el Romancero,
 lo que aquel pobre escudero
 te podría suceder.

INÉS Don Quixote de la Mancha,
 perdone Dios a Cervantes,
 fue de los extravagantes
 que la Corónica ensancha.
 Yo leo en los Romanceros,
 y se me pega esta seta
 tanto, que de ser discreta
 no tengo malos aceros ['malas condiciones'] (Acto I, vv. 136-146).

En *La viuda valenciana*, publicada en la *Parte XIV* de 1620, Leonarda, viuda joven, por entretenerse, «no por bachillera hacer[se] / y de aguda graduar[se]», lee el *Libro de Oración* de fray Luis de Granada. Uno de los pretendientes de la viuda se disfraza de extranjero y se presenta en su casa vendiendo libros. Entre ellos vende *La Galatea*, sin que se perciba atisbo de desprecio hacia su autor, sino más bien lo contrario:

aqueste es *la Galatea*,
que si buen libro desea,
no tiene más que pedir.
Fue su autor Miguel Cervantes,
que allá en la Naval perdió
una mano [...] (Acto I, vv. 890-895).

¹⁶ Publicada en la *Parte XXII* de 1630, sería de entre 1616 y 1623, según Morley y Bruerton (1968, p. 270).

Otro de los galanes de esta obra vive una aventura que recuerda la de los odres de vino, pues acuchilla uno en la calle oscura de su dama, creyendo que es un rival, y el vino que se imagina ser sangre le salpica la ropa. La imitación anecdótica puede testimoniar la huella duradera que la lectura de la obra de Cervantes ha dejado en Lope. La literatura cervantina parece filtrarse también en la anécdota contada en carta (González de Amezúa, 1940, p. 78), en la que Lope y su discípulo Medinilla, refugiados en un establo a causa de una tormenta parecían «él caballo y Medinilla pollino» (carta núm. 141), en clara referencia al *Quijote*.

Estas citas, más allá de significar que el *Quijote* es de dominio público, permitirían afirmar que Lope es un buen conocedor del *Quijote*, uno de los dos principales cervantistas del momento, a decir de Gómez Canseco¹⁷. El Fénix, tan acostumbrado a jugar con las sutilezas cómicas del concepto en sus graciosos, no podía dejar de admirar el ingenio cervantino, por más que en ocasión de ensañamiento y batalla en la defensa de intereses literarios contrapuestos, no vacilara en desdeñar la obra.

EL QUIJOTE EN BURGUILLOS

La huella literaria del *Quijote* en Lope no sólo puede percibirse externamente, en las citas o alusiones al libro o a su materia narrativa, sino que, desde una perspectiva interna, parece que Lope ha asumido en la madurez de su creación poética final los mecanismos de la ironía, la parodia y el distanciamiento que constituyen una parte esencial de la modernidad de Cervantes. La crítica ha señalado habitualmente como materia de la construcción paródica de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (RTB) la lectura de la lírica petrarquista y de la poética cultista (además de la épica e incluso de la comedia, presentes ambas en *La Gatomaquia*)¹⁸.

Sin embargo, lo que me interesa resaltar en esta lectura no es tanto la materia de la parodia, sino el hecho de que el modelo literario de los procedimientos expresivos utilizados en el último libro de poemas de Lope es el *Quijote*. La lectura inteligente que de Cervantes ha hecho Lope le enseña los mecanismos de la parodia y la risa como deconstrucción de idealismos ya sin fuerza. Como ya señaló Casaldueño (1949, ed. 1975, p. 295), el humor de Cervantes «es la ironía burlesca con que frecuentemente el poeta barroco contempla la propia belleza por él creada, esa ironía que nace de confrontar las formas de la imaginación con las de la realidad». Según Close (1973, p. 252), el humor mediante la ironía verbal o situacional, mediante la técnica de la ocultación de la burla tras la fachada de lo serio es lo que caracteriza a Cervantes. A Lope también.

¹⁷ «Sin duda los dos principales cervantistas del momento fueron —aunque a ellos se les revolvieran las tripas al saberlo— don Alonso Fernández de Avellaneda y don Félix Lope de Vega» (Gómez Canseco, 2005, p. 197).

¹⁸ «El comportamiento de los gatos, la historia de sus amores y desamores, las notas, apostillas y comentarios a sus reacciones sentimentales constituyen una parodia de sistemas poéticos a los que Lope profesó siempre un sincero apego: la epopeya clásica, el petrarquismo y la comedia española» (Pedraza, 2003, p. 233).

Portada y preliminares

Consideraremos primero la portada de la obra de Lope¹⁹:

RIMAS / HUMANAS Y DIVINAS, / DEL / LICENCIADO TOMÉ DE BURGUILLOS,
NO SACADAS DE BIBLIOTECA NINGUNA, / (que en Castellano se llama Librería) sino
de papeles de amigos / y borradores suyos.
AL EXCELENTÍSSIMO SEÑOR DUQUE DE / Sessa, Gran Almirante de Nápoles./
POR FREY LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO / del Áuito de San Iuan. / [Escudo] / Con
privilegio. En Madrid en la Imprenta del Reyno, Año 1634. / A costa de Alonso Pérez, Librero
de su Majestad

Encontramos al menos cuatro elementos paródicos en esta portada:

1. La autoparodia de títulos anteriores (*Rimas humanas*, 1604; *Rimas sacras*, 1609). Se continuará en el texto de los poemas, sometiendo a parodia textos y estilos propios y ajenos.

2. La elevación de la máscara «Burguillos» a categoría de autor en portada. La portada menciona al autor ficticio de la obra, el *licenciado Tomé de Burguillos*, y hace aparecer también al autor real, al que Burguillos atribuye la dedicatoria: «Al excelentísimo señor Duque de Sessa [...] por Fray Lope Félix de Vega Carpio». La disposición de la portada hace que el lector encuentre impresos en ella, y en paralelo, uno debajo del otro (como si un eje invisible escondiera un juego de espejos), al autor ficticio y al autor real.

La última creación poética de Lope es obra de un autor interpuesto, como había enseñado Cervantes en el complejo sistema narrativo del *Quijote*, culminado en esa estrategia genial de hacer comprar al autor su propio libro en el alcañán de Toledo²⁰. Este procedimiento genera también en las *RTB*, como en el *Quijote*, el distanciamiento respecto a la materia, interponiendo entre el texto y el lector fases de separación que diluyen la percepción del autor y someten a la materia poética al disolvente del humor y la ironía²¹. Similar construcción de una ficción por la búsqueda del texto leemos en esta portada, en la que el autor real juega a hacer el papel de mero editor que rebusca entre los papeles de amigos y los borradores del autor ficticio para compilar la colección de poemas (sacados «[...] de papeles de amigos y borradores suyos.»). Esta estrategia se continúa, como veremos, en el «Advertimiento al señor lector».

¹⁹ Las referencias a las *RTB*, salvo que se diga lo contrario, remiten a la edición de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas (2005). Tengo igualmente presente la edición facsímil de la *princeps* de 1634 (1935) y la de Carreño (2002).

²⁰ Además del texto de Juan Carlos Rodríguez (2003) que parafraseo, repito lo expresado por Rozas (2005, p. 30) a propósito de la fabulación de Lope en la técnica del heterónimo.

²¹ «El planteamiento de *RTB* corrobora la actitud inicial irónica fundamentada en el desdoblamiento del autor en un personaje presentado como real, técnica que objetiva la materia poética y fomenta la ambigüedad engañadora de toda ironía» (Romojaro Montero, 1985, p. 268). «El mismo uso de la máscara (*Burguillos*) ya distancia la voz del que habla (en el texto) de la *persona* que escribe; y a éste (Lope) de sus personajes (*Juana*, *Tomé Lope*) que trazan la escritura y que emergen en el texto como voces diferentes» (Carreño, 2002, p. 11). La invención del heterónimo y la máscara presenta en las *RTB* una «completa caracterización y un uso más acabado» (Rozas y Cañas Murillo, 2005, p. 25).

En la invención del heterónimo Tomé de Burguillos, funciona igualmente el mecanismo de producción de nombres «altos, sonoros y significativos» (*Quijote*, I, 1, p. 38) que tan evidente se hace en tantos nombres de la parodia quijotesca, desde el del propio caballero hasta el de Cide Hamete Benengeli²². Tomé es nombre popular, con el que se juega en la canción que recoge Correas: «Si siendo Tomico / a todo me aplico / en siendo Tomé / mirad qué no haré» (Frenk, 1987, núm. 1874); o en el refrán «Más vale santo Tomé, que san Donato». La paronomasia con la forma del verbo *tomar*, en el sentido de ‘coger’, ‘cobrar’, ‘robar’ e incluso (según *Autoridades*) ‘cubrir el macho a la hembra’, posibilita la presencia de los sentidos maliciosos de la canción y explica que el nombre se convirtiese en delator del latrocinio, como se ve en el nombre del padre de Lázaro de Tormes. Una resonancia de estos valores puede apreciarse en el uso de la misma paronomasia que hace Lope en el soneto 115, «A Luis Vélez de Guevara» de las *RTB*: «¿Que mi estrella fatal me destinase [...] / a ser Tomé *sin que jamás tomase*» (vv. 5-8).

Por otra parte, por lo que respecta al *de Burguillos*, no se ha tenido en cuenta el posible sentido burlesco de los gentilicios, que era uso común en el Siglo de Oro, así como el juego de doble sentido con los nombres propios. El *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas recoge este juego de semejanzas de nombres y explicita su función burlesca:

para dar grazia kon la alusión i anbigüedad a lo ke dezimos, nos kontentamos i nos basta parezerse en algo un nombre a otro para usarle por él; i así dezimos «Es de Durango» para dezir ke es duro, apretado i escaso; i ke está en Peñaranda una kosa para dezir ke está empeñada (p. 51b).

En el teatro de Lope encontramos referencias al lugar de Toledo llamado Burguillos, famoso por sus viñas: *La doncella Teodor* recoge la expresión «vendimiando en Burguillos» (acto II, v. 50 y v. 912) para referirse a la actividad vinícola de la localidad, conocida como la Bodega de Toledo. En *El Hamete de Toledo* se quiere retener a un personaje recordándole la posibilidad de asistir a una juerga campera donde no han de faltar los vinos de Burguillos y un par de sotas (es decir, ‘prostitutas’) para pasar el rato:

Aquí hay ventillas, y iremos
a merendar ensalada,
pie de puerco, y empanada;
de Burguillos beberemos,
Y no faltarán dos sotas
mejores que en Manzanares (Acto II, vv. 989-994).

También Tirso en *La villana de la Sagra* (Acto I, vv. 324-332) alaba los caldos del lugar de origen de nuestro Tomé:

Como muy bien berenjenas,
endrinas, dulces membrillos,

²² Es asunto que ha interesado en distintas ocasiones a la crítica. Puede verse un resumen en Montero (2005, p. 13).

y en todo el alrededor
 el soberano licor
 de Esquivias, Borox, Burguillos
 y otros muchos, que noticia
 tengo en cuantas partes baña
 con buenos vinos España
 sus hijos [...].

Con estas referencias, y teniendo en cuenta que el verbo *tomar* significa igualmente ‘beber’, no puede descartarse el sentido burlesco de la invención lopesca del heterónimo, de forma que «el Licenciado Tomé de Burguillos» conlleva una dimensión cómica y equivale a ‘licenciado bebí del vino de Burguillos’, como si dijéramos: *Licenciado Borracho*, procediendo a una degradación burlesca y carnavalesca del presunto autor, que actúa bajo los efectos etílicos del caldo toledano (de recia graduación, como se sabe), justificando así su Musa ratera (soneto 136, v. 4: «porque doy en seguir Musa ratera»)²³.

3. La apostilla [mención] del subtítulo: («[Rimas] No sacadas de biblioteca ninguna [...]). Se ha interpretado esta apostilla como alusión burlesca contra la erudición pedante de José Pellicer, que publica las *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, (Madrid, por Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1634) y afirma ser «sacadas de la Biblioteca de D. José Pellicer de Tovar» (Romojaro Montero, 1985, p. 271).

Es muy frecuente en impresos de humanistas del siglo XVI y XVII mencionar a continuación de los poemas, sobre todo silvas y misceláneas, la fuente de inspiración: «sacadas de Dioscóride» o «sacadas de muchos autores griegos y latinos»; compendios de leyes «sacados de tal o tal ordenanza»; libros de citas a modo de polianteas; consideraciones teológicas «sacadas de libros sacros, padres, santos doctores, maestros escolásticos, concilios [...]». La edición que hace Quevedo de las obras de fray Luis se autoproclama «sacada de la librería de Don Manuel Sarmiento de Mendoza», frente a las comedias de Lope, «sacadas de sus originales por él mismo». Creo que no es inoportuno recordar en este contexto la antierudición cervantina del prólogo al *Quijote* de 1605, con la parodia de los géneros humanistas y sus hábitos pedantescos, interpretada habitualmente como contraria al Lope de *La Arcadia* (1598) y quizá también al recién publicado *El peregrino en su patria* (Socrate, 1998, p. 13). También podemos pensar en la burla final de la caja de plomo que contiene los versos de los Académicos de Argamasilla, así como en «el inmenso trabajo que le costó [al autor] inquirir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla [la historia] a luz», y las muchas vigiliass y trabajo para restituir la carcomida letra (I, 52, p. 647). Lope parece aplicar aquí, contra Pellicer, la parodia de la erudición pedantesca que Cervantes había aplicado contra él, al tiempo que juega el papel del autor-editor que rebusca papeles para producir el libro («sacad[o] [...] de papeles de amigos y borradores suyos»), como habían hecho los amigos de Góngora y que leemos en otras ediciones de poetas a título póstumo.

²³ Sobre la degradación carnavalesca del nombre, ver la nota de Vélez-Sainz al soneto 115 de las RTB (2006, p. 182, n. 26)

Además, la apostilla de Lope, con el contraste chistoso entre la palabra griega, *biblioteca* y la castellana *librería*, apunta igualmente a la crítica anticulterana que se encuentra en algunos poemas del libro. Recuérdesse cómo juega Lope (y más tarde Calderón) sobre el sufijo griego «-teca» en *La Gatomaquia*: «arrojando los guantes / a quien los cultos llaman quirotecas» (silva VI, vv. 88-89)²⁴.

4. La dedicatoria. Es elemento obligado en el sistema de mecenazgo de la creación poética áurea. Al dedicar su obra al duque de Sessa, D. Luis Fernández de Córdoba, a cuyo servicio está Lope de Vega, éste le hace cómplice de la broma literaria urdida, contribuyendo a la apariencia de seriedad de la obra. El duque, personaje real y conocido, había sido exaltado sobre las tablas del teatro lopesco. Sabido es que Lope apoyó las gestiones del duque (en especial su deseo de recuperar el Almirantazgo de Nápoles) recordando las hazañas de sus antepasados en *Las cuentas del gran Capitán* y *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*)²⁵. Al leer esta dedicatoria, el duque recibiría, seguramente divertido, los frutos disparatados de esta melopea literaria.

Después de la portada y el material protocolario legal (erratas y suma de privilegio, tasa), donde se da siempre por cierta la atribución a Tomé de Burguillos, aparecen las dos aprobaciones obligadas en caso de ser un religioso el autor: la aprobación eclesiástica y la del Consejo de Castilla. Las firman dos figuras de relumbrón, amigos de Lope: José de Valdivielso (firmante también de la aprobación del *Quijote* de 1615 y otras obras de Cervantes), y Francisco de Quevedo. Estas dos firmas no dejan de tener su interés en el juego de ironías en que se convierte el libro de Lope. Ambos autores, lejos de atenerse meramente al protocolo legal exigido en las aprobaciones, entran en el juego de Lope y le siguen la broma, transformando el material protocolario en parte integrante de la ficción urdida por el autor.

Así, en su aprobación, José de Valdivielso empieza declarando que se ha «gustosamente divertido» leyendo el libro «que escribió el licenciado Tomé de Burguillos» e incorpora a continuación una referencia a la transformación de las Musas, «depuestos los coturnos severos» y «calzadas con desenfadados ponlevíes» (donde *desenfadados* no sólo ni en primer lugar vale 'grandes' como anota Carreño, 2002, p. 120, n. 4, sino, evidentemente, 'que quitan el enfado'). Valdivielso se vale de una imagen similar a la usada por Lope/Burguillos en el soneto 74: «Señoras musas, pues que siempre mienten», donde vemos a las Musas sin adornos en el pelo, desgreñadas (igual que en el 136: «Lope, yo quiero hablar con vos de veras», donde salen también vestidas de estameña), y en el soneto 137: «Señor Lope, este mundo todo es temas», donde las musas calzan cómicas alpargatas. Esta desmitificación, rebajadora de las Musas, permite que se junten con las Gracias («Las Musas [...] se juntan con las Gracias») creando aquí una dilogía, al hacer que «gracias» se entienda también en el sentido de 'chanza y diversión'; la contraposición anticipa el verso de Lope en el ya citado soneto 74: «Señoras musas [...] / ya no hay que euterpizar, chanzas inventen».

²⁴ El mismo juego verbal usa Calderón en *No hay burlas con el amor*, cuando la culta Beatriz pide a su criada Inés que le traiga las quirotecas y ésta responde: «¿Qué son quirotecas? BEATRIZ: ¿Qué? / los guantes. ¡Que haya de hablar / por fuerza en frase vulgar!» (Acto I, vv. 518-519).

²⁵ Ver Ferrer, 1998.

También entra de lleno Valdivielso en el juego de la máscara, remitiendo a los certámenes en que participó Lope bajo el heterónimo de Tomé de Burguillos²⁶, y jugando a designar a Lope con la alusión «parto *feliz de ingenio* grande» (mío el subrayado), donde el lector avisado no dejaba de leer la referencia al «Fénix de los Ingenios»²⁷.

La aprobación de Quevedo, a su vez, forma parte de la broma sobre la identificación del autor: el aprobante afirma que el estilo del libro sólo «ha florecido sin espinas en los escritos de fray Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno». Afirmación ésta («esto sólo puede ser de Lope») que es un guiño al lector, emitido en un contexto que se supone protocolario y tópico.

En cuanto a la dedicatoria al duque de Sessa firmada por el Fénix, institucionaliza nuevamente el juego del autor ficticio y añade un argumento de peso, ya que el dedicatario conoce al personaje en primera persona: «Siempre conocí en el licenciado Tomé de Burguillos [...]».

Posteriormente, el *Advertimiento al señor lector* funciona como el equivalente del prólogo del *Quijote* de 1605, escrito en primera persona por un yo que no se identifica, como si quisiera ya incorporarse a la ficción. Parece haber en ambos textos un tono humorístico, individualizando el término genérico *lector* gracias al vocativo *señor*, (después le dirá «vuestra merced»), igual que había hecho Cervantes inventando el «extraordinario epíteto» (Socrate, 1998, p. 12) de «desocupado lector». Desprovisto de la erudición de otros prólogos lopescos, el humorístico *Advertimiento* de las RTB juega a la ficcionalización del mecanismo del heterónimo (como hemos visto ya antes), declarando la dudosa paternidad del engendro («este libro sale a luz como si fuera expósito»), y convirtiendo al autor en mero editor (y lector) de la obra. ¿Es necesario recordar la afirmación «aunque parezco padre soy padrastro» con el que el yo del prólogo del *Quijote* remite a la ficción del juego de autores? Esta afirmación se justifica en las *Rimas* con la asunción por el autor real del mero papel de editor: «[...] inquirí y busqué entre los amigos algunas rimas [...]», donde parece también asomar el orgullo del narrador del *Quijote* al recordar que no se le deben negar los respetos «por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin de esta agradable historia» (I, 9, p. 117) o «[la] curiosidad y diligencia [con la que el autor] ha buscado los hechos que don Quijote hizo [...]» (I, 52, p. 646).

Aquí se inventa, además, la biografía ficticia de Tomé, para probar que Burguillos «no es persona supuesta». Este subterfugio biográfico se hace con la autoridad del testimonio en primera persona: («[...] yo le conocí y tuve por condiscípulo»); con circunstancias de lugar y tiempo: «[...] en Salamanca [...] el año que [...]»; inventando un currículum; insistiendo en la falta de consideración de los príncipes; y ofreciendo, en fin, un retrato que cierra los materiales protocolarios y deja paso a la obra. A la invención de la biografía se añade ahora la invención de una personalidad física en forma de un retrato, tras el cual es fácil reconocer los rasgos de Lope. Maria Grazia Profeti (1999, p. 52) ve en el retrato impreso en las *Rimas* una estrategia consciente de

²⁶ Las justas poéticas con motivo de la beatificación y canonización de San Isidro (1620 y 1622, respectivamente). Ver Rozas y Cañas Murillo, 2005, p. 18, n. 11.

²⁷ Por cierto, esta manera de señalar a Lope por alusiones sin nombrarlo es la que emplea el mismo Cervantes en el capítulo 48 del *Quijote*.

ocultamiento y el placer de un juego literario de burlas alusivas. En definitiva, reanudamos con el juego cervantino de mezclar realidad y ficción, como vuelve a señalar con acierto Rozas (Rozas y Cañas Murillo, 2005, p. 28): el juego del perspectivismo tan barroco y tan moderno a la vez.

La ficcionalización de los materiales protocolarios culmina, y casi diríamos que no podría ser de otra forma, con un poema laudatorio ficticio, escrito por un personaje del romancero, el Conde Claros, remedo de los poemas de Urganda, Amadís, Belianís de Grecia, Oriana, etc. del *Quijote*. Lope, que había acusado a Cervantes, por boca de Avellaneda, de no tener amigos a los que acudir para que alabaran sus obras y verse en la precisión de inventar sonetos de personajes ficticios, recurre aquí, con humildad y buen humor, a la misma invención.

Aunque aquí, una nueva vuelta de tuerca nos remite al juego de espejos entre máscara y autor, ya que tras el Conde Claros no sólo se menciona un personaje de ficción, sino que se esconde alguien real, el propio Lope que se ríe de sí mismo, poniéndose ahora la máscara del personaje del romance y recordando quizás las pullas de Góngora que le zahería en el soneto: «Aquí del Conde Claros, dijo y luego / se agregaron a Lope sus secuaces» (soneto en el que, por cierto, Góngora menciona a Burguillos)²⁸. Si Góngora acusaba a Lope de cultivar demasiado la «claridad» retórica, Lope asume este defecto definiendo su creación en el soneto 1 como «pura, fácil, limpia y neta» (v. 7). De esta manera ingeniosa, Lope se alaba a sí mismo y se sitúa en el canon de autores predilectos (Garcilaso, Camoens, Figueroa, Herrera, los Lupercios, el Príncipe de Esquilache), sin romper el decoro poético.

Finalmente, y precediendo al retrato antes reseñado, el protocolo se cierra con unas décimas en que García de Salcedo Coronel da las claves para que el lector desentrañe todo el juego de máscaras aquí construido y atribuya los versos a quien de verdad es su autor, al «noble Fénix de España», sin dejarse engañar por el «nombre mentido»²⁹.

Vemos pues aparecer en estos preliminares una construcción polifacética en la que se mezclan realidad y ficción y se juega a borrar sus límites para confundir al lector. Realidad de quienes firman las aprobaciones y apadrinan al autor ficticio como real; realidad de parte de quien, siendo verdadero autor, firma la Dedicatoria, con la misma intención. Pero ficción a un tiempo, que se plasma en el yo sin identificar que se dirige al lector y afirma haber conocido al poeta ficticio y concede incluso realidad a su criatura femenina, Juana; juego ficticio de espejos también en el desdoblamiento del Conde Claros (al tiempo personaje de romance y máscara de Lope), que se dirige a Burguillos (que es también Lope). Y, por fin, mezcla de realidad y ficción en el poema al lector (de nuevo destinatario del aviso) de Salcedo Coronel, que señala conceptuosamente el juego antitético de verdades y mentiras, de realidades y ficciones:

²⁸ Es el soneto XXXIII de 1621, según Biruté Cipliauskaitė en su edición de los Sonetos completos de Góngora, p. 296. Sobre la mención de Burguillos en el soneto de Góngora, ver Blecua, 1984, p. 74, n. 7.

²⁹ «En la *Justa* poética [...] en la *fiesta de la beatificación* (1620) Lope, burla burlando revela lo evidente, aunque ocupara a la crítica durante tiempo (ver, p. e. Huarte, 1922), a saber, el carácter ficticio de Burguillos: “Pero advierta el lector que los versos del Maestro Burguillos debieron ser supuestos, porque él no pareció en la justa y todo lo que escribe es ridículo, que hizo sazoadísima la fiesta: y como no pareció para premiarle, fue general opinión que fue persona introducida del mismo Lope”» (Pedraza, 2003, p. 216).

Agradecido procura
venerar en esta lira
tan discreta una mentira
que la verdad asegura.

Puede aplicarse sin dificultad al pórtico de las *RTB* lo que, a propósito de los preliminares paratextuales del *Quijote*, afirma José M^a Paz Gago:

Si el umbral paratextual es una zona intermedia, *fronteriza*, entre lo que es texto y lo que no lo es, el autor transgrede continuamente esa frontera, traspasando el umbral en uno y otro sentido [...] dando lugar a continuas interferencias entre texto narrativo y aparato protocolario (Paz Gago, 1993, p. 761).

Los poemas

Empezaremos por lo más externo, lo cual merece, en el caso de las *RTB*, una atención particular: los títulos de los poemas. Es muy frecuente en la poesía del Siglo de Oro que los epígrafes sean de mano del editor, que actúa desde fuera y muchas veces a posteriori, de manera que los títulos suponen una primera pista de interpretación del poema, que puede coincidir o no con la intención del poeta y que suponen en definitiva una lectura individual. Este *accesus* interpretativo de los títulos constituye en el caso de las *RTB* un sistema complejo de ficcionalización por la ironía, con varios mecanismos por los que se juega a aparentar el desdoblamiento entre poeta y editor. Por eso se presentan como insertados desde fuera por alguien cercano, pero distinto del autor, al que se refiere como una tercera persona, «el poeta». Este editor actúa (si se me permite la licencia) como un narrador omnisciente, que distingue las intenciones del autor (convertido en su personaje): cuándo el poeta «habla en seso» (núms. 36, 57, 78) o «de veras» (núms. 33, 58, 93, 134), «con mucho tiento» (núm. 138) o «con un poco más de seso que suele» (núm. 82), o si «intentó escribir de veras» (núm. 140) o si «se le debe creer» (núm. 6), o «si no se atreve por no mentir» (núm. 7) o «se queja» (núm. 16); y como un narrador que identifica y controla la materia narrativa en la historia de los amores o el contenido anecdótico que se esconde detrás de los poemas. Este editor actúa también como editor/filólogo: establece el género del poema; reconoce la imitación como procedimiento creativo (núms. 71, 152) e identifica las fuentes (núms. 55, 71, 146, 152); declara las figuras (núm. 30); pone fechas (núm. 21); distingue las falsas atribuciones (núm. 97); defiende la claridad (núm. 147); incluso a veces duda o se distancia («*parece que habla de veras*», núm. 124), o comenta o valora moralmente («[...] no mentir, *que es mucho para poeta*», núm. 7; «A un poeta rico, *que parece imposible*», núm. 109; núm. 16: «[...] en que se ve la necesidad de los que aman»). Valoraciones que leemos igualmente en algunos epígrafes cervantinos como en II, 5, p. 723 («[...] otros sucesos dignos de felice recordación»); II, 6, p. 732 («[...] y es uno de los importantes capítulos de toda la historia»); II, 24, p. 890 («Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta gran historia»); etc. Estos comentarios o valoraciones morales y estéticas anticipan uno de los recursos más llamativos de *La Gatomaquia*, por el cual el narrador, lejos de esconderse, aflora permanentemente a la superficie con comentarios más bien inoportunos respecto a la materia, como veremos.

Desde los epígrafes se comenta, en general, con dosis de humor e ironía, los temas que se van a tratar. En muchos casos se rompe el decoro retórico, al poner títulos rimbombantes a materias ridículas, como en el soneto 5: «Cuenta el poeta la estimación que se hace en este tiempo de los laureles poéticos», en que el laurel acaba en condimento de escabeches. En otro poema, se expone a la humilde Juana a la idealización hiperbólica de las hermosas mitológicas, como en el soneto 13 en que Juana es confrontada con París, o en el 22, en que es vista en modelo de Dafne. Es la misma ruptura que percibimos en aquellos capítulos del *Quijote* en que el epígrafe anuncia lo contrario de lo que se refiere³⁰.

Este juego de la ficción, que concede al editor el derecho a titular los poemas de su editado, como si fueran personas distintas, se complementa con el diálogo que se establece entre ambos en algunos poemas, haciendo aparecer a Lope como uno más de los amigos destinatarios del poema que por allí circulan. Se crea un juego de espejos donde vuelve a hacerse visible lo que se esconde detrás de la máscara. Así ocurre en el soneto 97 («La pulga, falsamente atribuida a Lope»); y en los sonetos 136 y 137, donde el editor (Lope) dice que el poeta (Burguillos/Lope) habla con el mismo Lope: «Discúlpase con Lope de Vega de su estilo». La cercanía con los juegos del *Quijote* es aquí máxima³¹.

Otros procedimientos afines al uso particular de los epígrafes en la RTB corroboran esta cercanía. Nos referimos al conjunto de títulos que juegan con las expectativas del lector mediante imprecisiones, sin hacer referencia al verdadero contenido del poema, o señalando únicamente que la materia de un poema continúa en el siguiente, generando de esta forma un indudable efecto humorístico:

Propone lo que ha de cantar (núm. 2),
Describe un monte sin qué ni para qué (núm. 10),
Quedole más que decir y prosigue en la misma materia (núm. 27),
Aún no dejó la pluma y prosigue (núm. 32),
Al mismo suceso (núm. 60),
A un secreto muy secreto (núm. 61),
Prosigue la misma disculpa (núm. 137).

Recuerdan estos epígrafes los títulos de algunos capítulos del *Quijote* que juegan también con el lector: aparentan decir algo y no dicen en realidad nada, rompiendo sus

³⁰ Véase el caso citado por Paz Gago (1993, p. 766) del epígrafe de I, 26: «“Donde se prosiguen las finezas que de enamorado hizo don Quijote en Sierra Morena”, cuando las tales finezas son cabriolas, saltos y otras locuras que el héroe hace en cueros».

³¹ Así anota Carreño (2002, p. 275) este título del soneto 136: «Ya el epígrafe [...] pone en juego a los dos autores, al histórico y al implícito en la línea de *Don Quijote*, con el que establecen estas *Rimas* de Lope (*mutatis mutandis*) ciertas correspondencias». Y el soneto 136 (138 en su edición) es anotado con la siguiente ajustada glosa (Carreño, 2002, p. 325): «La figura del poeta (Lope) se dobla como escucha de un hablante (yo quiero hablar con vos de veras) que es a la vez su otro: *Tomé*. De esta duplicidad es el *Quijote* un recorrido ejemplo». Sobre el interés de la crítica por los epígrafes cervantinos, opina Montero: «Los epígrafes alcanzan así otra dimensión, no ya como meros textos informativos o didascálicos, sino como verdaderos textos literarios» (2005, p. 18). Un análisis preciso de los recursos humorísticos de los epígrafes cervantinos, «cargados de humor e ironía», que llamaron la atención de Thomas Mann y Genette, puede verse en Paz Gago, 1993, pp. 764-766.

expectativas, o señalan sin más la continuación de la materia: «Donde se cuenta lo que en él se verá» (II, 9, p. 758), «De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien las levere, si las lee con atención» (II, 28, p. 942), «Que trata de muchas y grandes cosas» (II, 31, p. 961), «Que trata de lo que verá el que lo levere o lo oirá el que lo escuchare leer» (II, 66, p. 1275), «que sigue al de sesenta y nueve [...]» (II, 70, p. 1301), etc.

Entrados en el corpus de las rimas humanas (se excluyen de estas notas de lectura las once rimas divinas)³², nos topamos en primera instancia con un aspecto destacable, la omnipresencia del yo, que señala una primera persona distinta de la que apareció en los preliminares. Ciertamente muy esperable en un cancionero petrarquista y en cualquier colección de poemas líricos, el yo del amante enamorado aparece, como es lógico, con abundancia en las RTB. Pero mucho más interesante desde la perspectiva de la modernidad “cervantina” que aquí persigo es la presencia de un yo que impone su punto de vista y controla su creación, desde el soneto 1:

que en lengua pura, fácil, limpia y neta
yo *invento* [...] (vv. 7-8).

Esa autoafirmación del yo creador se repite en el soneto 2: («Yo [...] / Juana celebraré tus bellos ojos», vv. 9-12) y en el 4 («Yo cantaré con lira destemplada», v. 5); se impone contra viento y marea («Quien no me entiende como yo me entiendo / sepa [...]», núm 4, vv. 9-10), y tantas veces que parece otra vez traslado del yo de don Quijote autoafirmado en el rotundo «Yo sé quién soy» (I, 5, p. 73).

Este yo «moderno» es, para mí, en efecto, un equivalente del que aparece en la narración cervantina, con la rotunda afirmación del yo creador al inicio del *Quijote*, que expresa desde la primera línea su real gana de hacer con la narración lo que se le antoje: «un lugar de la Mancha de cuyo nombre *no quiero* acordarme...» (I, 1, p. 37). El yo, en las RTB, impone también su gusto frente a la norma: «mi humor escriba siempre disparates» confiesa en el soneto 137 (v. 7), donde se juega a los espejos y las máscaras, porque «no hay Mecenas como el propio gusto» (v. 14). El gusto propio sustituye a la normativa como organizadora de la estética. Es lo mismo que ha ocurrido con la renovación del teatro que lleva Lope a cabo y que explica en su *Arte nuevo*, aun cuando el gusto que aquí se impone no es el gusto del público que paga, sino el gusto personal, el propio gusto por encima de imposiciones de normativa estética o social, como la atención a la lisonja o la búsqueda del favor. En este sentido, el verso anteriormente citado: «Y no hay Mecenas como el propio gusto» es verso que define toda la estética de madurez (y de modernidad) de Lope.

Desde el propio gusto o la real gana, el yo controla e impone su subjetividad, incluso a costa de la verdad. Por eso puede Lope afirmar, en el soneto 148, que todo es verdad, aunque se haga mentira en cuanto el sujeto impone sobre la realidad su subjetividad:

³² Para Rozas (Rozas y Cañas Murillo, 2005, p. 19) la desproporción entre las dos partes del poemario permite interpretar las rimas divinas como una mera excusa para dulcificar y disimular, con piezas de carácter sacro, el verdadero centro de atención del poemario, que son las rimas humanas. Es muy significativo también el hecho de que los firmantes de las aprobaciones no se refieran en ningún momento a esta parte del libro.

Aunque decir que entonces florecieron [los campos]
y por ella [Juana] cantaron ruiseñores
será mentira, porque no lo hicieron.
Pero es verdad que en viendo sus colores
a mí me pareció que se rieron
selvas, aves, cristal, campos y flores³³.

El soneto 7 es otro jalón en esta afirmación rotunda de la subjetividad. La estructura paralela de los cuartetos permite una doble afirmación:

Bien puedo yo pintar una hermosura
.....
Bien puedo yo fingir una escultura.

El yo «pinta una hermosura» o «finge una escultura» a imagen de su amada con el poder de sus palabras creadoras, pero deja claro al lector que se trata de hipérboles («estas Musas de Amor hiperboleas», v. 10), que son sólo producto de su mirada y no se ajustan necesariamente a la realidad o a la opinión del lector (en realidad, el poeta es consciente de que su dama es fea):

Mas puede ser que algún letor extrañe
estas Musas de Amor hiperboleas
y viéndola después se desengañe

Pues si ha de hallar algunas partes feas,
Juana, no quiera Dios que a nadie engañe:
basta que para mí tan linda seas (vv. 9-14).

La gran creación del yo subjetivo es una dama cuya belleza sólo existe a los ojos de su creador, porque «basta que para mí tan linda [sea]». ¿Es necesario hacer notar la similitud con Dulcinea?³⁴ Son muchos los intertextos que se pueden convocar en este paralelismo, pero es esencial para este asunto el capítulo 25 de la primera parte del *Quijote*, donde don Quijote da muestras de su cordura en la consciente reflexión acerca del carácter ficticio de su criatura:

Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquéllos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar

³³ Vv. 9-14. De nuevo Carreño (2002, p. 342) en nota a este verso acierta al afirmar que «la realidad y la apariencia quedan claramente delimitadas; el parecer impera sobre el ser, lo ficticio y fabuloso sobre lo empírico y real dentro de la línea tan genialmente desarrollada por Cervantes en el *Quijote* [...] Destaca en la voz lírica (*Burguillos*) como en la narrativa de Cervantes (*Quijote*) la incongruencia al establecer un mundo subjetivo en contra de la lógica que impone la conciencia de lo objetivo y lo real».

³⁴ El énfasis del yo en la construcción de las imágenes de Dulcinea es señalada, por ejemplo, por Charlotte Stern (1984, p. 66): «Don Quijote conveys the subjectivity of his image of Dulcinea by emphasizing the first person: “por lo que yo quiero”, “bástame a mí pensar y creer”, “yo me hago cuenta”, “yo imagino”».

subieto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, *bástame a mí pensar* y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo [...]. Y para concluir con todo, *yo imagino* que todo lo que digo es así, sin que sobre no falte nada, y *píntola en mi imaginación* como la deseo (I, 25, pp. 311-312; subrayados, naturalmente, míos).

«Don Quijote ve a Dulcinea como la desea y como la necesita» (Rey Hazas, 2005, p. 245), y el sujeto lírico de las *RTB* ha aprendido del modelo cervantino³⁵. Como don Quijote, el yo de las *Rimas* es consciente de que la hipérbole es mentirosa, de que «más son encarecimientos de poetas que verdades» (*Quijote*, I, 27, p. 330); pero a él (a ambos) le(s) sirve.

No es necesario insistir en la condición antipetrarquista de la Juana de Tomé de Burguillos estudiado con detalle por la crítica, ni tampoco en cierta línea de retratos antipetrarquistas que parece compartir igualmente Aldonza³⁶. Sólo insistiré en que el personaje de Juana se me antoja una última vuelta de tuerca a la desidealización de Dulcinea/Aldonza³⁷, tal como se lleva a cabo en la segunda parte del *Quijote*, con la transformación de Dulcinea en villana de Sayago:

porque habrán de saber vuestras grandezas que, yendo los días pasados a besarle las manos, y a recibir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida, hallé otra de la que buscaba: halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago (II, 32, p. 979)³⁸.

³⁵ Rey Hazas (2005, pp. 72-73) ve en la expresión «Basta que para mí tan linda seas» una identificación «quizá sin darse cuenta» de Lope (digamos Burguillos) con el caballero manchego, porque su dama era hermosa para él, con independencia de que no lo fuese para otros. No creo, como se ve, que la coincidencia sea tan casual.

³⁶ Me parece más cercano a Juana el modelo de Aldonza, que el de Teresa Panza que propone Carreño (2002, p. 55). A propósito del modelo de Juana puede pensarse también en el gracioso Sancho de la comedia de Lope *El desprecio agradecido* (que ya se ha asomado a estas reflexiones). Este Sancho, en versos que recuerdan el tono burlón de Burguillos, se dice enamorado de una fregatriz parecida a la Juana de las *Rimas*: «[...] de cierto serafín / más socarrona que grave, / más Dama, que fregatriz, / oro toda, toda perla / desde el moñazo, al chapín, / tengo después que contarte» (Acto II, vv. 379-384). Colombí (1983) destaca la tradición antipetrarquista del antirretrato de Dulcinea, y la pone en la línea de poemas de Shakespeare (soneto 130, «My mistress' eyes are nothing like the sun»), Quevedo («Sol os llamó mi boca pecadora») y Polo de Medina («Hoy hace justo un año y cinco meses»).

³⁷ Juana no es nombre menos vulgar que Aldonza, aunque quizá menos marcado sexualmente; pero no falta el villancico pícaro con su Juana, a la sazón lavandera: «Vide a Juana estar lavando» (Frenk, 1987, núm. 91); este villancico fue reseñado por Blecua (1984) entre las glosas de Juan Sánchez de Burguillos. Allí leemos: «Es probable que tanto el villancico como el nombre del poeta no fueran totalmente ajenos en el proceso creador de las *Rimas* [de Lope]» (Blecua, 1984, p. 74). Otras Juanas del *Corpus* de Margit Frenk (1987): «Si te vas a bañar, Juanilla / dime a cuáles baños vas» (núm. 1700); «Cata el lobo, dó va, Juanilla, / cata el lobo dó va» (Frenk, núm. 1136); «¡Que tocan al arma, Juana! / ¡Ola, que tocan al arma!» (núm. 1137); «Con el pie se toca la toca / la Juana matroca» (núm. 1917); «Juanica, la pelotera, / casarás y amansarás / y andarás queda» (núm. 2036); el romance «Dicen que tienes, Juanilla». Ver Redondo, 1983, y Close, 1973.

³⁸ Puede recordarse también el romance burlesco de Altisidora en II, 44, pp. 1078-1081, del que Lope pudo tomar algunos rasgos de su Juana: «Muy bien puede Dulcinea, / doncella rolliza y sana, / preciarse de

Si don Quijote construye una amada Dulcinea a la medida de sus lecturas idealizadoras, y lo hace a partir de una Aldonza campesina y burda, para luego, por efecto de encantamientos, volver a verla como una vulgar labradora, Lope destruye a la amada de corte petrarquista y la destruye sin acritud, con la fina burla de quien está ya, de vuelta de todo y ha aprendido leyendo a Cervantes. Le permite además recuperar su condición de mujer «real», la de una «moza arisca y montaraz, capaz de romper el cesto en la mollera del desdichado pretendiente» (Pedraza, 2003, p. 222), de una mujer a la que, pese a todo, se ama por su realidad, superior a la literatura. La conversión de Aldonza en Dulcinea y de nuevo en Aldonza es paralela y simétrica a la conversión de Juana en sujeto poético antipetrarquista. Ambas, Dulcinea y Juana son el resultado del proceso que impone la mirada subjetiva del yo creador sobre la realidad.

Esta presencia del yo creador, subjetivo y caprichoso, moderno, cierra también el poemario coherentemente, dando ese aspecto de obra cerrada, no de mera recopilación antológica, lo que acentúa la modernidad del libro. Así lo leemos en el soneto conclusivo (núm. 161, primer cuarteto): «Yo he cantado / en otra lira» y en un «nuevo estilo».

Se apunta en este último poema otra de las líneas de evidente modernidad de Lope, que es la incorporación abundante de la autorreferencialidad del poema —es decir, poemas en que el poeta reflexiona sobre la voz lírica, sus justificaciones y mecanismos—, o de versos sueltos en los que el poeta define su canto de varias maneras. Es esperable este planteamiento en los poemas iniciales, donde se establece coherentemente la poética y la materia, que se determina irónicamente desde el epígrafe del soneto1 («Desconfianza de sus versos») hasta el epígrafe del poema 6 («Pésale de ser poeta y se le debe creer. Habla con el Parnaso»). Se manejan, desde la ironía, numerosos tópicos de exordio: por ejemplo, la definición del canto como «sonoro verso y dulce rima» núm. 1, v. 1) que procede del «caos» (como en el arranque de las *Soledades*, pero aquí en lengua «no culta como cifras de receta», núm 1, v. 6); o la fijación de la tradición poética de su materia, la dedicatoria a la lira de Apolo, al Parnaso, a las Musas... En esta serie, llama la atención el soneto 4 («Disculpa la humildad del estilo con la diversión de alguna pena»). Más que la humildad del estilo (en muchos casos la lengua no es tan «pura, fácil, limpia y neta» como proclama el soneto 1), llama la atención la voluntad de actuar «contra el arte» (como afirma Lope un par de veces en el *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 135 y 163).

pero yo pretendo
templar tristezas despreciando el arte (soneto 4, vv. 13-14).

Curiosa afirmación de desprecio de la normativa, ruptura de los cánones o los estándares líricos, que se justifica con el objetivo de «templar tristezas»: ¿no era ése también el propósito inicial enunciado en el prólogo del *Quijote*: «que el melancólico se mueva a risa»? (I, Prólogo, p. 19). A esta situación de tristeza inicial (un tópico de la poesía amorosa, al menos en España desde Ausias March) llega el sujeto lírico por el desengaño, cuyas raíces en el ciclo de *senectute* de Lope han explicado con detalle Rozas

que ha rendido / a una tigre y fiera brava. / Por esto será famosa / desde Henares a Jarama, / desde el Tajo a Manzanares, / desde Pisuegra hasta Arlanza».

y Pedraza. Sus repercusiones en el nuevo estilo de las *RTB* las explicita el soneto 74 (que para mí, dado su carácter programático, debería estar entre los preliminares)³⁹. Este soneto se llena de dobles sentidos: el poeta pide a las Musas (a las que tilda de mentirosas en clara conciencia de su carácter ficticio) que dejen de *euterpizar* es decir, ‘buscar la armonía mediante el canto’ y pasen a inventar chanzas, es decir, se den al dicho festivo y burlesco para agudizar el ingenio; el poema es cosa de chanza, donde resuenan los tópicos de humildad característicos del exordio, pero también porque al poeta se le han «quebrado las clavijas», es decir, se le ha desafinado el instrumento lírico que suena ahora de otra manera; pero también al poeta se le ha forzado demasiado, se le han apretado mucho las clavijas, hasta que se han roto, como si dijéramos, se ha cansado de tanto esfuerzo inútil (de donde el desencantado y divertido verso inspirado en el mundo del naípe: «pues donde me dan siete espero sota», v. 11); o incluso, se le han aflojado los goznes de la cordura y actúa como presa de una locura creativa. El resultado es el aviso siguiente: «Miren que llevo errada la derrota» (v. 9), es decir, el poeta ha perdido el rumbo de su vida, el camino, pero también ha perdido el norte de la creación convencional, por otra anticonvencional. De la quiebra del juicio, de la derrota y de la frustración entre el esperar y el recibir, surge el nuevo lenguaje de la modernidad: *garlar en chacota*, hablar en burlas:

Dejemos metafísicas quimeras,
vuesas mercedes garlen en chacota:
que no está el mundo para hablar de veras (vv. 12-14).

Éste es, pues, desde mi punto de vista, el poema prólogo ideal, donde se hacen explícitas las razones del desengaño y se justifica, explica y anticipa el estilo de todo el poemario⁴⁰.

Otros aspectos de la metapoesía van saliendo en sucesivos poemas o desperdigados en versos o fragmentos⁴¹. El aspecto más evidente de lo metaliterario en las *RTB* es el traspaso de materiales procedentes de la literatura contemporánea, sometidos a alusión o cita paródica (a veces explícitamente, como en el soneto 40: «De Garcilaso es este verso, Juana», v. 9). Es un aspecto conocido y señalado ampliamente por los críticos y comentaristas de la obra: la desmitificación paródica de los temas clásicos de la

³⁹ Podríamos pensar en un poema descolocado, pero, como anota Rozas (Rozas y Cañas Murillo, 2005, p. 20, n. 13), no dejaría de ser una mera lucubración, si pensamos que el orden de los poemas es el pensado por Lope, que revisó la primera edición. Sin embargo, el que el número 49 («A la sepultura de Marramaquiz») quede tan lejos del final de *La Gatomaquia*, su lugar natural, puede indicar algún tipo de problema en la disposición final de los poemas. También el 50 parece descolocado, al referirse el epígrafe a «[...] que amor quiere que le correspondan con el ejemplo de la misma dama»: ¿qué *misma dama*? El más cercano al que podría referirse es el 40, en el que también solicita la correspondencia amorosa de su dama. ¿Puede esconder este caso un problema editorial en la composición de los cuadernos? El problema del orden de los sonetos que constituyen el «cancionero» de Juana ha sido planteado por Dadson, 1991.

⁴⁰ Se puede relacionar con el soneto 92, en que se justifica el estilo nuevo como resultado de la «locura del mundo»: «La locura del mundo me defiende» (v. 1). Locura y desengaño son aspectos fácilmente identificables en la novela de Cervantes.

⁴¹ «Uno de los intereses mayores de Burguillos es su teoría literaria junta con la praxis de su escritura. Anacrónicamente podríamos llamarlo metapoesía» (Rozas y Cañas Murillo, 2005, p. 138, n.).

mitología (núms. 5, 22); la crítica a los poetas noveles y del lenguaje culto (núms. 28, 120); la parodia de los tópicos petraquistas (*passim*).

De mayor interés y modernidad es el caso del soneto 9 («Érase el mes de más hermosos días»), que es no de esos “sonetos del soneto”, que enseñan el mecanismo del hacer haciendo, como en el prólogo del *Quijote* de 1605 o el célebre «Un soneto me manda hacer Violante». Una variante que introduce este soneto 9 es la ruptura de las expectativas del lector, que se dispone a leer un poema petrarquista, del que le dan dos cuartetos amorosos, y que ve frustrada su lectura inicial al interrumpirse la materia (casi como el capítulo 8 del *Quijote*), y termina burlado a sonetazo limpio:

No salió malo este versillo octavo,
ninguna de las Musas se alborote
si antes del fin el sonetazo alabo (vv. 9-11),

terminándose el poema en agua de borrajas, sin haber resuelto el tema planteado inicialmente:

Ya saco la sentencia del cogote;
pero si, como pienso, no le acabo,
echarele después un estrambote⁴².

Estrambote que, por supuesto, se quedó en el tintero.

Una interrupción similar se produce en el soneto 136: «Mas perdonadme Lope que me llama / desgreñada una musa [...]» (vv. 11-12), de forma que el tema continúa en el poema siguiente, 137, titulado «Prosigue la misma disculpa»⁴³.

El soneto 54 («Rasgos y borrajos de la pluma») va paseando al lector por un paisaje preciosista, lleno de colorido («Lazos de plata y de esmeralda rizos», «verde marco», «lirios morados, blancos y pajizos», «ánades pardos y azules») hasta unos puntos suspensivos, detrás de los cuales se abre paso la ironía metaficcional:

Pero, por Dios, que se acabó el soneto.
Perdona, Fabio, que probé la pluma.

⁴² Se puede leer una variante no metapoética de este recurso de la ruptura de expectativas del lector en el soneto 10, en el que desde el epígrafe «cervantino» ya referido, se señala la burla: «Describe un monte sin qué ni para qué». El soneto va incrementando las expectativas líricas, con un lenguaje rimbombante y culto que se frustra en el último terceto:

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

De este juego de la ruptura de expectativas se vale también el soneto 48, en el que la anécdota se reduce a dos versos (7 y 8), mientras que el siguiente comienza y se interrumpe en suspensión, resolviéndose todo en un sueño y dejando de un palmo de narices al lector:

Enternecido yo (piedad humana)...
Mas si queréis que os cuente alguna cosa
sabad que lo soñaba esta mañana (vv. 9-11).

⁴³ Carreño (2002, p. 326, n.) anota este recurso: «El discurso lírico queda interrumpido, como en el episodio del vizcaíno con la espada en alto».

La materia del soneto se disipa como neblina, dejando a Fabio y al lector, con un palmo de narices.

Este juego con el lector se hace evidente también en el soneto 61. Desde el epígrafe se anuncia «un secreto muy secreto» que se liata por los cuartetos («¡Oh, qué secreto, damas, oh galanes / qué secreto de amor, oh, qué secreto!», vv. 1-2); un secreto al que empuja la perfección del Amor («de hoy más Amor será firme y perfeto», v. 7), y cuando parece que se va a revelar, el lector, explícitamente mencionado, queda con otro palmo de narices:

que quiere el buen lector, que se le diga:
pues váyase con Dios hasta mañana.

El artificio del poema dentro del poema permite a veces al poeta asomarse al poema y explicar el uso de una palabra, rompiendo los límites de la ficción para justificarse, «por más que me lo pida el consonante» (núm. 91, v. 8), o para explicar el uso de un refrán porque la frase «sólo va a buscar su consonante» (núm. 46, v. 14); se justifica ante una dama llamada Paz porque el lector espera que el poeta ha «de jugar de guerra en el soneto» (núm. 43, v. 2). Se rompen así los límites entre realidad y ficción —mejor dicho entre narración o acto de escritura y resultado efectivo o poema—, haciendo que la reflexión sobre el hacerse forme parte del poema.

La ruptura de los límites ficcionales y la quiebra de las expectativas del lector, suponen la relativización de la materia y un fraude a la confianza de veracidad que el lector deposita en el sujeto lírico cuando inicia la lectura del poema. Lo mismo que le ocurre al lector del *Quijote* cuando deposita la confianza en el narrador inicial (aquel que afirma «no quiero acordarme») para descubrir después que aquel no es más que un intermediario en un complejo sistema de autores, compiladores, traductores...

Otras rupturas que contribuyen a la modernidad de las *Rimas* pueden señalarse a propósito del soneto 19 («Espíritus sanguíneos vaporosos»). La modernidad de este soneto, construido sobre materias de filosofía natural aristotélica de uso común en el petrarquismo (el amor procede de espíritus que del alma salen a los ojos y pasan de allí a los que los miran), deriva de la conciencia de la ruptura del decoro retórico:

pues hablo en natural filosofía
a quien me escucha jabonando paños (vv. 13-14).

Esta ruptura del decoro es lo que hace que los discursos de don Quijote a los cabreros (Edad de Oro) o ante el cautivo (Armas y Letras), así como sus frecuentes salidas de tono caballeresco ante labradoras o venteras se carguen, a mi parecer, de ironía burlesca. Estas rupturas esconden un «cansancio por modernidad y desengaño de toda la tradición románica» (Rozas y Cañas Murillo, 2005, p. 200, n.). Es también lo que pasa en el núm. 55, a imitación del «Superbi colli»: las ruinas de toda la gloria humana antigua son «gran consuelo a mi esperanza vana!» (v. 2); y cuando el lector, elevado a las alturas de lo sublime, espera una típica aplicación a los males del amante petrarquista, el poeta le asigna de manera pedestre una realidad vulgar que rompe el decoro:

que el tiempo, que os volvió breves ruínas,
no es mucho que acabase mi sotana.

Algunas coincidencias cervantinas de detalle pueden señalarse a propósito del espléndido soneto 28 («Cortando la pluma hablan los dos»). El diálogo entre el autor y su pluma recuerda el motivo del final de *Don Quijote* II, con el diálogo entre Cide Hamete y su «mal tajada péñola», así como el soneto preliminar de *El viaje del Parnaso* y la invocación allí a la «pluma mía mal cortada». Pero en Lope no encontramos sólo la invocación del poeta a su pluma, sustituta de las Musas, como había hecho el mismo Lope y otros poetas en larga cadena clásica, además de Cervantes (ver Carreño, 2002, p. 180, n.), sino que oímos a la pluma con voz y voluntad propia, convertida en nuevo personaje, diferente de la del autor. Lope concede voz propia a su pluma en un diálogo casi teatral; una voz que contradice la voluntad del autor, disociándose de él. Aquí es la pluma la que se rebela contra el autor, queriéndole imponer el estilo culto, de moda, en vez de los versos sencillos que busca el poeta, y decidiendo finalmente despedirse de su dueño porque no le gustan los motivos que propone (elogio de grandes) y no quiere mentir. No es un personaje en busca de autor, pero sí una pluma en busca de dueño.

Siguiendo en la pesquisa de los procedimientos cervantinos incorporados por Lope en su obra, hay que señalar el papel central del soneto 6, con el que quiero acabar el repaso a los poemas breves. López Navío (1958, p. 173) ya llamó la atención sobre él, pero con la intención de identificar ese *sinónimo voluntario* de Lope como don Quijote. Me interesa más destacar ahora el sentimiento de derrota burlescamente contemplado. En este poema, el sujeto lírico juega a mostrarse poeta culto. El vocativo inicial repetido en el segundo cuarteto («¡Excelso monte [...] tú [...]») me parece muy gongorino así como el verso 2: «pisó difícil poca planta humana»), para quebrar jocosamente el tono con un verso intencionadamente anticlimático por su escaso lirismo: («aunque fuera mejor que fuera llana», v. 3), y una alusión a Herrera donde resuena el mito de Sísifo («para subir con menos pesadumbre», v. 4; compárese con el soneto XXVI de Herrera —Cuevas, 1985, p. 383— «Subo con tan gran peso levantado»). «La hierba de color de rana», o sea ‘verde’, crea una referencia poco decorosa para un monte al que acaba de calificar de «excelso». Lope culmina el periodo con el tópico de la humildad a lo Burguillos: el poeta se retrata a sí mismo «en pelo», es decir, sin lo necesario para ser un buen poeta, como los caballos a los que faltan bridas, jaeces y otros atavíos. Este retrato degradante por la animalización es un moderno tópico de humildad. Lo es también la mención explícita del verso 12 y también el conjunto del último terceto:

Que para don Quijote de Castilla
desdichas me trajeron a Helicon
pudiéndome quedar en la Membrilla.

Lope/Burguillos se siente al final de su vida como un Quijote, no de la Mancha, por su origen, sino de Castilla; es decir, se siente derrotado como un Quijote, casi arrepentido de su salida tardía al escenario de los pretendientes que buscan gloria y fama cortesana, cosas que él ganó con creces en las lides literarias, pero que ahora se le niegan. Su derrota, su fracaso, como un nuevo Quijote, le lleva (en una recreación del tópico de la *aurea mediocritas*) a desear haber permanecido en un lugar mediocre, pero

bien abastecido de lo necesario, como debería haber hecho don Alonso Quijano La contraposición burlesca entre lugares míticos para el poeta —como el Parnaso, la fuente Castalia y Helicon, hogar de las Musas— y la humilde y real Membrilla señala de nuevo el contraste tan cervantino entre ficción y realidad⁴⁴. Implícitamente Lope reconoce, a través del personaje de Cervantes, que ha cometido a su edad una locura semejante a la del ingenioso hidalgo. Esta solidaridad en la derrota parece latir en el desengaño lopesco del ciclo *de senectute*. Puede leerse al respecto el soneto 51, donde la situación humana de falta de recursos recuerda el desamparo vivido por Cervantes a la vuelta de su experiencia italiana:

Soy en pedir tan poco venturoso,
que sea por la pluma o por la espada,
todos me dicen con rigor piadoso:

«Dios le provea», y nunca me dan nada (vv. 9-12).

Y también leerse el espléndido soneto 103, significativamente titulado «Que desfavorece la patria los hijos propios» y que termina con juicio rotundo: «¿Qué desatinos son de la Fortuna / hambre en la vida y mármol en la muerte?». Lope, ya al final de su vida, se siente maltratado de la Fortuna, infravalorado como lo fue Cervantes, según nos dice el licenciado Márquez Torres en la aprobación del segundo *Quijote*: («era viejo, soldado, hidalgo y pobre»). ¿Sería este sentimiento de solidaridad en el maltrato lo que desata la solidaridad estilística con el autor del *Quijote* y explica que Lope cante la palinodia respecto a su rival de antaño? Lope tuvo que acordarse ahora de su enemiga con Cervantes, y quizá sentir lástima solidaria y cierta melancolía. Cuando ambos rivalizaban, él participó de la ofensa a Cervantes a través de Avellaneda; ahora, en la vejez, es él el maltratado por el favor concedido a Pellicer y el triunfo teatral de los pájaros nuevos. Lope responde al disfavor como lo hizo Cervantes, con un fruto moderno de su ingenio, como confiesa en el soneto 124:

Mi padre al hombro, que es mi ingenio, intento
buscar algún remedio a tanto estrago (vv. 9-10).

La Gatomaquia

Parece lógico que en la parte narrativa de las *RTB* sea donde se perciben con más evidencia los recursos narrativos de la modernidad cervantina. *La Gatomaquia*, que es una epopeya burlesca, requiere una atención particular. Una epopeya paródica sobre la plantilla del *Orlando furioso* y otras caballerías, ¿qué otra cosa es, de partida, el *Quijote*? Habitualmente se lee *La Gatomaquia* (LG) como parodia de la epopeya y con la plantilla literaria de una comedia (Pedraza, 2003, p. 233, y 2006, pp. 60 y ss.)⁴⁵; pero vista como una parodia de los libros de caballerías LG ofrece notas para una lectura “cervantina” de Lope.

⁴⁴ Véanse otras consideraciones sobre el topónimo *La Membrilla* usado por Lope, y sus sentidos carnavalescos, en Vélez-Sainz, 2006, p. 187.

⁴⁵ Véase un resumen de los acercamientos críticos al texto en Carreño, 2002, pp. 56-57.

También en *LG* podemos considerar una serie de aspectos “externos” en la que el recuerdo del *Quijote* se hace patente⁴⁶. Son cuestiones derivadas del carácter de parodia épica y por lo tanto del aprovechamiento paródico de materiales literarios anteriores. Así, por ejemplo, las referencias a personajes centrales de la épica caballeresca renacentista son continuas (Orlando, Angélica, Medoro) así como a personajes caballerescos o del romancero (Rodamonte, Durandarte, el Conde Claros); es también destacable la abundante referencia a la materia troyana; de forma que se puede decir que *LG* está elaborada con materiales previos sometidos a una deformación paródica, como había ocurrido con los libros de caballerías en el *Quijote*⁴⁷. También es de subrayar la invención de personajes según los prototipos caballerescos: el sabio Garfiñante es un personaje de indudable estirpe quijotesca; Marramaquiz, gato romano, viene acompañado de un escudero de la Mancha, Maulero (silva I, v. 82)⁴⁸; el gato Ferramoto (IV, vv. 248-249) sirvió de galgo «a cierto pobre y miserable hidalgo» (recuerda el galgo corredor del ingenioso hidalgo: «Al hidalgo que no tiene galgo, fáltale algo», dice el refranero). Los personajes actúan sometidos a lances de honor, por el amor de una dama/gata, con seducciones, celos, furiosos actos que causan estragos. La parodia de las armas caballerescas mediante objetos ridículos nos ofrece un retrato de indudable sabor quijotesco, evidente en el “caballo antes” (guiño al Rocín-antes): «Iba galán y bravo: / un cucharón sin cabo / destos de hierro de sacar buñuelos / por casco en la cabeza / [...] / broquel de cobertera / espada de a *caballo que antes era* / cuchillo viejo de limpiar zapatos / [...] / Así rondaba el nuevo Durandarte» (silva III, vv. 19-38).

A estos elementos “extrínsecos” de lo caballeresco/quijotesco se juntan de nuevo, como en toda la obra de Burguillos, una serie de procedimientos “intrínsecos” cervantinos, que podemos resumir en el aprovechamiento de los recursos narrativos en los que la crítica suele depositar la modernidad de la obra de Cervantes: el distanciamiento respecto a lo narrado conseguido por mecanismos de burla metaliteraria, bien por el aprovechamiento burlesco de materiales literarios previos, al que ya me he referido, bien por el uso de la ironía o las apariciones intempestivas ante los ojos del lector de los componentes de la narración, que se hacen visibles con comentarios metanarrativos del narrador, asomando por detrás del tapiz, que mira al lector como invitándole con un guiño a percibir los juegos de ficción que el autor controla a su antojo. He aquí el esbozo rápido de algunos de estos procedimientos:

1. Aprovechamiento burlesco de materiales literarios previos. Al uso de lo épico caballeresco, ya señalado, podemos añadir la burla del lenguaje culto, convertido en lenguaje de la epopeya culta; también el desfase del decoro retórico, al aplicar a una epopeya gatuna de risa un lenguaje pretendidamente confuso (léase el arranque de la silva III, por ejemplo); o la erudición burlesca, las referencias al mundo del teatro, el uso paródico de versos de Virgilio, de Petrarca, de Tasso, de Garcilaso (II, v. 195: «Ay dulces prendas cuando Dios quería»; VI, vv. 166-167: «Oh, más dura que mármol a mis quejas / (porque el gato las *Églogas* sabía)»).

⁴⁶ Las referencias a *La Gatomaquia* se hacen desde la edición de Celina Sabor de Cortázar (1982).

⁴⁷ «Es como si Lope escribiese ahora sus textos reflejados en un espejo cóncavo» (Carreño, 2002, pp. 52-53).

⁴⁸ Para Rey Hazas (2005, p. 72), en este pasaje «el Fénix parodió posiblemente el episodio de don Quijote con los gatos en el palacio de los duques».

El enjuiciamiento de los sistemas literarios previos había sido realizado ya por Lope en su *Laurel de Apolo* (como por Cervantes en su *Viaje del Parnaso*); pero la diferencia esencial, ahora, es que ese enjuiciamiento se realiza en Burguillos mediante un autor ficticio (más que una mera máscara) que interpone distancia con respecto a los juicios emitidos, de forma que el lector debe relativizar lo que en ellos se expresa.

2. Recursos distanciadores: comentarios del narrador o digresiones inoportunas; rupturas del clima poético mediante chistes metaliterarios; ripios humorísticos, invención de palabras.

El narrador se esconde detrás de lo que está narrando, para hacerse ver y romper paródicamente los momentos de tensión. En la silva II, v. 240, la aparición del gato sabio Garfiñanto, que vive apartado, provoca el comentario moral del narrador en una recreación del *Beatus ille*: «¡Bien haya quien desprecia / esta fábula necia / de honores, pretensiones y lugares / por estudios o acciones militares!». Y el hecho de que sepa astrología genera una digresión burlesca sobre la materia, que obliga al narrador a advertir de su desvío, en el v. 260: «Pero volviendo a nuestro sabio Febo». Se hacen comentarios sobre el amor (II, vv. 298-299; II, v. 327; IV, v. 317), sobre las mujeres (II, vv. 340-344), sobre el estado de las cosas (III, v. 64: «tanto el mundo decrepito delira»); o digresiones incluso más amplias, como la de la silva IV, que se inicia con una lopesca reflexión teórica sobre el amor; o la silva V, donde, aprovechando el tópico de la dedicatoria, reflexiona sobre el canon burlesco al que se ciñe su propia obra.

Comentarios inoportunos de carácter burlesco, perogrulladas y rebajamientos casi grotescos de lo lírico son mecanismos del humor, como los que leemos en VI, vv. 5-8: «como Ariosto dice / a diez y seis de agosto / —que fue muy puntual el Ariosto» (obsérvese el ripio *agosto/Ariosto*); en VI, vv. 129-133: «con intrínseco amor diciendo ufanas / mi rey, mi amor, mi duque, mi regalo, / mi Gonzalo, mas esto solamente / si se llama Gonzalo / porque fuera requiebro impertinente / si se llamara Pedro o Juan o Hernando» (la rima ripiosa *regalo/Gonzalo* es digno de Muñoz Seca); en VI, vv. 40-41: la mención de las aceitunas de Córdoba provoca un comentario que no viene al caso: «Córdoba, donde nacen andaluces / Góngoras y Lucanos»); en VII, vv. 83-85: «la tácita objeción quedará llana / con irse de aquí a Tracia una mañana / que esté desocupado».

A veces son comentarios biográficos, sobre el desengaño por la ingratitud de los mecenas, sobre las dificultades del amor o del éxito teatral: en I, vv. 21-22: «también hay hombres que se dan a gatos / por olvidos de príncipes ingratos»; en II, vv. 132-133: «que no hay para olvidar a amor remedio / como otro nuevo amor o tierra en medio»; en V, vv. 37: «por esto quiere más que ver ingratos / cantar batallas de amorosos gatos». También encontramos ejemplos de distanciamiento metaliterario: en IV, vv. 365-366: «en una de fregar cayó caldera / (trasposición se llama esta figura)»; en VI, vv. 35-37: «Mas todo este prohemio / quiere decir en suma / —aunque era campo de extender la pluma». El poeta apostrofa a los personajes en VI, vv. 199 y ss., para, a continuación, descubrir ante los ojos del lector el recurso comentándolo: «Este apóstrofe ha sido / justamente advertido / [...] / por lo que a los retóricos agrada / que adornan la oración con voces puras».

Finalmente hay invención de palabras, neologismos burlescos, en la línea del título de la obra, que también es un neologismo paródico (*La Gatomaquia*): gatimarte, gatiquerer, gatifero...

3. Imposición del yo desde el primer verso, a modo de recuerdo del arranque de *La Eneida*, (I, vv. 1-2: «Yo, aquel que en los pasados / tiempos canté [...]»), pero con afirmación orgullosa de un dominio, controlando y comentando, de la creación; juego de máscaras entre el narrador Burguillos y el dedicatario, don Lope (silva I, vv. 25-26: «Tú, don Lope, si acaso / te deja divertir por el Parnaso [...]»; V, v. 1: «Oh, tú, don Lope, si por dicha agora [...]»); lector hecho juez de todo el proceso (VII, vv. 128-129: «demás de que el lector puede, si quiere / creer lo que mejor le pareciere»).

El sentido lúdico de los diferentes artificios literarios empleados por Lope en *La Gatomaquia* (el empleo paródico de modelos literarios, la suave ironía, el espíritu burlón, la voluntad de descubrir los procedimientos y evidenciar los hilos que mueven la narración) parecen, en resumen, un nuevo compendio de lo aprendido en la lectura del *Quijote*. Así se integran con absoluta coherencia en el universo poético novedoso y moderno de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.

CONCLUSIÓN

En el mundo de las vanidades literarias del XVII, Cervantes quiso siempre ser Lope en el teatro mientras Lope quiso ser Cervantes en la novela. Es desde esta perspectiva y la enemistad que genera entre ellos, como se han contemplado, generalmente, las relaciones entre ambos. Decía al respecto González de Amezúa en 1940: «La pluma se encoge y acobarda al entrar en este punto, erizado de insolubles y peligrosos enigmas. Para llegar a la averiguación de una verdad que no hallaremos nunca se interponen tres siglos [ya cuatro ahora] de distancia, y la oscuridad y misterio de dos corazones» (González de Amezúa, 1940, p. 99). Sin embargo, las cosas pueden verse desde una óptica distinta si consideramos, como aquí he tratado de hacer, que el Lope maduro ha evolucionado, «percatándose de que las zonas donde acertaba su talento eran las de lo lírico y lo dramático»; y, como síntoma de su «extraordinaria capacidad de renovación artística» (Trueblood, 1982, p. 727), canta en su última obra el triunfo literario de Cervantes, que es también el triunfo de la modernidad de Lope.

No me movió aquí el deseo de conciliar a los dos genios⁴⁹, sino el de realizar un ejercicio de reconstrucción de un panorama de las letras barrocas que no debe prescindir de los hallazgos de la modernidad literaria de la lírica de Lope. Bajo un enfrentamiento biográfico externo y circunstancial, laten evidentes coincidencias estéticas o afinidades que muestran que «quizá la distancia literaria entre ambos no sea tan abismal como parece»⁵⁰. Esas coincidencias entre narrativa y lírica las explicita brillantemente Rey Hazas (2005, pp. 154 y ss.), a propósito de Cervantes y Góngora, con el repaso a las innovaciones novelescas de Cervantes: ruptura y parodia conseguida mediante la construcción multiperspectivista, las máscaras del yo, la quiebra de la lengua al uso, el

⁴⁹ No puede perderse de vista el hecho de que para el esfuerzo de la glorificación patria a través de los estudios áureos de los años 40, la «enconada malquerencia» de los dos máximos creadores de la época no dejaría de ser un motivo desazonador e inquietante.

⁵⁰ Cito a Rey Hazas (2005, p. 151) a propósito de las semejanzas estéticas en la poética de la modernidad que percibe entre Cervantes y Góngora «bajo una disimilitud literaria meramente externa», y que yo suscribo a propósito de la relación Cervantes y Lope.

humor; elementos que se reproducen en el «nuevo modo de hacer poesía» que explica Pablo Jauralde (1993, p. 115):

Los elementos que uno capta de modo inmediato en este nuevo modo de hacer poesía serán: huida del sentimentalismo, humor e ironía, expresión poética a través de la dramatización historiada de la anécdota; búsqueda de la fórmula expresiva más suelta y libre; [...] Acogida de temas aparentemente nimios y cotidianos; recuperación de lo familiar y sencillo; empleo de la paleta artística para este espacio (humor, lo cotidiano, lo escatológico, lo apicarado); ambigüedad, etc.

En un trabajo publicado por primera vez en 1968, demuestra Dámaso Alonso cómo el joven Lope, lector de *La Galatea*, se deja seducir por la aventura de los dos amigos y escribe en su imitación la comedia *La traición bien acertada*. Coincidencias de peripecia e incluso pormenores léxicos, que actúan como «diablillos inesperados que se llaman reminiscencias» (Alonso, 1972, p. 127), le sirven de base para defender la imitación de Cervantes por Lope. Lope, que quiso competir con Cervantes en el terreno literario donde éste se había hecho fuerte, el de la narración (las *Novelas a Marcia Leonarda* lo demuestran)⁵¹, encuentra, sin embargo, la verdadera esencia del genio cervantino al final de su vida.

Si el joven Lope lee e imita a Cervantes, el Lope maduro muestra haber aprendido su profundidad humana y su genio literario en su última obra, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Esta obra debe recuperar su posición en el panorama de nuestras letras barrocas al lado de otras innovaciones de semejante modernidad, como el *Quijote* o las *Soledades* gongorinas. Así como *La Celestina* acaba con la novela sentimental al someterla a la solfa de la realidad; de la misma forma que el *Quijote* acaba con la caballería de papel al someter el idealismo de sus planteamientos a la realidad; igual que en las *Soledades* Góngora reinventa el lenguaje poético revitalizando los viejos tópicos clásicos en un nuevo modo de expresión; así Lope, sometiendo sus propios modelos poéticos idealizadores (y hasta su propia biografía amorosa) a la irrisión, muestra la disonancia entre la realidad y la literatura, y acaba literariamente con los modelos poéticos agotados al presentar una lírica sorprendentemente moderna, desde la parodia y con el disolvente del humor⁵².

Tiene razón Felipe Pedraza (2003, p. 8) al afirmar que pervive una imagen reducida, pobre y acartonada de la poesía de Lope y que la renovación radical de formas que aquí ensaya «debiera tener eco entusiasta en el lector moderno». «La gracia alada, la imagen sorprendente, el zigzaguo irónico, la parodia cordial crean una poesía nueva, originalísima» (Pedraza, 2003, p. 227). Armas de la literatura moderna que Lope

⁵¹ «El Fénix acudió en las *Novelas a Marcia Leonarda* a muchos de los recursos y juegos metaliterarios ideados por Cervantes y no pudo menos que alabar su gracia y estilo, aunque lo hiciera cuando el elogiado ya no podía hacerlo» (Gómez Canseco, 2005, p. 197). Sobre el cambio de actitud de Lope por influencia de Cervantes respecto a la novela corta, ver ahora Montero Regucra, 2006, pp. 165-166.

⁵² Ver Gómez, 1996. Escribe Pedraza: «Sin duda Burguillos debe algo y aun algos, a la tradición italiana del antipetrarquismo y de los épicos bufos [...] dedica una parte de sus energías poéticas a parodiar una tradición gastada e inexpressiva. Lope-Burguillos bromea sobre los manidos tópicos y los enfrenta a una realidad que no se someta a las reglas de la ficción idealizante que había cruzado un par de siglos de la cultura occidental [...]. Desautomatiza burlonamente los esquemas literarios esperables» (Pedraza, 2003, p. 219).

aprendió a leer, creo, también en el *Quijote*⁵³. Al menos, la aplicación a las RTB de similares aproximaciones hermenéuticas con que la crítica interpreta y valora la modernidad de la creación de Cervantes como primera novela moderna, ofrece resultados sorprendentes, algunos de los cuales he querido sacar a luz en estas páginas.

En cualquier caso, espero al menos que hayan servido para motivar una relectura y al tiempo reivindicar una nueva ubicación de la última obra de Lope en el canon de la literatura española del siglo XVII⁵⁴, como un auténtico *Arte nuevo de hacer poesía*, a la altura de la novedad de la creación de la novela moderna por Cervantes.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, «Lope joven, influido por Cervantes», en *En torno a Lope*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 111-127.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1890/1973.
- BLECUA, Alberto, «Juan Sánchez Burguillos, ruiñón menesteroso del siglo XVI», en *Estudios del Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 71-103.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay burlas con el amor*, en *Teatro Español Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Londres, Chadwick-Healey, 1998.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Modelos de comedia: Lope y Cervantes», *Artifara* 2, enero-julio 2003, sección Monographica, Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche, Università degli Studi di Torino, www.artifara.com/rivista2/testi/lopedevega.asp (consulta 9/11/2006).
- CARREÑO, Antonio, ver Lope de VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 2002.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Insula, 1949 (4ª ed. 1975).
- CASTILLO, David y Nicholas SPADACCINI, «Cervantes y la comedia nueva», *Theatralia*, 5, 2003, pp. 153-163.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2004.
- , *El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 1997.
- CLOSE, Anthony, «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, 1973, pp. 237-255.
- COLOMBÍ, Alicia, «Los ojos de perla de Dulcinea (Q. II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 1983, pp. 389-402.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967.
- DADSON, Trevor J., «Hacia una posible reordenación de los Sonetos a Juana de Lope de Vega», en *Crítica textual y anotación filológica*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 143-157.

⁵³ Es evidente que no todo es quijotesco en las RTB. Carreño (2002, p. 42) señala con acierto las lecturas de Góngora y de Quevedo en el juego de humor y parodia. No puede perderse de vista tampoco el modelo, admirado y citado por Lope, de Teófilo Folengo (el Merlín del soneto 137 y de *La Gatomaquia*, VII, v. 143) y su macarrónica poesía (ver Mele, 1938), así como otras tradiciones de poesía que se hacen explícitas en el canon de lo intrascendente de la Silva V (vv. 39-71) de *La Gatomaquia*.

⁵⁴ Afortunadamente una obra editada de forma tan dispar como la de Lope ha recibido recientemente el regalo de dos excelentes ediciones de las RTB, las de Carreño (2002) y Rozas y Cañas Murillo (2005), abundantemente citadas aquí, porque han sido para mí guías iluminadoras.

- FERRER, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica», en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*, ed. José María Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 215-231.
- FRENK, Margit, *Corpus de antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987.
- GÓMEZ, David A., «(Auto)parodia y renovación en las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*», *Thesaurus*, 1, 1996, pp. 44-65.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Madrid, Síntesis, 2005.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Castalia, 1985.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Lope de Vega en sus cartas*, Madrid, 1940 (vol. II del *Epistolario de Lope de Vega*).
- , *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Escelicer, vol. III, 1941.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- HUARTE, Amalio, «Lope de Vega y Tomé de Burguillos», *Revista de Filología Española*, 9/2, 1922, pp. 171-176.
- JAURALDE, Pablo, «El contexto poético de Góngora y los primeros poemas de Quevedo», *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 149-158.
- LÓPEZ NAVÍO, José, «Génesis y desarrollo del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 7, 1958, pp. 157-235.
- MELE, Eugenio, «Lope de Vega, Merlin Cocai e Luciano», *Giornale storico della letteratura italiana*, 112, 1938, pp. 323-327.
- MONTERO REGUERA, José, «Una amistad truncada: sobre Lope y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, 1999, pp. 313-336.
- , «Una cala en la prosa eufónica del *Quijote*: los epígrafes de la primera parte», en A. Redondo, *Releyendo el «Quijote», cuatrocientos años después*, Paris/Alcalá, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 13-23.
- , «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)», *Lectura y Signo*, 1, 2006, pp. 165-175.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PAZ GAGO, José María, «Texto y paratexto en el *Quijote*», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, pp. 761-768.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Cervantes y Lope, a vueltas con la génesis del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 25/26, 1987/1988, pp. 339-347.
- , *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- , *Cervantes y Lope, historia de una enemistad*, Barcelona, Octaedro, 2006.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, «Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23, 1, 2003, pp. 63-115.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86, 2002, pp. 41-71.
- PROFETI, Maria Grazia, «I ritratti del Fénix de los Ingenios», en *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea Editrice, 1999, pp. 45-72.
- REDONDO, Augustin, «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales Cervantinos*, 21, 1983, pp. 9-22.
- REY HAZAS, Antonio, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *El escritor que compró su propio libro. Para leer el «Quijote»*, Madrid, Debate, 2003.
- ROMOJARO MONTERO, Rosa, «Lope de Vega y el mito clásico. (Humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos)», *Analecta malacitana*, 8, 1985, pp. 267-292.

- ROZAS, Juan Manuel y Jesús CAÑAS MURILLO, ver Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 2005.
- RUFFINATTO, Aldo, «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», *Theatralia*, 5, 2003, pp. 361-373.
- SOCRATE, Mario, «Prólogo», en *Lecturas del Quijote* al cuidado de José Montero Reguera, en Francisco Rico *et al.*, eds. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, vol. II, 1998, pp. 12-14.
- STERN, Charlotte, «Dulcinea, Aldonza and the Theory of Speech Acts», *Hispania*, 67, 1984, pp. 61-73.
- TIRSO DE MOLINA, *La villana de la Sagra*, ed. Berta Pallarés, Madrid, Castalia, 1984.
- TRUEBLOOD, Alan S., «Hacia el último estilo lírico de Lope», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. II, pp. 727-733.
- VEGA, Lope de, *Amar sin saber a quién*, en *Teatro Español Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Londres, Chadwick-Healey, 1998.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- , *La dama boba*, ed. Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1980.
- , *El desprecio agradecido*, en *Teatro Español Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Londres, Chadwick-Healey, 1998.
- , *La doncella Teodor*, en *Teatro Español Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Londres, Chadwick-Healey, 1998.
- , *La Gatomaquia*, ed. Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982.
- , *El Hamete de Toledo*, en *Teatro Español Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Londres, Chadwick-Healey, 1998.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1634 (ed. facs. Madrid, Cámara Oficial del Libro, 1935).
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar Ediciones, Biblioteca Hispánica, 2002.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, eds. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005.
- , *La viuda valenciana*, en *Teatro Español Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Londres, Chadwick-Healey, 1998.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega, su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969.

*

SAN JOSÉ LERA, Javier. «Tomé de Burguillos o el triunfo del *Quijote*. Una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega». En *Crítica* (Toulouse), 100, 2007, pp. 167-199.

Resumen. El presente trabajo propone una lectura de la última obra poética de Lope de Vega, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, a la luz de los hallazgos narrativos del *Quijote*. El humor, la ironía y los juegos metaficcionales del heterónimo de Lope, Tomé de Burguillos, permiten considerar las claves de la modernidad de esta obra y presentarla como una cumbre de la poética barroca y de toda la literatura del siglo XVII español. En consecuencia, se reivindica para ella, un lugar de privilegio en el canon histórico literario.

Résumé. Ce travail propose une lecture du dernier ouvrage poétique de Lope de Vega — les *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* — à la lumière des trouvailles narratives du *Quichotte*. L'humour, l'ironie et les jeux métafictionnels de Tomé de Burguillos, l'hétéronyme de Lope, nous permettent de considérer les clés de la modernité de cet ouvrage, et, tout à la fois, de le présenter comme un sommet de la poésie baroque et de la littérature espagnole du XVII^e siècle. Ce qui conduit à revendiquer pour cette œuvre une place privilégiée au sein du canon de l'histoire littéraire.

Summary. This study proposes a reading of Lope de Vega's last poetic work, the *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, in the light of Don Quixote's narrative findings. Humour, irony and metafictional games with Tomé de Burguillos, Lope's *alter ego*, allow us to consider the keys of modernity of the book, and also to consider it as a summit of baroque poetry and of the whole Spanish seventeenth century literature. As a result of that, it is necessary to demand a privileged position of the work in the canon of Literary History.

Palabras clave. CERVANTES, Miguel de. *Quijote*. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. VEGA, Lope de.

Diego de SAN PEDRO

LA PRISON D'AMOUR (1552)

Édition établie et annotée par
Véronique DUCHÉ-GAVET

Née à l'automne du Moyen Âge, la « novela sentimental » espagnole connut un vif succès. La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, publiée en 1492, en constitue vraisemblablement le modèle le plus abouti et compte parmi les premiers *best-sellers* européens. Ce roman reflète les principaux sujets débattus à la cour de Castille et rapporte les infortunes du chevalier Leriano, amoureux de la princesse Laureole. À une ouverture allégorique, décrivant la « prison d'amour », succèdent des épisodes chevaleresques. Le roman se clôt sur un discours *pro mulieribus*.

La *Cárcel de amor* bénéficia en France d'une double traduction sous le titre *La Prison d'amour*. D'abord « converty [...] en nostre vernacule et familiere langue françoise » dès 1525 par François Dassy, il fut de nouveau traduit en 1552 par Guillaume Corrozet. C'est cette seconde traduction que propose le présent ouvrage, dans sa version bilingue originale. Une introduction replace le roman dans les conditions de sa publication et de sa réception, et détaille les procédés littéraires mis en œuvre. Un dossier iconographique, des index et un glossaire complètent l'analyse.

PARIS

HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR