



Grado en Filología Hispánica

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2020-2021

**La descripción femenina antipetrarquista
en las
*Rimas humanas y divinas del licenciado
Tomé de Burguillos*
de Lope de Vega**

Javier Caldentey Carretero

Tutora:

Dra. Lola Josa

Barcelona, junio 2021



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 15 de junio de 2021

Signatura:



La descripción femenina antipetrarquista en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega

Javier Caldentey Carretero

Resumen: El cauce expresivo de Lope de Vega torna, tras una extensísima trayectoria, paródica expresión de lo que había sido siendo su fuente lírica, Petrarca. En su última obra, Lope parodiará todos aquellos elementos petrarquistas, mediante un tono jocoso, la cotidianización de la situación, la vulgarización de los elementos y, sobre todo, la ironía. Todos estos elementos, muy propios del Lope *de senectute*, evidencian ya un Fénix desgastado, cansado y desengañado, que no dejará indiferente a cualquier lector que se precie. Así, en el presente estudio ahondaremos en los giros antipetrarquistas en la descripción femenina de las *Rimas humanas y divinas*, sin considerar “La Gatomaquia”.

Palabras clave: Lope de Vega, descripción femenina, antipetrarquismo, Tomé de Burguillos, parodia.

Abstract: The expressive channel of Lope de Vega turns, after a very extensive trajectory, a parodic expression of what had been its lyrical source, Petrarca. In his last work, Lope parodies all those Petrarchist elements, through a humorous tone, turning the situation into a quotidianity, the vulgarization of the elements and, above all, irony. All these elements, very typical of the Lope *de senectute*, already show a worn, tired and disappointed Phoenix, which will not leave any self-respecting reader indifferent. Thus, in this thesis we will delve into the anti-Petrarchan twists in the female description of the human and divine Rhymes, without considering "La Gatomaquia".

Keywords: Lope de Vega, feminine description, anti-Petrarchism, Tomé de Burguillos, parody.



ÍNDICE

1. Introducción: recepción del Petrarquismo en España.....	6
1.1. Objetivos.....	7
1.2. Estado de la cuestión.....	7
1.3. Marco teórico	8
2. El antipetrarquismo en <i>Tomé de Burguillos</i>.....	9
2.1. Las formas métricas y el valor del “canto”	12
2.2. La desmitificación de la dama	14
2.2.1. Las comparaciones y el giro de las imágenes petrarquistas	14
2.2.1.1. Los pies y los ojos de la dama	18
2.2.2. Erotismo y sensualidad	23
2.2.3. La rusticidad y la ordinariez	24
2.2.4. Burla del desengaño, temporalidad y ambientación.....	27
3. Conclusiones.....	29
4. Bibliografía.....	31



A todos aquellos lectores "desengañados"

1. Introducción: recepción del Petrarquismo en España

La invención y originalidad que supuso la nueva corriente italianizante no dejó indiferente a cualquier lector de la época que se preciara. El amor es uno de los varios conceptos que el ser humano trata de descifrar y definir *ab ovo* y que, sin embargo, todavía se nos resiste, dado su grado de complejidad, y Lope de Vega no iba a ser una excepción en esta tentativa. Ya Petrarca lo intentó en su *Cancionero* cantándole y alabando a su amada, Laura, quién refleja y condensa todos los elementos del canon de la época y de la *donna angelicata*.

El alcance del Petrarquismo en Europa no tuvo parangón. R. Lapesa sostiene que el petrarquismo encontró en España una escasa resistencia y un pronto arraigo¹, ya que la mayor obstrucción encabezada por Cristóbal de Castillejo no resultó más que otorgamientos y concesiones. Así, ante este asentamiento y rápida asimilación de esta nueva corriente, no quedaron más que pocos escritores reaccionarios ante esta nueva sensibilidad.

No obstante, sí es cierto que, a lo largo de los siglos, quizá haya habido una mirada más bien reduccionista en torno al “antipetrarquismo”, oponiéndolo de manera maniquea a la corriente garcilasiana y tratándolo como los “cerrados de mente” en un momento crucial de nuestra literatura. El antipetrarquismo seguro que es algo más. Debemos, pues, sepultar esta falsa dicotomía entre poesía tradicional y poesía italianizante, entre tradición y modernidad. La corriente antipetrarquista no es una mera dualidad dicotómica, puesto que se ha llegado a pensar que es una “suerte de reaccionarismo poético cerrado a toda innovación²”. Es más, no hay atisbo de acrimonia ni enfrentamiento con los autores que alojaron en la lírica española los metros italianos. Es decir, no supone una contienda con la lírica garcilasiana, sino, más bien, una burla directa a la poesía común, generalizada e incluso artificial de la época.

¹ LAPESA (1980). *Entre poesía de cancionero y poesía italianizante*. Historia y crítica de la literatura española, págs. 149-155.

² LÓPEZ y REYES (1980): *Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V*. Historia y crítica de la literatura española, págs. 98-99.



1.1. Objetivos

Con todo esto se demostrará que la corriente antipetrarquista no es una oposición tajante y absoluta de la estela petrarquista, en absoluto, sino más bien un simple y delicado giro de los elementos petrarquistas, puestos en solfa, para observar detenidamente su sentido antitético. En el siglo XVII llega el antipetrarquismo como una necesidad de expresión del desencanto que supone la experiencia de la conciencia de esa época, ante todo lo convertido en premisa luminosa y en la que había que creer firmemente a lo largo del Renacimiento. La sociedad de este siglo descubre las fisuras de todo lo heredado en el Renacimiento (tanto en el arte, en la ciencia o, incluso, en la literatura) y tomará esta corriente antitética como la búsqueda de expresión de las fisuras que el petrarquismo legó.

En este complejo a la par que candente panorama, destaca Lope, un poeta excepcionalmente buscador de la expresión más íntima y subjetivo, ya no solo porque sigue una tradición donde la subjetividad se ha convertido en el camino, como es la tradición petrarquista, sino porque también él es un poeta donde vida y obra se entremezclan. Partiendo de este contexto, nos adentraremos en los entresijos de esta intrínseca individualidad, no tanto en los motivos que lo acarrearán, sino en cómo la ejecuta y lleva a cabo, en concreto mediante el papel femenino.

1.2. Estado de la cuestión

Para llevar a cabo el presente estudio, se debe prestar atención a la -sucinta y limitada- bibliografía al respecto. Si bien hay algún artículo que se centra en el antipetrarquismo en España, la mayoría de ellos no se centran en esta obra Lopesca o, incluso, la mencionan, pero sin centrarse en ella y sin ahondar en detalles. Sin duda, el antipetrarquismo no es una corriente o tendencia literaria muy prolifera ni, mucho menos, abordada y analizada detenidamente. Mucho menos detallado resulta el asunto en cuestión, en cómo Lope de Vega plasma el perfil de la mujer como reflejo autoengañado utilizando los recursos y metáforas petrarquistas y dándoles otro sentido, un desvío sin precedentes. Ante esta insuficiencia y escasez de estudios de análisis y observaciones sobre esta temática, se debe acudir a las



fuentes literarias *per se*, al puro texto, a la palabra primaria y ejemplar. Así, qué duda cabe que *a priori* de la reflexión lopesca se ha examinado el *Cancionero* de Petrarca, sobre todo el prólogo de Ángel Crespo. También han resultado capitales en el presente estudio las ediciones críticas de Lope, como la de Guiñas Gómez y, fundamentalmente, la de Carreño, con sendos prólogos. Por último, nos habrán servido para adentrarnos en el estudio algunos artículos y manuales, entre los cuales destaco el de García Navarro -fundamental para comprender el panorama literario- y el artículo de Ignacio Arellano.

1.3. Marco teórico

Este trabajo se propone como línea de investigación principal del análisis de la conducta y la representación de la exposición de la mujer en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. El propósito de este estudio es ver en qué medida el autor es capaz de reivindicar su profundo desengaño -procedente de su biografía- a través de la descripción de la mujer. De este modo, una vez asimiladas las metáforas e imágenes más relevantes del petrarquismo, se ha procedido a compararlas con las realidades lopescas en un extenso cotejo y examen tanto temático como formal. Los ejemplos expuestos a lo largo del estudio constituirán el más diáfano, verídico y exacto espejo que reflejará todos los entresijos del antipetrarquismo lopesco. En otras palabras, mediante las diversas anécdotas y paradigmas se irá hilvanando el hilo conductor que conformará el tejido por el cual el lector se sostendrá y amparará hasta alcanzar la manifiesta a la par que perspicaz luz de la verdad de la hipótesis de este estudio. No cabe duda de que no hay mejor manera que exponer una realidad teórica a partir de la *praxis*, del la más estricta costumbre y hábito poético.

Uno de los puntos más importantes de este trabajo reside en el trato del cuerpo y en cómo el autor aprovecha la complejidad, la entidad personal y la asociación con elementos naturales para desentonar a la mujer con la tradición y vigorizar su volteo literario. De este modo, aunque fuere a grandes rasgos, el artículo de Martínez Navarro nos ha servido para asentar las bases de esta preceptiva y, más en particular, el de Leahy nos ha administrado un plano práctico, aunque fuera mediante ejemplos de *Don Quijote*.



2. El antipetrarquismo en *Tomé de Burguillos*

Sin duda, nunca autor y obra literaria, vida y pluma, estuvieron tan entrelazadas. El “fresco lirismo”³ que embriaga la obra del Fénix de los Ingenios no deja indiferente a cualquier lector, en el cual convergerían “el fondo ingenioso de la poesía tradicional del cancionero y las refinadas formas de la lírica del Renacimiento”. No obstante, ahondaremos en cómo Lope de Vega examina, somete y maneja *grosso modo* el petrarquismo en su *opera lírica*, concretamente en la obra *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Es más que conocida la fecundidad de su inabarcable obra literaria, de la cual solo nos acomodaremos en dicha obra, más que suficiente para tratar la ardua y beligerante temática que nos concierne. Dentro de un imaginario sin límites, nos adentraremos en una de las más altas cúspides del talento y el arte nacional. Sin embargo, no ahondaremos en “La Gatomaquia”, sino que nos centraremos en las composiciones que sean rimas de corte cancioneril petrarquista, es decir, las *humanas* y las *divinas*. Sí es cierto, tal y como apunta Ignacio Arellano (2019), que es “la pieza paródica más importante del libro y la más estudiada⁴”, mas esta no recoge los elementos concretos de nuestra investigación en torno a la parodia de la descripción femenina.

A la hora de interpretar las rimas de Tomé hay que hacerlo desde una perspectiva conceptista, es decir, nada más lejos del tópico de la llanura y sencillez de Lope, los temas y las figuras retóricas deben comportar una línea de salida y no una meta u objetivo final. En otras palabras, debemos ahondar más allá de su mero significado aparente, y -mediante este estudio que realizaré- relacionarlo con la estela petrarquista. Eso sí, sin despreciar ni minusvalorar la gran estética ni la hondura reflexiva de ambas obras y autores. Ya lo dice el propio editor: “Anotar a Burguillos es, pues, un delicado ejercicio de equilibrios muy difíciles de conseguir”. Ya partiendo del título observamos la intensa carga que contiene la obra, ya que al ser *rimas humanas y divinas* condensaría bravamente las dos incesantes líneas

³ MONTESINOS (1930). *Lope de Vega. Poesías líricas*. Madrid: Espasa-Calpe.

⁴ ARELLANO (2019). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.



temáticas de la obra lírica de Lope. Como resultado final, los “versos profanos se tornan finalmente sacros”⁵.

Evidentemente, Lope bebió de la fuente, de la esencia, es decir, del propio *Cancionero* de Petrarca, al que iremos mencionando y ejemplificando cuando sea debido en comparación con los sonetos lopescos. Lope supo perfectamente qué estrofas del *Cancionero* elegir y los temas y motivos fijados en ellos, con lo cual nada será casual y fruto del azar. Sin embargo, sí es llamativo a la par que sugerente que, durante toda la *opera* lírica de Lope, este se muestre irreverentemente petrarquista. En las *Rimas Sacras*, concretamente, el acervo petrarquista alcanzaba con éxito cada rincón de la obra, solo que en lugar de cantarle a Laura, le oraba a Dios.

Tras la anciana, cansada y desaliñada máscara que supone el licenciado *Tomé* se ocultaría en envolvente y camuflado silencio Lope, el cual refleja en su ente literario su estado anímico y la reverberación que destella su gris y terminante reflejo. Junto a esta máscara actuaría en absoluto compendio otra incesante careta: la del humor, que vertebraría toda la obra poética como pretexto y evasión ante un desengaño que supedita u subyuga cada rincón lírico. Así, la ironía tornaría escapista molde ante el desengaño.

La sensación de carencia y escasez de gratificación y reconocimiento de su obra literaria y de su condición de poeta culto impulsará y se vislumbrará en estas vigorosas a la par que insolentes *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. La etapa en la que escribe esta obra, la denominada *de senectute*, evidenciará a un Lope meditabundo y turbado por sus asuntos familiares y por, lo que él considera, su fracasada vida amorosa. No obstante, no decaerá -sino, al contrario, bajo mi humilde punto de vista- su renovador intelecto y magistral agudeza.

Petrarca lo que descubre en su obra es la geografía de la subjetividad y el infierno de lo emocional y sentimental en la experiencia erótica. Esa es su gran aportación literaria y el *quid* de su modernidad, que por primera vez se hable de un yo lírico que busca a través de sí

⁵ *Ibidem*



mismo la naturaleza contradictoria de ese yo. Y no había nadie mejor que Lope para llevar a cabo esta ardua tarea aunque, en las *Rimas humanas y divinas*, con ciertos matices, cambios y vueltas que descubrirán un Lope jocoso, burlesco e irónico. En el caso de Lope es un desengaño que proviene de su biografía, de ahí el acomodamiento de Lope, ya que parte de una -o varias, mejor dicho- experiencias biográficas que le abrieron en canal al cancionero de Petrarca y lo que presentaba el petrarquismo. Es el descubrimiento de la geografía de la subjetividad como camino de conocimiento a través del amor, que, a su vez, es herencia de Platón y herencia hebrea, los dos fundamentos de Europa. La experiencia es insustituible y Lope tiene experiencias estrictamente petrarquistas, que plasma mediante el don de lo poético. El desengaño está golpeando cualquier biografía y si al desengaño, que siempre forma parte de la experiencia humana, le añadimos la resistencia de una ambición desmedida, se sufre con más dolor -si cabe-. Es por ello que se puede afirmar que Lope forja una nueva subjetividad⁶. Así, el antipetrarquismo debe ser estudiado no desde una propuesta teórica, sino desde la *praxis*, desde una puesta en escena visual, palpable e irrefragablemente sensorial, tal y como analizaremos exhaustivamente.

Sin lugar a dudas, las *Rimas* tienen un trasfondo abisal e insondable, unos asuntos fundamentales y trascendentes enraizados con las máximas preocupaciones del Lope *de senectute*, de sus años de vejez sobre su visión del mundo, como ya se ha mencionado. Sin embargo, la parte del antipetrarquismo en la que nos detendremos es en la descripción femenina, es decir, de la dama, la cual presentará multitud de definiciones, comparaciones e interpretaciones para nada favorables a su integridad física y moral. *Grosso modo*, analizaremos todos aquellos fundamentos petrarquistas que Lope cuestiona, reorganiza y propone como tradición, pero en torno a dicha específica exposición femenil. Concretando, nos centraremos en la parte dedicada a Juana. No nos detendremos ni en las críticas sociales, ni en los poemas anticulteranos, ni en los sonetos dedicados personas (en los que, muchas

⁶ CARREÑO (2020). *Poesía selecta*. Madrid: Cátedra.



veces, habla sin burla, o como él denomina, “hablando en seso”). La mujer, pues, se convertirá en mero juego, llano pretexto de parodia y objeto de burlas, vejaciones y desaires.

2.1. Las formas métricas y el valor del “canto”

En el presente apartado nos fijaremos en los moldes estróficos que se recogen en las *Rimas humanas y divinas* y si Lope de Vega los vacía de petrarquismo o no. Se debe, pues, conocer debidamente la tradición tanto en su impulso reverente de crear un nuevo cauce expresivo como en la expresión de ruptura que Lope ha asentado -como nueva tradición-. Centrándonos en las estrofas que Petrarca usó en su *Cancionero*, podemos vislumbrar una preferencia por el soneto, puesto que de 366 fragmentos, 317 los ocupa el molde del soneto. También es notoria la cantidad de canciones que, aun menor, veintinueve son relevantes.

El indiscutible predominio del soneto no es casual. La nueva temporalidad y las particularidades comunitarias requerían una literatura más placentera, más ingeniosa, más incisiva y más centrada en el ser humano. Por eso, la llegada del soneto revolucionó todo el paradigma literario, considerándose la forma perfecta para “cantar al amor”, algo inherente al ser humano. El canto es un elemento crucial en nuestra lectura, ya que, como Petrarca, que enseñó a cantar a Laura con el concurso de todos los elementos de la creación, o como en *La vida nueva*, donde Dante pretendía cantar al amor -porque el amor debe ser alabado- mediante la estrofa del soneto. O como hizo Petrarca, que recurre a los elementos de la creación para cantar y alabar la belleza femenina (algo que eclosionará en el romanticismo). Así, el hecho de cantar adquiere valor fundamental porque es la forma mas extensa que tiene el ser humano de usar el Verbo, todo creador, y en esta voluntad firme de haber creado a través de la palabra poética un espacio mítico, se configura toda una realidad artística dónde habitar con el ser amado. Esta palabra poética es capaz de crear un tiempo y lugar fuera del tiempo humano, mostrando una belleza sobrecogedora y un poder metaliterario que traspasa las hojas del texto hasta la retina del lector. Esta firme voluntad de seguir cantando en Petrarca se evidencia en CXXXI: “Yo



haría un canto de amor tan diferente / que al durísimo pecho le arrancara / mil suspiros al día”. Porque, al final, el canto palia el dolor (XXIII): “pues cantando el dolor se desacerba”. En suma, por estos motivos el soneto en Petrarca es tan trascendente.

Lope también escoge el molde del soneto, “condensador de sentidos y con valores epigramáticos, que, a la altura de Lope, en virtud sobre todo de su fuerte presencia en cancioneros petrarquistas, una gran capacidad de dicción confesional, meditativa, reflexiva e indagatoria”⁷. Sin embargo, hay quien sostiene que el soneto en esta obra no es tan importante por su valor poético, sino por su significación, a modo de epifonema o exclamación concluyente, es decir, de la compilación final sentenciosa que conlleva⁸. En lo que no vacilaríamos es que este verso poético, al igual que la canción, suponen una parodia de la expresión bucólica del amor en pos de ridiculizar esta forma estrófica, con gran agilidad y dinamismo. Al cantar el amor de Juana en un ambiente bucólico -o no tanto-, mediante un tono burlón y festivo -muy *de senectute*- se logra la caricatura antipetrarquista del molde formal.

Una vez establecido un marco formal idóneo para la indagación introspectiva, podemos afirmar que Lope se valdrá de la burla, el ingenio, la chanza y el humor como alternativa y escapatoria a la desolada y lánguida aflicción en que se abstrae en su último quinquenio vital. Esta parodia estimulará el componente crítico de la obra que activa la innovación y la brillantez de esta obra.

⁷ NOYO (2010). *La imagen del humanista teorizador: poética metapoética de Lope de Vega (en filigrana sonetística)*. Revista de filología hispánica, Vol. 26, Nº 1.

⁸ DE VEGA (2005). *Rimas humanas y divinas, del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Castalia.



2.2. La desmitificación de la dama

2.2.1. Las comparaciones y el giro de las imágenes petrarquistas

A pesar de que la crítica tradicional⁹ ha querido cohesionar -quizá porque, pedagógicamente, es más cómodo- los sonetos centrales de la obra en torno a una unidad temática (un cancionero dedicado a Juana), considero que -aunque sean evidentes sus múltiples alusiones a la lavandera-, no conformarían una entidad perfecta y enlazada. En palabras de Macarena Cuiñas Gómez (2008): “Se describen encuentros físicos y desencuentros emocionales entre ellos, pero su amor (...) no sigue un proceso de enamoramiento, confirmación, consolidación ni culminación”.

Deberíamos comenzar nuestra exhaustiva comparativa con un concepto básico: la existencia de las amadas. Por un lado, La Laura de Petrarca, a pesar de que se desconoce su identidad -y si ese fue su nombre auténtico-, sí sabemos que existió¹⁰, y que la divisó por primera vez en la iglesia de Santa Clara de Aviñón, un 6 de abril de 1327. Por otro lado, la Juana de Lope de Vega se limita a un mero juego, entendiendo su inexistencia, cuya función sería la acentuación de este amor ilusorio. Sí es cierto, no obstante, que algunas composiciones estarían dedicadas a antiguos amores de Lope, como a Isabel de Urbina¹¹ o a Marta de Nevarés¹², mas estos poemas no formarían parte de lo que llamamos el “cancionero a Juana”.

Sin duda, Lope pretende mediante Juana, con una fonética nada liviana con ese fonema aproximante palatal inicial, parodiar el ser amado del yo poético. Ya con los nombres de los protagonistas *per se* (Juana y Tomé) y con sus profesiones -comunes- (lavandera y clérigo, dejando atrás las ninfas bucólicas o las princesas) arranca la parodia. Observaremos cómo la vulgaridad de Juana contrasta firmemente con lo que había sido el canon prototípico femenino, en un afán de revalorizar lo humilde, sobrepasando el arquetipo tradicional. Y así

⁹ MONTESINOS (1969): *Estudios sobre Lope*. Salamanca: Anaya.

¹⁰ PETRARCA (1995). *Cancionero*. Versión de Ángel Crespo. Madrid: Alianza.

¹¹ “Justifícase el poeta de que no nacen flores cuando las damas pisan los campos, porque estima en más la verdad de Aristóteles que el respeto de Platón”

¹² “Murmuraban al poeta la parte donde amaba, por los versos que hacía”



comienza *ab initio* esta pretensión: “celebraré tus ojos bellos / que vale más de tu jabón la espuma”¹³, donde el poeta destaca la espuma que se forma con el jabón al lavar en el río. Ya no hablaríamos de la espuma del mar de la cual nace Venus, sino *a contrario sensu* de una espuma producida por un lavado, de una “anti-Venus¹⁴”. Este mismo jabón también aparece en acción: “a quien me escucha jabonando paños¹⁵”, limpiando la suciedad, o incluso en forma de nieve: “tanto cuanto lavaba, nieve hacía¹⁶”, contrastando con la nieve petrarquista, la cual expresa el matiz de contradicción del amor, de mostrar la naturaleza paradójica del amor. En cambio, en Lope esta discordancia antitética se ve desdeñada y relegada a un simple y vulgar juego pictórico.

Esta misma imagen gélida sufre, de nuevo, una modificación lopesca. Si en el soneto CXLI de Petrarca observábamos una “polilla a la luz acostumbrada” (que realmente era una *farfalla*, “mariposa”), la cual se quema en la “llama” del amor (es decir, el poeta arde en deseos por su amada), esta misma mariposa en Lope será vilipendiada, desplazándose a circunvolar en torno a la nieve: “para ser mariposa no eres llama, / fuerza será mariposar en yelo¹⁷”.

Opuesta a esta nieve y al helado hielo, es plenamente petrarquista la concepción del amor como fuego o, incluso, la luz. Esto sucede ya que Petrarca enseña a cantar la naturaleza paradójica del amor, debido a que mediante la contradicción y la paradoja se vive el amor. Incluso, la muerte de amor resultaría estrechamente vinculado con la concepción neoplatónica del amor como fuego, esta brasa que arde en deseos. Así, Lope recogería esta apreciación de la llama de amor, pero la ubicaría en una situación totalmente cotidiana y desencajada, como “ir a la tienda” o que la muchacha (aquí sor Inés) se fuera “con un lacayo”. El amor le abrasa mientras le pide carbón para prender el fuego, pero con peticiones cotidianas, lo que activa la parodia.

¹³ “Propone lo que ha de cantar en fe de los méritos del sujeto”

¹⁴ CARREÑO (2020). *Poesía selecta*. Madrid: Cátedra.

¹⁵ “Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo”

¹⁶ “Túrbase el poeta de verse favorecido”

¹⁷ “Dedicatoria de la lira, con que piensa celebrar su belleza”



Otra idea plenamente petrarquista y realmente visual es la del amor como un intercambio de espíritus y almas entre los enamorados, de manera recíproca y sustancial. Como dice aquel soneto de Petrarca (CCLVIII): “De sus ojos tan viva luz venía / hacia mí dulcemente fulgurando”. Sin embargo, aunque en Lope *a priori* se esté dando el mismo procedimiento: “Espíritus sanguíneos vaporosos / saliendo a los ojos su pureza / pasan a los que miran amorosos¹⁸”.

Toda esta voluble, espiritual y trascendental experiencia se ve mermada con la indiferencia de Juana por desconocer la “filosofía” de su amante y por la cotidianeidad de estar “jabonando paños”. Parece como si esta imagen tan visual y psíquica se detuviera en seco y finalizara de manera taciturna.

El laurel es otro ingrediente plenamente petrarquista, y bastante particular -huelga decir- ya que Laura es el femenino de *lauro*, de laurel, y por ello se ha cuestionado la existencia o no de Laura. Huelga remarcar la comparación de Laura con este arbusto -de naturaleza perenne, quizá como también es la naturaleza amorosa con Petrarca-. Este árbol se convierte en la línea petrarquista en la significación de la fortaleza y el vigor del amante (“haciendo de hombre vivo laurel verde”¹⁹), además de significar “recompensa” o “triumfo”, el objetivo final, como observamos a continuación: “el laurel designa / triunfo, del que soy digno²⁰”. Esta consideración por parte del amante de ser merecedor de la dama contrasta paródicamente en nuestro Tomé de Burguillos, quien no se considera meritorio ni digno del laurel, de la amada: “y díjome un bedel: "Burguillos, quedo, / que no sois digno de laurel triunfante²¹".

Así, esta indecencia se traduce en la desmitificación de la dama, ya que ella ya no representa la figura del laurel: “Ya no es ella laurel, que tanta suma / como se mira en vos la invidia asombra²²”.

¹⁸ “Dice cómo se engendra amor hablando como filósofo”

¹⁹ Soneto XXIII del *Cancionero* de Petrarca (1995).

²⁰ Soneto CCCLIX del *Cancionero* de Petrarca (1995).

²¹ “Cuenta el poeta la estimación que se hace en este tiempo de los laureles poéticos”

²² “A don García de Salcedo Coronel, caballero del serenísimo infante cardenal”



Y, ante la ausencia de esta recompensa amorosa, se dedica a hilar su propio galardón, intentando sustituir esta insuficiencia amorosa por una material, lo que -qué duda cabe- remata paródicamente la condecoración del laurel: a falta de laurel, premio tejía²³. Esta no correspondencia amorosa final se podría leer en clave mitológica, puesto que el laurel aludiría a la diosa Dafne la cual, perseguida por Apolo y antes de doblegarse a sus intereses, se transformó en laurel.

No sería sorprendente, siguiendo en la misma línea temática y antitética, que Lope manifestara su deseo de no querer idealizar a su dama. La *donna angelicata* de Petrarca, aquella Laura de “pelo de oro²⁴”, cuyo andar se muestra “de forma angélica; y sonaba / su voz como no suena voz humana”, se encontraría desencajada ante la nueva preceptiva del Fénix. Ante un exceso de idealizaciones (“estas musas de amor hiperboleas”) -entre las que también se incluye en obras anteriores-, afirma: “pues a Filis también, siendo morena, / ángel, Lope llamó, de nieve pura”.

Lope quiere dejar de engañar al lector y mostrar a la dama tal y como es, con sus defectos y sus virtudes, aunque: “Y viéndola después se desengañe; / Pues si ha de hallar algunas partes feas, / Juana, no quiera Dios que a nadie engañe²⁵”.

Ante esta premisa, Lope exhibirá a lo largo de su cancionero a una mujer descuidada y poco aseada, con un “hermoso desaliño²⁶”. En plena situación cotidiana, presenta una dama -mediante metáforas petrarquistas- primorosa (“mejor luce el jazmín, mejor la rosa”) que contrastan con “el revuelto pelo”, de manera trastocada, aunque por la noche -y no por la mañana, a plena luz del día y a vista de todo el mundo: “no anocheceis tan aliñosa”. Además, resulta paródica que de su sucinta belleza destaque una “garganta hermosa”, para nada una parte de la fisonomía femenina remarcable.

²³ “Égloga sin imitación de Teócrito, Pomponio, Nemesiano, Bocacio ni Calpurnio”

²⁴ Soneto XC del *Cancionero* de Petrarca (1995).

²⁵ “No se atreve a pintar su dama muy hermosa por no mentir, que es mucho para poeta”

²⁶ “A una dama que salió revuelta una mañana”



2.2.1.1. Los pies y los ojos de la dama

En esta atención a partes físicas pudorosas e inusuales, Lope mencionará de manera reiterada los pies de la dama, un fetiche de la época áurea²⁷ que desentona de la tradición petrarquista. Los pies debían ser algo delicado, porque además no dejaba de ser una alusión a la vulnerabilidad de la dama por la referencia a Eurídice, que es mordida en un pie. Mientras que en la prosopografía de Laura se detiene en su detallada descripción hasta el busto, sin relatar ningún detalle obscuro o desencajado, Lope recibe desechos -en una imagen repulsiva- del pie de la dama: “del pie a mis ojos, de su pie despojos²⁸”. En otra composición, el pie deja de ser un elemento secundario para convertirse en protagonista, como bien indica el título²⁹. Parodiando la buena fama que debieran tener sus pies (“por tus pies andan perdidos / más poetas que bancos”), esta exageración pedestre de la delicadeza de los pies cristaliza en los siguientes versos: “Que es tanta la belleza que hay en ellos, / que pueden ser zarcillos tus chinelas”.

Es decir, que sus zapatos (“chinelas”, que según el Diccionario de Autoridades, o bien son zapatos para andar por casa, lo que recalcaría la cotidianeidad de la escena, o bien que se usaban “en tiempo de lodos”, remarcando la zafiedad) se los podría colgar como “zarcillos” (aretas, lo que dejaría una imagen muy pintoresca). Incluso, la nívea imagen torna lóbrega y mugrienta, puesto que los blancos -aunque no tanto...- pies de Juana ennegrecen los paños tendidos para que se escurran, subrayando su suciedad: “que tus paños lavando entre unos cantos / escureció su nieve a los tendidos”.

Además, la acción de este poema transcurre en sábado (“debió de nacer en sábado”), lo que parodia la composición de manera temporal. No es un viernes santo, o un domingo (día del Señor), sino el sábado, día sagrado de los judíos, lo que nos dejaría entrever una crítica religiosa. Probablemente, esta Juana no sería creyente y, por lo tanto, desmerecedora de la eternidad y la sacralización.

²⁷ Como también se observa en *El Quijote* (capítulos I, XXVIII)

²⁸ “Elude a la saeta de Filipo, padre de Alejandro, que le sacó de los ojos Cristóbolo, excelente médico”

²⁹ “Hipérbole a los pies de su dama, que este poeta debió de nacer en sábado”



En cuanto a la desproporción del tamaño de los pies, más adelante lo llama “celemín³⁰” (unidad métrica muy grande), y la compara con una “bolsa” que va en el “arazón”, (en el poste de la silla de caballería), intensificando su tamaño, además de calificarlo como “zapato cruel”. Mediante esta metáfora, atribuye sentimientos a un objeto, lo que lo eleva al mismo plano humano para, después, poder humillarlo. Remarca, una vez más, su descomunal tamaño: “¡y aún me aseguran que el talón le manca!”, puesto que, aunque el zapato ya es bastante grande, le lesiona el talón. Finalmente, Lope condensa toda la tensión acumulada en torno a esta extremidad con una ironía hiriente: “¿Qué te han hecho tus pies, ¡oh, clara, amiga!, / que en tan estrechas cárceles los prendes³¹?”.

Equipara los pies a una prisión tormentosa y nada piadosa, trasluciendo una imagen angustiada y asfixiante. Además, remata la representación con el término “niños”, aludiendo paródicamente a un “tamaño pequeño”: “Pues si los viera Herodes los matara / por inocentes pero no por niños”.

Todas estas imágenes hiperbólicas de ensanchamiento de los pies contrastan con la siguiente percepción de la dama que, según el título, “en un balcón estaba cosiendo unos escarpines muy pequeños”. El poema nos regala una imagen muy paródica: una mujer con los pies enormes cosiendo unos minúsculos patucos. Además, en este poema Lope recoge dos metáforas petrarquistas recurrentes (las “perlas” y las “azucenas”) y las ubica en una escena muy cotidiana, muy corriente y casera, lo que rebaja, una vez más, el registro del petrarquismo.

Prosiguiendo con la anatomía de la dama, los ojos son de los pocos elementos físicos a los que alude Petrarca, aquellos ojos inevitablemente siempre bellos, junto con su hermoso gesto y sus dorados cabellos. Los ojos son tan estimados por el italiano porque son la única parte del cuerpo que no es opaca, sino translúcida, y además son los receptores de la luz externa -por eso gradúan lo lumínico-. Además, por los ojos entra la belleza, la imagen que se imprime en la memoria, la cual es una de las potencias del alma. No obstante, en Lope

³⁰ “A un zapato muy grande y desaseado de una dama”

³¹ “Al cuidado de calzar justo una dama”



esta parte corporal tan fundamental torna conato fallido al traducirse en una mujer tuerta. En “A una dama tuerta” recalca la belleza de la dama a pesar de que le falte un ojo. El hecho de que la dama presente este agravio resalta lo feo y lo grotesco. Incluso, se perpetua un contraste entre esta belleza lo desperfecto, al compararse la acción de asesinar con la de conquistar mediante los ojos, imagen petrarquista y renacentista: “basta que en el matar iguales sean / como quien riñe con espada y daga”.

Prosiguiendo con el giro de las imágenes petrarquistas, la fealdad de Juana, aunque no sea explícita y en ningún momento se evidencie, sí se puede entrever en definiciones y comparaciones inequívocas. Por ejemplo, existe el tópico petrarquista de la dama y el espejo, y en consecuencia la inviabilidad de representar la beldad de la mujer amada. Lope recupera este tópico en una composición, mas la belleza de la dama, más lejos de duplicarse mediante el reflejo del espejo, se rompería y descompondría en pedazos. Intuyendo que el motivo de dicha fracción fuera -entre líneas- la fealdad de la dama -de manera absolutamente cruel e hiperbólica-, tras sentenciarse la burla, el *yo* se escudaría en la multiplicidad de su belleza fragmentaria (“o porque en muchas partes podáis veros³²”).

Continuando con esta imposibilidad de representar a la dama, en una composición vista anteriormente dónde Lope manifestaba su deseo de mostrar a la dama tal y como era, ya el mismo título³³ lo advierte: el hecho de no atreverse a retratar pictóricamente a su dama denota un trasfondo burlesco. La fealdad o falta de delicadeza de la dama brilla por la ausencia de contrarios, por una fina ironía que pretende revelar lo contrario (“basta que para mí tan linda seas”). Tomé se refugiaría, de nuevo, en la justificación de que no es menester exhibir su “hermosura”, sino que se quede en un estadio de complicidad personal e íntimo. Él podría retratarla (“Bien puedo yo pintar una hermosura”), mas no con ella. Este argumento propio del petrarquismo queda ridiculizado ante la imposibilidad -o falta de ímpetu- de pintar su belleza, y la burla torna color, o “anti-color”, para convertirse en un gris desgastado y compasivo. Incluso, esta fealdad se restituye en una indignidad colectiva en otra singular

³² “Quebróse a una dama el espejo cuando iba a tocarse, y escribe de veras porque no le riñan. Escribe con mucho tiento”

³³ “No se atreve a pintar a su dama muy hermosa por no mentir que es mucho para poeta”



escena. En ella, el *yo* no quiere charlar con unas mujeres que iban en un carruaje debido a su fealdad, y para esquivarlas decide entablar conversación con el cochero, que se presenta como un “infernial cochero³⁴”, aludiendo al barquero Caronte y al fatídico y paródico final que les depara a las muchachas: la muerte -quizá, de manera hiperbólica, por ser demasiado antiestéticas-. No cabe duda de que el canon petrarquista de belleza y elegancia queda emulado de manera peyorativa.

Otra secuencia petrarquista que queda caricaturizada en Lope es la hermosura de la dama con la metáfora de la rosa y la abeja. Este diminuto insecto en la imagen petrarquista tenían una significación agraciada: la imagen de polinizar las flores y picar a la mujer era una forma de estar llamándole y considerándole “flor”. En esta ocasión, la abeja es sustituida por una avispa, más tenaz, que le pica la mejilla a Juana y le provoca un hinchazón en la cara. Este resultado final grotesco del proceso de enamoramiento (con la avispa que va a picar) denota que la dama no es esta “flor” petrarquista, además de una falta de sensibilidad y armonía, además del propio título³⁵, realmente paródico que denota una falsa empatía por parte del autor: “meliflua abeja argumentosa / hizo mayor junto al jazmín la rosa / de la mejilla de la hermosa Juana”.

De este modo, se engrandece -de nuevo- otra parte física de Juana, ya que la “rosa” torna más grande que el “jazmín”, la otra flor, pero de forma ridícula e irrisoria, provocando en el lector la carcajada y la falta de seducción. Otra situación chistosa y cómica en la que la dama se ve envuelta es cuando desfallece al avistar un ratón, como bien indica el epígrafe³⁶. Este ridículo acto, desde luego, se mofaría de la excesiva fineza y refinamiento de la dama, que pierde el sentido por advertir un vulgar ratón. La parodia no se detendría aquí: Lope añadiría elementos petrarquistas al poema para, como hemos ido analizando, denigrarlos en un ambiente satírico. Así, une los “desmayos” de la dama con su alusión metafórica petrarquista al “Sol”, junto con las “rosas” que han tornado nieve (de la palidez del desmayo)

³⁴ “A un coche de damas feas que iban al Soto, y habla con el cochero por no hablar con ellas”

³⁵ “Desea que el poeta le piquen avispas”

³⁶ “Desmayose una dama de ver un ratón, y habla con él el poeta”



y los “rayos” (los ojos, pero que han tornado “cristal”, sin vida ni energía): “poder mirar al Sol, cuando volviste / nieve las rosas y cristal los rayos”.

Además, el autor en otra ocasión de estas Rimas desvaloriza hasta tal punto a Juana que la compara con una vulgar empanada: “vi que la bella Juana merendaba / una empanada³⁷”.

No contento con suficiente subestimación, el *yo* enaltece la empanada, resaltando su estado de perfección y sabor -siendo muy desafortunado por su parte- y relegando a un segundo plano a Juana: “Y aunque Juana tan linda parecía, / de más sazón estaba la empanada”.

La ordinariez y la grosería se precisan, también, en la expresión “se avellana³⁸”. En otras palabras, que se arruga y se endurece, remarcando una tez para nada tersa, sino más bien arrugada y seca, que denotaría que el transcurso de los años le ha hecho mella. Es decir, parodiaría el tópico clásico del *collige, virgo, rosas*, puesto que, ante la advertencia a la dama de que el tiempo acontece rápido, aquí ya es irremediable e irreversible, y más que una invitación al aprovechamiento de la belleza juvenil es una sentencia presente. Hablando de fondos clásicos, en otra circunstancia Juana es equiparada a una diosa en la representación del mito de la manzana de oro. En esta pugna, la dama no solo sobrepasaría a sus contrincantes y obtendría la codiciada manzana, sino que se llevaría un cesto entero: “Pues cuarta Diosa en el disorde puesto, / no sólo a ti te diera, hermosa Juana, / una manzana, pero todo un cesto³⁹”.

Aquí, Lope parodia la correlación petrarquista de dama y diosa, en la que Laura era considerada diosa por ser representante de la luz divina. Aquí, la elevación y dignificación de la dama como deidad queda burlada a una extravagante a la par que caricaturesca escena: tener un cesto lleno de manzanas -en una enorme falta de delicadeza-, por si fuera poco, que contrastaría con la delicadeza de Laura.

³⁷ “Murmuraban al poeta la parte donde amaba por los versos que hacía”

³⁸ “Desea afratelarse y no le admiten”

³⁹ “Lo que hiciera Paris si viera a Juana”



2.2.2. Erotismo y sensualidad

Por otro lado, en esta misma composición Juana es comparada con una “yegua galiciana”, ya que se muestran ariscas como la dama (“y la cruel con ojos fugitivos”), además de presentar cierta carga erótica. Según Chad Leahy⁴⁰ (2008), este “puro deseo animal se conjugaría en la identidad regional y sexual de las yeguas gallegas”. Además de llamarle “Juanilla”, con este diminutivo que encierra un tono erótico y cercano, de profunda complicidad, en este y en varios poemas, sin duda, las alusiones eróticas son varias, y no debemos infravalorar su presencia, puesto que aportan al cancionero de Juana un tono festivo, desenfadado y de sugestiva índole. Ya el hecho de llamarla en varias composiciones “sirena” (“sirena bellísima de Europa⁴¹”) denota cierta carga erótica, aparte de acentuar “su índole maligna”, ya que, como apunta N. Salvador Miguel: “a causa de la atracción que ejercían sus canciones, los navegantes encontraban la muerte”⁴². En otro soneto, Lope designa a Juana sirena (“estaba tan bella de sirena⁴³”) en virtud de su oficio como lavandera, donde se encuentra “lavando Juana en la ribera amena”. Esta fuerte carga erótica se conjuga con dos metáforas, de nuevo, petrarquistas, que activan de nuevo la parodia: los “dulces cristales y sus dos marfiles”, alcanzando un alto grado de pasión por Juana.

Esta fuerte vibración erótica se acentuaría en una escena en la que destacan los celos de Tomé. Juana se está columpiando inocentemente con otras muchachas, y Tomé, de manera injustificada, se muestra receloso y suspicaz ante tal secuencia. Mediante la siguiente deprecación: “Para el columpio, que no es justo, para”, observamos a un insolente y pueril amante que denota el candor y la inocencia juvenil que conducen, una vez más, una parodia del amor. De nuevo, surge el pie (“Yo vi tu pie que me ocultaste avara”) como motivo erótico y objeto de anhelo. Como hemos ido apreciando, va aludiendo a partes eróticas y obscenas

⁴⁰ LEAHY (2008). *¿Lascivas o esquivas? La identidad geográfica y sexual de las yeguas gallegas en “Don Quijote” (I, 15)*. Cervantes: *Bulletin of the Cervantes Society of America*, p. 89-117.

⁴¹ “Disculpa la humildad del estilo con la diversión de alguna pena”

⁴² SALVADOR (1998). “Las sirenas en la literatura medieval española”, en *Sirenas, monstruos y leyendas* (Bestiario marítimo), ed. G. Santonja, Segovia, Sociedad Estatal Lisboa 98, pp.87-120.

⁴³ “Describe el poeta su Juana en forma de sirena, sin valerse de la fábula de Ulises”



de la dama, pero aparte de los pies destacaría las posaderas a las que alude como “la parte occidental”⁴⁴ y, más inmoral y descaradamente, a las nalgas (“oculta esfera”).

El punto álgido del erotismo alcanza su culmen en una escena en la que Tomé se quita la camiseta para dársela a Juana, a quién le han robado la suya en el río. La parodia petrarquista (alusión a las “perlas” y al “arco” que le pide a Cupido) se combina con un ambiente naturalista y sensual: “Desnudo estoy, Amor, por hoy te pido / te dignes de ponerte mi sotana⁴⁵”.

En suma, lo que siente Lope por Juana es puro y arduo deseo, y aunque Petrarca no lo pudiera evidenciar de forma explícita y categórica -pero sí mediante sutiles comparaciones-, Lope sí autoriza esta vertiente voluptuosa, como hemos ido observando. Es, sin lugar a dudas, una atracción incandescente e impetuosa: “Puso tan grande amor (si amor se llama⁴⁶)”.

2.2.3. La rusticidad y la ordinariez

La rusticidad y la ordinariez de Juana se han ido vislumbrando paulatinamente, mas esta tosquedad queda latente con una serie de imágenes y elementos que veremos a continuación. Mientras que los labios de Laura son sutilmente aludidos mediante metáforas para nada explícitas, son vejados y escarnecidos de forma sutil en Juana. La escena es realmente caricaturesca en cuanto a la imaginaria petrarquista: Tomé expresa su anhelo por ella, pero la escena queda parodiada en el palillo que sostiene en la boca la dama. Esta “dulce vira” como la denomina, como dedica el Tratado III del Lazarillo⁴⁷, es muestra del comer bien y abundantemente, lo que parodiaría la sutilidad de la dama. Además, dicho palillo se

⁴⁴ “Dijo el Bocalino que un español que mató un italiano en desafío no traía camisa”

⁴⁵ “Lloraba Juana por una camiseta que le hurtaron en el río, y quitóse el poeta la suya porque no la riñesen en su casa”

⁴⁶ “Casóse un Galán con su dama y después andaba celoso”

⁴⁷ CARREÑO (2020). *Poesía selecta*. Madrid: Cátedra.



halla en una escena impregnada de elementos petrarquistas, como “un arco de perlas” para referirse a la boca de la dama o la metáfora de las flechas de Amor que ciegan -¡y de qué manera!- al enamorado. Incluso, esta flecha es sustituida en un momento por el término “lanza”, para engrandecer altisonantemente el basto mondadientes. Además, Tomé manifiesta su deseo de quedar preso de este palillo: “Mas ¡qué dicha mayor si yo quedara, / flechas de amor, a vuestro palo atado!”.

A la zafiedad de la boca, se une en otro poema la vulgaridad de las uñas. En una escena realmente cotidiana como es un cortarse las uñas en un balcón la dama es representada, nuevamente, con metáforas petrarquistas que quedan, sin lugar a dudas, desvalorizadas y envilecidas. La imagen del “sol” (la dama) “con uñas” muestra una afilada y grotesca imagen, donde la cotidianeidad es telón de fondo de un poema aparentemente laudatorio de la gran belleza de la dama, como el poema comentado anteriormente. El “nácar” (las uñas) crecen en un elemento petrarquista (“la nieve del marfil bruñido”), que queda realmente injuriado. El sutil blanco de la petrarquista nieve se funde con el zafio blanco de las uñas de la dama. Cristaliza la imagen en la belleza con uñas -casi parece un sujeto uniforme andante con uñas- cuya puntiaguda y cortante forma despelleja brutalmente las almas: “si tu hermosa / tienen en los ojos uñas que, mirando, / desuellan almas con mayor blandura⁴⁸?”.

A esa imagen bucal se le suma, por otro lado, la apreciación del aliento de la dama, lo que rompería con el canon de proporción petrarquista. Aunque el aliento de Juana sea agradable, como si fuera ámbar (“pues fueran de ámbar con el soplo solo⁴⁹”), el hecho de apreciar la espiración rompe debidamente con el equilibrio de belleza, por su origen físico, por su erotismo y por su falta de delicadeza. Esta imagen, a su vez, se encuentra rodeada de varias metáforas petrarquistas que, nuevamente, se hallan en una inoportuna escena: “el clavel de Juana”, “la rosa”, “el jazmín” o “el coro de perlas”.

⁴⁸ “A una dama que salió a un balcón cortándose las uñas”

⁴⁹ “Alaba el poeta lo más esencial de la hermosura, sin ser parte de la armonía de las faciones”



Por otra parte, Lope pretende demostrar la castidad de Juana, mas le es inevitable dejar de lado lo campestre y lo burdo, que debe hacer un llano juego léxico entre “casta” y “castaña⁵⁰”, que se encuentran “al blando fuego de mi amor”, denigrando, de nuevo, el tópico del fuego petrarquista para reflejar la naturaleza paradójica del amor en pos de un amor ridículo. Es tal la trivialidad de Juana que no puede evitar inspirarse, a la hora de escribir y componer sus sonetos, en elementos simples y zafios. En este poema en el que entabla conversación con él mismo, metaliterariamente hablando, lo deja claro: “que me dicen que estáis de mí quejoso, / porque doy en seguir musas rateras⁵¹”.

En esta línea de alabamiento a la dama, aunque sea en clave paródica, Lope manifiesta su deseo de dejar de lado los poemas bucólicos para dar paso a la esencia poética, a la alabanza y elogio de la hermosura femenina. Así, muy atrás queda el paraje bucólico del que se sirve Petrarca para transitar por los recovecos de lo sublime: “Dejemos la campaña, el monte, el valle, / y alabemos señores.⁵²”

De la misma forma, en otro poema Lope también asienta un duro ataque a la preceptiva petrarquista, en un ruego final: “Dejemos metafísicas quimeras”, erigiendo una nueva poética descarada y desdeñosa, ya que, como afirma, “no está el mundo para hablar de veras”.

A esta rudeza se le sumaría una incultura y una falta de conocimientos que condicionan la relación amorosa, estableciendo una brecha intelectual entre ambos sujetos amadores. El origen humilde de Juana disiente del origen docto y letrado de la Laura de Petrarca, y esto se refleja en la imposibilidad de seguir el juego amoroso cortés. Los resaltos de la belleza de Juana y designios de estima se ven refutados con desaires y menosprecios, mas el motivo radica en la incultura y en la falta de conocimiento: “Si digo a Juana, cuanto hermosa fiera, / lo que la quiero, ingrata corresponde⁵³”.

⁵⁰ “Efetos de amor porque comienza humilde y acabar apasionado”

⁵¹ “Discúlpase con Lope de Vega de su estilo”

⁵² “Cortando la pluma, hablan los dos”

⁵³ “Desdenes de Juana y quejas del poeta”



Ante tanta displicencia, Tomé se halla abatido y protestante. Este contexto permite a Lope parodiar el juego amoroso cortés tan típico del petrarquismo, que ubica a los enamorados en dos rangos feudales como mero repertorio dialéctico y apasionado. Esta carencia de erudición se intensifica y se concreta en el momento en que admite que Juana desconoce el habla y la lógica de Tomé. A partir de una metáfora petrarquista ya advertida anteriormente, que queda avivada (“los fogosos / rayos⁵⁴”), recalca su incompreensión con la escena cotidiana y erótica del lavado en el río: “Mira, Juana, qué amor, mira qué engaños, / pues hablo en natural filosofía / a quien me escucha jabonando paños”.

2.2.4. Burla del desengaño, temporalidad y ambientación

Lope parecería burlarse del desengaño que podría padecer el yo poético. Sin ir más lejos, en una composición que evidencia un gran embelesamiento por parte del amante rompe la tensión y la incertidumbre con una expresión bastante necia y desatinada: “que no os puedo mirar cuando no os veo⁵⁵”. La obviedad de la expresión puede rechinar e, incluso, ofender. También, Lope parecería burlarse de la tradición del desengaño (del que también es partícipe, desde luego, Petrarca) con los siguientes versos: “Intenté comenzar por desengaños, / del mar de nuestra vida breve espuma, / que a tantos necios consumió los años”.

Así, logra mofarse de aquellos que perdieron, según él, años de sus vidas por centrarse demasiado en amores irrealizables e inalcanzables. Es sabida la no consumación de amor de Petrarca con su Laura, de la que parecería burlarse Lope en esta fina reticencia. Además, parece muy desafortunado el hecho de que trate el desengaño y la esquivez de la dama con elementos realmente cotidianos y vulgares que rebajan el tono amoroso: “Juana, ¿qué olla te vertí, qué caldo, / que tratas como a un perro el amor mío⁵⁶?”.

⁵⁴ “Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo”

⁵⁵ “Encarece su amor para obligar a su dama a que lo premie”

⁵⁶ “Por las señas deste soneto, consta que se hizo por Navidad”



En cuanto a la temporalidad y la ambientación, Lope tampoco les deja impunes del cedazo de la parodia. También parecería burlarse del móvil petrarquista de señalar el momento del año en que el *yo* se enamora, como bien apunta en el título del poema “Dice el mes en que se enamoró”. Tampoco se escaparía de la burla el lugar donde se encuentran por primera vez los enamorados, en la misma composición. De la misma manera, en otra descripción también se burlaría del bucolismo y del lugar de encuentro de los enamorados, dejando desplomarse a los enamorados desde la altura de una montaña hasta la bajeza -en un movimiento descendente, como el amor, que va decreciendo- de un valle: “Caen de un monte a un valle⁵⁷”. La geografía bucólica también se ve alterada en otra escena en la que Tomé, tras retratar la altitud y el verdor de una montaña: “Excelso monte, cuya verde cumbre / pisó difícil poca planta humana”.

Siendo un elemento tan típico del petrarquismo, recomienda subirlo con una pisada “que fuera llana”, lo que contrasta burlescamente con el pie ya aludido de Juana, enorme de tamaño e, incluso, patoso. Hallaríamos una doble parodia en otro momento de la composición, en el que se relata un *locus eremus* -muy antitético al petrarquismo y al bucolismo-, para nada idílico y ameno, sino escabroso y accidentado, además de moldearse en la forma del soneto y no de la égloga. Ya el mismo título⁵⁸ lo anunciaría (“Égloga sin imitación...”), puesto que el poema ni es una égloga ni se hace “sin imitación”, como se acostumbraba, a los autores clásicos, algunos presentes en el mismo epígrafe.

Todos estos elementos temporales y bucólicos mencionados parecen desenvolverse, desde luego, alrededor de la descripción femenina antipetrarquista, pues conforman el marco temporal, entorno paisajístico y, en definitiva, universo de toda esta atmósfera descriptiva de la dama en esta obra lírica lopesca sin precedentes.

⁵⁷ “Describe un monte sin qué ni para qué”

⁵⁸ “Égloga sin imitación de Teócrito, Pomponio, Nemesiano, Bocacio, ni Calpurnio”



3. Conclusiones

En el presente estudio hemos examinado esta obra lopesca de tal modo que hemos advertido cómo forma y estética van de la mano, donde la estética habla a su vez del contenido. El deseo de Lope durante toda su vida de escribir un cancionero al modo con el que Petrarca escribió el suyo se ha ido distinguiendo durante toda su obra, mas en las *Rimas humanas* y *divinas* toda esta precepción cristaliza y se rompe en un desengañado y tornasolado espejo.

La esencia petrarquista *stricto sensu* que cosechó con *Rimas* y -en lo divino- en las *Rimas sacras* se transmuta y distorsiona en las rimas de Burguillos. Como bien apunta Antonio Carreño⁵⁹, muy atrás queda el “lejano Abelardo” para dar paso a un “bufonesco Tomé”, como también se disipan en la lejanía “Belisa, Filis y Amarilis -de clásicos” y armoniosos nombres- para dar paso a una “simplona Juana, testaruda y agresiva”.

Además, destaca que el *corpus* fundamental de la obra lo consten las *Rimas humanas*, la parte terrenal y humanitaria, mientras que las *divinas* consten, pobremente, de dos églogas, algún soneto y algún breve villancico. Esta pobreza dimensional nos llevaría a pensar que esta segunda parte era un mero pretexto para incluirlo en el título y así eludir la censura, puesto que además, temáticamente, Lope tampoco se desenvuelve madura ni recónditamente, como sí lo logra en las *humanas*.

En cuanto a la descripción femenina de la dama, como hemos ido anotando, Lope ha sabido recoger deliciosamente varios motivos concretos de la lírica petrarquista y del periodo y abordarlos en real tono paródico. Es notoria la cantidad de burla que puede haber en muchas de las afirmaciones aparentemente petrarquistas, y que la ironía las convierte en antipetrarquistas, lo que conformaría el *quid* de la vacilante cuestión que nos concierne. Sin lugar a dudas, los sonetos que conforman este “Cancionero a Juana” forman un *contrafactum* delicioso y caricaturesco que despliega un grotesco abanico de anécdotas y escenas irrisorias

⁵⁹ CARREÑO (2020). *Poesía selecta*. Madrid: Cátedra.



muy alejadas de la mujer petrarquista. Curioso a la par que impertinente resulta que una simple y singular lavandera del río Manzanares levante semejante polvareda que se imprima en la retina del lector y que nos invite a seguir leyendo y descubrir los nuevos entresijos de la escena lopesca. *Vale.*

4. Bibliografía

Ediciones

CARREÑO, A. (2020). *Poesía selecta*. Madrid: Cátedra.

PETRARCA, F. (1995). *Cancionero*. Versión de Ángel Crespo. Madrid: Alianza.

DE VEGA, L. (2005). *Rimas humanas y divinas, del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo. Madrid: Castalia.

DE VEGA, L. (2008). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de Macarena Guiñas Gómez. Madrid: Cátedra.

Estudios

AA.VV, (1970). *Lope de Vega. Poesía lírica*. Barcelona: Bruguera.

ARELLANO, I. (2019). *Defensa de una hermosa lavandera o los riesgos de la lectura prejuiciada (en las “Rimas de Tomé de Burguillos de Lope de Vega)*. Universidad de Navarra, Anuario Lope de Vega.

DE ENTRAMBASAGUAS, J. (1963). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

GARCÍA, J. (1990). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives.

LEAHY, C. (2008). *¿Lascivas o esquivas? La identidad geográfica y sexual de las yeguas gallegas en “Don Quijote” (I, 15)*. Cervantes: *Bulletin of the Cervantes Society of America*, p. 89-117.

MARTÍNEZ, M. (2009). *El antipetrarquismo en España: el caso de Cristobal de Castillejo*. Universidad de Sevilla, n^o 2, pág 8.

MONTESINOS, J. (1969). *Estudios sobre Lope*. Salamanca: Anaya.

NOYO, Y.: *La imagen del humanista teorizador: poética metapoética de Lope de Vega (en filigrana sonetística)*. Universidade de Santiago de Compostela.

PEDRAZA, F. (2003). *El universo poético de Lope de Vega*. Madrid: Laberinto.

SALVADOR, M. (1998). “Las sirenas en la literatura medieval española”, en *Sirenas, monstruos y leyendas* (Bestiario marítimo), ed. G. Santonja, Segovia, Sociedad Estatal Lisboa 98, pp.87-120.

DE VEGA, L. (2019). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 790 pp.

DE VEGA, L. (2010). *Rimas humanas y divinas, del licenciado Tomé de Burguillos*. Versión digital. Edición de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo.

DE VEGA, L. (2018). *Cartas (1604-1633)*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.

Webgrafía

COSSÍO, J. (1921). *Las rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-de-un-lector-las-rimas-del-licenciado-tome-de-burguillos-973480/>

SAN JOSÉ, J. (2007). 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. El Crítico, p. 167-199. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/criticon/9439>

DE VEGA, L. (2010). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rimas-humanas-y-divinas-del-licenciado-tome-de-burguillos/>