

“QUE ÉRADES VOS LO MÁS SUTIL DEL MUNDO”: DE *BURGUILLOS* (LOPE) Y QUEVEDO

Antonio Carreño
Brown University

In memoriam Gustavo Correa

Las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* representan al otro Lope; no al romántico, confesional, expresionista, sensual y plástico, sino al poeta crítico consciente del *topoi* literario ya desgastado, del vacío referencial que implica escribir desde el interior de unas convenciones agotadas; del poder de la asociación y de la paronomasia y de la función de la parodia como signo crítico y como instrumento de renovación poética.¹ Revelan estas *Rimas*, de acuerdo con Gerardo Diego, al gran poeta conceptista, pulido y terso de forma, que establece a la vez una gramática de secuencias anecdóticas en torno a un motivo central: la parodia del amor cortés. El mismo uso de la máscara (*Burguillos*) distancia la voz de quien habla (en el texto) de la que escribe; y a éste (Lope) de los personajes (*Juana, Tomé, Lope*) que trazan la escritura y que emergen en el texto como voces diferentes. Las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* vienen a ser el anti-ciclo de las *Rimas* (“humanas”) como lo es *La Gatomaquia* en relación con la *Arcadia* (1598) y *La Dorotea* (1632). Conjugan a su vez —es un magnífico ejemplo de cruce intertextual— textos ajenos (Petrarca, Sannazaro, Garcilaso, Camões, Góngora, Quevedo) con los propios; la aposición con la exégesis. Pero representan, sobre todo, el estadio final de la lírica de Lope: ese “tronco arrugado” como emblema del último texto que, paradójicamente, se renueva como burla del propio sistema que le dio expresión. Porque si las *Rimas* vinieron a ser la confesión elocuente, enaltecida, del gran enamorado de *Camila Lucinda*, y si las *Rimas sacras* (1614) tornaron el desencanto amoroso en ascético, las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* establecen, a guisa de mirada atrás y de nueva ruta, la diferencia. Deconstruyen a través de la ironía y la parodia la propia figuración como *poiesis* y como experiencia biográfica (*Erlebnis*). Leyendo en los textos de Petrarca, Garcilaso y Castiglione, *Tomé* se analiza y se critica burlescamente como personaje y agente literario de los suyos. Asienta toda una poética de la ironía lírica aún sin describir: del “engaño de la escritura” al de la “lectura”²; de la ficcionalización al discurso asumido como historia. Establece ese

continuo desplazamiento de la naturaleza por la cultura; de la cosa (*res*, *significatum*) por el *verbum*. Escribe Lope: “Asioma es asentado que la sustancia (digámoslo así) de la poética es ficción, o fábula; y poeta en su origen etimológico es el que finge, o fabrica por sí solo” (*Colección de las obras sueltas* 2. 63), afirmando rotundamente que “la esencia de la poética [es] la ficción”; que “el ser en prosa o verso es accidente”.

Y al igual que las *Rimas* (“humanas”) y las *Rimas sacras* ponen en juego una combinación de modalidades líricas (“versos humanos”, “versos divinos”), de voces que enuncian los poemas (yo, tú, él), y de máscaras que los presentan (el amante desdeñado, la amada fugitiva o ausente, el pecador arrepentido, el nuevamente penitente), la misma combinación persiste en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burquillos*³. Su mismo título (*Rimas humanas y divinas*) las convierten en emblema de las más señaladas constantes de la poesía de Lope. Pero, si bien los versos profanos se tornan finalmente en sacros (los menos), destacan las situaciones humorísticas y paródicas, los versos italianizantes y gongoristas (crítica), y la mofa (autocrítica) del propio estilo, del quehacer poético arraigado en la tradición renacentista, y de la propia persona que le da voz: *Tomé* (Parker). Sin embargo, la voz narrativa se difencia radicalmente de quien escribe. Y ambas de la máscara que le sirve de referente. Bajo la raída sotana de este licenciado, enamoradizo y mal aliñado, se enmascara su *alter ego*, ya viejo, setentón, si bien cargado de triunfos amorosos, no menos de fracasos familiares⁴. El desengaño adquiere una función triple: de la autfiguración como amante, del estilo en que el joven *Belardo* cantó sus ya lejanos triunfos amorosos (1602, 1614) y de los devaneos e idilios con que idealizó, a través de mitos y convenciones poéticas, la figura femenina. El humor que implica la ridícula presentación de la lejana *Filis* tornada en *Juana* es a su vez la velada máscara que encubre el desengaño; el chiste, un escape y no menos un encubrimiento ante la decepción personal (Mehlman). Conlleva el desmitificar, a través de la agudeza conceptual y de la apariencia física del nombre (*Tomé*, *Juana*), de la profesión (clérigo, lavandera) y del espacio (las secas orillas del río Manzanares)⁵, consagrados *topoi* de la lírica renacentista. Expone de este modo un sistema de convenciones (*ficta res*) en marcada decadencia: nombre, espacio, figura, estado anímico, lenguaje, persona literaria, voz, retrato⁶. Es *Tomé* a la vez autoparodia del propio Lope: sacerdote como él, fácil al amor y al aplauso y, sobre todo, ducho en las artes de la versificación. Es a la vez parodia, en la fervorosa atención que muestra hacia *Juana*, de los idealizados y cultos nombres de *Filis*, *Amarilis*, *Belisas* y *Marcia Leonarda*.

Porque en la lírica de Lope siempre está en juego la doble cara de Jano: el *Fabio* aristocrático, senequista, gozoso con el disfrute de la amistad, vigilante y meditativo, sentencioso y sabio, y el *Tomé* descarado y burlón, presbítero enamorado de una inculta lavandera que merodea las orillas del río Manzanares, con rústico nombre. La crisis personal del último ciclo de la lírica de Lope —“y tu en reir, y yo en llorar (¡qué extremos;) / Demócrito y Heráclito seremos” (“Égloga a Claudio”, vv. 11-12)— tiene su réplica en la crítica feroz que dirige, bajo la máscara de *Tomé*, contra manidas convenciones literarias. La parodia es la modalidad retórica más destacada: *Burguillos* es la anti-figura del vate coronado con el laurel de la inmortalidad. Su dama o musa es una chocante y arisca anti-Venus. Surge entre la espuma de los trapos que Juana enjabona en las orillas de un río sin aguas. Releyendo sus textos previos, Lope rítmicamente (desde el *Burguillos*) los asedia, critica, deconstruye y reescribe. Les confiere una nueva forma, máscaras a su vez, como el *Tomé* que los dicta, de múltiples textos previos. Asume todo un acto crítico y una conciencia de establecer, desde el agotamiento, una nueva poética, a mi modo de ver, revolucionaria. *Tomé de Burguillos* es, *mutatis mutandis*, el *Quijote* de la lírica del XVII: ejemplar y único por contradictorio, paradójico y perverso. Y es también un compendio y una compleja parodia de pronunciamientos líricos previos (de *Belardo*, *Zaide* y *Fabio*): la suma irónica de sus modalidades. Son (reza el título) *Rimas humanas*, pero también *divinas*. Es *Burguillos*, pues, máscara y parodia de la biografía literaria del Fénix: personaje lírico, autor, lector y hasta editor de los escritos de su otro (*Tomé*)⁷. Tal yuxtaposición enfrenta a la vez dos discursos establecidos en la lírica del XVII: el culto y refinado frente al bufonesco y burlón: al Don Quijote de Dulcinea y al Sancho de Teresa Panza. El estilo de la última poesía de Lope no es tan sólo decente o raro, como afirma Quevedo en la “Aprobación” del libro; es sobre todo paródico. Pero ya arrastraba Lope desde lejos la figura de *Tomé*. En este sentido, y como término *ad quem*, las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* son el mágico cierre de toda una extensa trayectoria lírica.

La parodia (“para pañales del señor Cupido / se hicieron muchos versos en el mundo”, *Rimas de Tomé de Burguillos*, fol. 86v) destaca una “discrepancia cómica” que se infiere al comparar el trabajo original con el que se imita. Las modalidades de discrepancia pueden ser, de acuerdo con Margaret A. Rose (1979), de varios niveles: semánticos (abarca el campo literal y metafórico), sintácticos, gramaticales, contextuales, léxicos, etc.⁸. Se pueden extender en forma de comentarios sobre un texto, sobre su totalidad o sobre una fracción, al autor, entorno del lector. Se establece bien a base de la exageración del texto A en relación con el texto B, de la condensación, del contraste o de la

discrepancia. En la parodia, la función compleja del significado viene contrastada por el texto dual⁹. Y al igual que el ironista puede usar la parodia para confundir y engañar, el que parodia se puede valer de varias formas de ironía en compleja dualidad. Pero caracteriza a la parodia el comentario que se hace desde la materialidad del texto citado, lo que Roman Jakobson calificó como metalenguaje: un texto que da en comentario degradante de otro. De ahí, de nuevo, su función múltiple y diversa, cuyo abanico se mueve desde la perspectiva epistemológica, heurística, poética y política hasta la social. Desempeña un importante papel como crítica de una norma. Señala, en este sentido, la discontinuidad y marca una etapa en la historia literaria de un género. Es así la parodia, en palabras de Tynjanov, un signo de emancipación y a la vez de combate literario; de homenaje y de profanación. Dentro de tal función se presenta no sólo como diacrítica del proceso de escritura, sino también del papel que tiene el lector en la recepción del texto. Observa Bakhtin (1981) cómo a través de la parodia el autor instala el discurso de lo “otro” al introducir una intención semántica totalmente opuesta a la original¹⁰.

El discurso literario paródico (narrativo, poético o teatral) se convierte en un campo de fuerzas dialógicas que conviven en radical oposición. Se extiende al estilo del autor, a formas y modos de ver, de hablar, de pensar, a costumbres sociales, a formas simples de significación, a profundas y complejas estructuras literarias. La repetición de un discurso por otro que implique duda, indignación, ironía, burla, acción ridícula, etc., pertenece también a su esfera. Suscribe dentro de la retórica del discurso la gran metáfora del carnaval. Ésta agrupa, mitifica, enlaza y combina lo sagrado con lo profano, lo sublime con lo bastardo, lo excelso con lo insignificante y lo inteligente con lo estúpido. La parodia es, pues, la creación de un destronamiento, de un mundo textual (si se quiere) vuelto al revés. Prospera en períodos de una gran sofisticación cultural como una síntesis bi-textual. Imita y exagera los rasgos del original (Culler 152) y tiene como foco la lengua ritualizada de una cultura o de un sistema literario. El texto reverenciado se transforma en texto transgredido. Y al invertir las normas rompe la diferencia entre autor y lector. Es a modo de un ritual carnavalesco: la coronación del loco *Tomé* frente al destronamiento del galán *Belardo*; la descripción de los intestinos de los animales y sus varias componendas presentes en *La Gatomaquia* que forma, como sabemos, la segunda parte del *Tomé de Burquillos*. Detrás de las *Rimas del Licenciado Tomé de Burquillos* y de *La Gatomaquia* se asientan, pues, distinguidas tradiciones literarias: la petrarquista y la épica como norma y como canon. Impera en esta última la estilización espacial, la obsesión rítmica del verso, la exaltación del sentimiento, el trazado a través de la memoria de una

experiencia previa, el hecho gesticulante, grandioso, el enfrentamiento, la rivalidad, la lucha, la victoria y la muerte. En dichos textos, la parodia es homenaje y profanación; impone no menos el artificio, la agudeza y el ingenio al convocar e hilar un mosaico de contra-textos¹¹. Pero la autoparodia hace posible que el autor sea a la vez lector de lo ajeno y de lo propio. Sin embargo, ¿cómo se lee el poeta desde el final de su obra? Lo hace, en el caso de Lope, desde el desengaño y la carcajada, desde la risa y las lágrimas. De ahí la importancia que adquieren las figuras de Demócrito y Heráclito en esta etapa de Lope. La realidad de *Juana y Tomé* es ya meramente discursiva. La nueva escritura deconstruye la estética que se ha establecido como norma; impone lo extraño (*ostranenie*) y el narcisismo de la palabra. Escribir paródicamente es constatar una lectura previa en forma de crítica; es leer perversa e irónicamente.

Ludismo y experimentación es también la nueva técnica en este ciclo final de la lírica de Lope: es el humor y la desfamiliarización. Ésta se hace más plausible y evidente al insertar elementos ajenos: el chisme local, la anécdota irrisoria, la noticia concurrida: el nuevo puente sobre el río Manzanares, el rey que sale de caza, el caballo desbarrigado por un feroz toro, la dama acicalándose las uñas en un balcón, etc. Son los *shifting dominants* en términos de Roman Jakobson; el texto anclado en esa “anxiety of influence” (Bloom), ya que ningún texto es libre de influencias ni es puramente original. Es creación y a la vez reproducción. La ridícula deshumanización de *Tomé y Juana*, al socaire del viejo sentimentalismo fijado en las *Rimas* (1602), socaba, pues, los viejos clichés consagrados por la tradición petrarquista.

Tomé de Burguillos era personaje consagrado por Lope. En la “Justa poética celebrada con motivo de la beatificación de San Isidro” ofrece, bajo la máscara de Burguillos, varios jeroglíficos burlescos (*Colección de las obras sueltas* 11. 584-601). Uno reza: “Píntese una dama mirando un loco con un mico en la plaza con esta letra: ‘*Locus iste mique place!*’”. Con textos a lo serio y a lo burlesco, Burguillos también participa en la canonización del santo madrileño (*Colección de las obras sueltas* 12. vii-lxxiv). En dicho certamen (1622), informa el editor, “en todos los ‘combates’ ejerció con mucho donaire la musa graciosa y festiva bajo el nombre del Maestro Burguillos” (iv-v). Éste se pregunta a sí mismo en el romance panegírico de los poetas justadores que compuso y leyó en lugar y a manera de vejamen: “¿Siempre has de estar pobre y necio, / filósofo de tí mismo / entre dos libros y un huerto?”. En el certamen declaraba Tomé ser oriundo de Navalagamella, nombre que propone de nuevo en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*. En 1620 recibe como premio doscientos ducados; pero no obtuvo ningún premio en la “Justa poética” de 1622, que celebraba la canonización del santo

madrileño. En un romance que precede al reparto de premios, destaca Lope del maestro Burguillos su buen humor, aludiendo a su escasez económica: “¡Oh miserable Burguillos / poeta jamás soberbio / aunque parece imposible!”. Tal romance ya documenta el desdoblamiento de Lope visto desde su *Otro*. En la “Relación de las fiestas” se constata la ausencia del maestro Burguillos a estas justas, “y como no apareció para premiarle fue general opinión que fue persona introducida del mismo Lope”. Burguillos acompaña a Lope en su figurado exilio camino de Francia, de acuerdo con la décima que bajo dicha máscara incluye *La Vega del Parnaso* (1637 fol. 190v): “Por iros a Francia andáis, / Lope, mas yo no lo creo, / porque muy sin pies os veo, / si no es que en los versos vais” (vv. 1-4).

Más preciso es Lope sobre este personaje en el Advertimiento al señor lector”, que abre las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Indica ser Tomé el autor de *La Gatomaquia* y explica cómo el resto de los poemas fueron coleccionados entre amigos y dedicados a diferentes sujetos. Observa que Tomé “no es persona supuesta como muchos presumen”. Después de referirse a los premios recibidos en las *Justas*, indica haberlo conocido en Salamanca como estudiante y condiscípulo; describe su fisonomía y hasta su talante, revelador si tenemos en cuenta que Tomé es el heterónimo de Lope: “Y aunque era naturalmente triste”, comenta, “nadie le comunicó que no le hallase alegre”. Tal es el caso con *Tomé de Burguillos*: máscara del desengañado Lope, del activo mantenedor de “Justas poéticas”, y del joven andariego por la ciudad del Tormes, y posiblemente engarzado en amistad con el Tomé de marras¹². Se representaría así bajo tal persona un cúmulo de experiencias lejanas y cercanas (otra constante en la lírica de Lope); una conjunción entre invención lírica (*poiesis*), historia y autobiografía (*Erlebnis*).

De hecho, los Burguillos poseían cierto renombre literario. Diversas glosas al igual que tres coplas atribuye el *Cancionero de Palacio* a un tal Burguillos, dentro del corte de estilo de la lírica de los Cancioneros del siglo XV. Más importantes son las coplas de Juan Sánchez Burguillos, poeta toledano que nace en 1512 y muere en 1575. Se incluyen en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco¹³. Sobre éste observa Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*: “[fuera] dino de ser estimado entre los mejores poetas españoles, si la miseria de su fortuna no le hiziera tanto impedimento” (433-34). Juan de Timoneda (*Sarao de amor*, Valencia, 1561) alude a la vez a este Burguillos como autor de villancicos y glosas. A las “dulces i altas glosas”¹⁴ de Burguillos se refiere Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* (xxxix, 71) Pero es Juan Rufo (*Las seiscientas apotegmas*) quien, con el calificativo del “decidor de repente” (92), al igual que Fernando de Herrera al aludir a la “miseria de su fortuna”, lo casan ya dentro de la figuración lúdica e histriónica del Licenciado de

Lope. El adverbio modal de repente” es esclarecedor. Así califica el mismo Sebastián de Horozco a Juan Sánchez de Burguillos (“trovador de repente”) en el epígrafe de una copla de su *Cancionero* (núm. 33, 217). En la misma composición (“Vuestros versos bien mirados, / parecen, señor, de Burguillos”) le critica Horozco el estilo ocasional e improvisado. A los asuntos triviales y festivos aludía del mismo modo el erudito Juan de Caramuel (*Colección de las obras sueltas* 19. iv)¹⁵.

La recepción de los versos del Burguillos histórico la confirma el romance incluido en el *Sarao de amor* de Timoneda. Describe el cabalgar del Dios Cupido (“a Venus besar la mano”), y entre su comitiva destacan “Boscán y Garcilaso, / Montemayor, lusitano, / Burguillos y Castillejo, / Sandoval el murciano”. Se realza de nuevo su habilidad de improvisar (“poeta de repente”), y lo ingenioso de sus glosas. Éstas estaban rígidamente definidas; no sufrían “interrogantes”, ni el dijo ni el diré, ni el hacer nombres de verbos ni el mudar de sentido, en el decir de don Quijote (2.18). El tópic del “poeta de repente” se retrotrae a la frase lapidaria de Ovidio: “. . . *Quod tentabam dicere versus erat*”, (*Tristes* 4.10: 26), que Antonio de Sancha, el primer gran impresor de la obra de Lope (*Colección de las obras sueltas* 1. vi-xvi), lo estampa en su prólogo, otorgando la misma virtud al Fénix. El verso de Ovidio se aplica obviamente a *Tomé de Burguillos*, a los muchos “poetas de repente”, y tiene un mágico brote en el *Martín Fierro* de José Hernández: “las coplas me van brotando / como agua de manantial”. Poesía efímera que nacía y moría con el decir improvisado, ingenioso, del “poeta de repente”. La figura de Burguillos se mueve, pues, entre la realidad literaria y la ficción, entre la fábula y el dato histórico, y entre el *Burguillos* de Lope y el Juan Sánchez Burguillos, cuyo nacimiento le precede en un siglo. Góngora en el soneto que empieza “¡Aquí del Conde Claros!”, dijo, y luego / se agregaron a Lope sus secuaces”, ya asocia al autor de los *Pastores de Belén* (Lope) con su pseudónimo *Burguillos*¹⁶.

El discurso del “poeta de repente” abarca un extenso repertorio de géneros y subgéneros. Lo sitúan en los límites entre la oralidad y la escritura cifrada. Responde con celeridad a una carta o billete de amor; participa en vejámenes, difunde dichos, origina nuevas hablillas, entrelaza historietas, hila refranes con gran espontaneidad. Tal es el caso de Sancho del *Quijote*. El poeta de repente es un adalid en el arte efímero y difícil de la poesía *all'improvviso*. En este último caso, las analogías con las prácticas escolares de la universidad, observa Aurora Egido (74-75), son evidentes. Recuerda *El latino de repente* de Lorenzo Palmireno, prueba de una extensísima práctica literaria y social. Se destaca la figura de Chirino, repentizador en la academia gaditana de Juan Ignacio de Soto, y a Bartolomé Leonardo, comediante de ocasión en la Academia de los Ociosos de Nápoles. “Detrás están también la

práctica ensayada por Antillano, poeta *all'improvisso* y Cristóbal, el bardo ciego, que con la mojiganga del bufón Calabazas, pintado por Velázquez, trataron de sacar al monarca de su melancolía en los saraos del Buen Retiro", comenta Aurora Egido¹⁷.

Esta forma de "repentizar" la remonta Rodrigo Caro a Virgilio. Al hablar de la fiesta de los Santos Inocentes por derivación de las saturnales, observa que ya entonces «Poníanse carátulas y echaban coplas de repente: 'Oraque cortibus summunt horrenda cavatis, et te. Bache, vocant per carmina laeta''' (Geórgicas 2. 387-88), anota Jean-Pierre Etienvre, en la edición de los *Días geniales o lúdicos* de Rodrigo Caro (1978, 2. 85). El verso de repente va asociado con la máscara (la carátula) que encubre al recitador. En el *Bosque de doña Ana. A la presencia de Felipe Quarto. Católico, pío felice Augusto* de Pedro Espinosa (1624) puede verse, anota Egido, "el brillo del improvisador de certamen" cuando se detallan los festejos nocturnos que previno el duque de Medinasidonia a la llegada del rey a las costas de Andalucía: "A la noche le representaron otra comedia, y por principio dijo de repente Atilano de Prada, un mozo de la facultad que el duque tenía a su servicio, una loa a su alabanza, que, por ser de versos tan concertados, hubo quien juzgase que era prevenida, demás que, para desengañar esta sospecha, discurrió luego agudamente en las cosas que aquella tarde habían pasado a su Majestad [y] en las acciones que actualmente hacían los que le estaban oyendo" (199 ss.). El *Cartapacio de Pedro de Penagos*, 1593 (Ms. 1581, Biblioteca de Palacio, fol. 12v) incluye en la misma vena el soneto de Góngora dirigido a Lope: "A ti, Lope de Vega el elocuente, / repentino poeta celebrado / morador de la fuente del mercado, / sustentado con sangre de inocente" (Orozco Díaz 109-10). Escritura activa, incesante, al unísono con la expresión amorosa, es en Lope una forma de ser, de vivir y de expresarse. Y ésta casa con la improvisación que implica el *soneto de repente* ("Un soneto me manda hacer Violante"), y el escribir *al correr de la pluma*, saliendo correcto el soneto, en su primera versión, observa Wardropper (182)¹⁸. En el castillo de los Duques, de vuelta don Quijote y Sancho de Barcelona, camino de la aldea, ya vencido por Sansón Carrasco, después del episodio de la resurrección (fingida) de Altisodora, se presenta ante don Quijote un poeta que le es "muy aficionado, así por su fama como por sus hazañas" (*Don Quijote* 2. 71). De paso comenta don Quijote sobre los poetas en boga: ". . . entre los intonsos poetas de nuestra época se usa que cada uno escriba como quisiere, y hasta de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento".

De hecho, la fisonomía literaria de este *Burguillos* se ajusta, pues, al estilo que adopta Lope bajo dicha máscara: versificador improvisado y ocasional en las "Justas poéticas" en honor a San Isidro; festivo y

humorista, pero señalado por su mala fortuna. Pero también exhibe Lope bajo dicha máscara no tan sólo al mantenedor de justas y certámenes poéticos sino también al gracioso que, como personaje en sus propias comedias, se figura como burlón de sí mismo: como “figura de donaire”. Sin embargo, la interrelación de personas (del personaje al autor) es dual, ambigua. Por ejemplo, en la “Aprobación” que el maestro José de Valdivielso escribe a las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* indica: “Este libro, que me remitió el Señor Licenciado Don Lorenzo de Iturrizara, Vicario General de esta corte, y que escribió el licenciado Tomé de Burguillos”. Pero en la “Aprobación” de Francisco de Quevedo se revela explícitamente al autor: “Fray Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre” (fol. 3v). Por el contrario, el mismo Lope desdice tal asignación en la “Dedicatoria” que dirige al duque de Sessa: “Siempre conocí en el licenciado Tomé de Burguillos un afectuoso deseo de dedicar a Vuestra Excelencia alguno de sus escritos, y por no defraudar su ánimo, ofreciéndose ocasión de dar estas *Rimas* a la luz, se las presento a Vuestra Excelencia en su nombre”. El “yo” elíptico, relativo al “se las presento” (las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*) es a la vez el narrador de todos los sucesos en que se ven envueltos Juana y Tomé; el “yo” se torna en un “nosotros”. De ahí que no importe tanto el que Burguillos existiera como personaje histórico; éste, al igual que el narrador y la amada (la Juana lavandera) son, conjuntamente, elementos de ficción. Se agrupan bajo el mismo pronombre personal al autor, al personaje y al narrador. De este modo, la transición entre el autor que dedica el poema y el narrador que cuenta las vicisitudes de Tomé y Juana nunca se verifica. Implícita está a su vez una concepción dramática que urden las varias voces que presentan los textos y las máscaras bajo las que se encubren¹⁹.

La asociación onomástica deconstruye también la convencionalidad literaria del nombre de la amada como arquetipo idílico y culto. Los quehaceres domésticos de Juana, sus gestos, poses, desdenes y fisonomía, se confrontan con el insistente merodear de un licenciado que es a la vez presbítero. Tal distorsión trueca no tan sólo la posición de ambos amantes, sino que realza a la vez la incongruencia de las relaciones. Se alaba la fealdad de Juana, el lugar de reunión (parodia del tradicional *locus amoenus*), y se contrasta, como veremos, los varios estilos en dinámica tensión: el burlesco y humorístico frente al amoroso y cortesano. Ya el villancico “Vide a Juana estar lavando / en el río y sin zapatitas, / Di, Juana, ¿por qué me matas?” hacía, al decir de Alberto Blecua (71) “las delicias de los amantes de la lírica cancioneril e italianizante”. Se extiende glosado en varios cartapacios poéticos. Una

de las glosas pertenece a Burguillos. Esta musa (*Juana*) coincide, pues, con la de *Tomé de Burguillos*; calza zapatas, se llama Juana, es lavandera, aunque del río Guadalquivir, como en la letra que empieza “Andando con el calor / por Guadalquivir arriba, / miraba, libre de amor, / el agua como corría” (vv. 1-4). Los poemas a Juana incluidos en las *Rimas de Tomé de Burguillos* asocian la letra y al glosador lejano con el otro Lope: *Tomé*.

Significativo es el soneto introductorio, “España, de poetas que te honoran”, que el singular conde Claros dedica al licenciado Burguillos. Después de enumerar los grandes poetas que todavía la memoria honra, destaca irónicamente el puesto predominante que le corresponde a Burguillos. Al vate coronado de laureles, movido por las gráciles musas, eterno habitante del Parnaso, se opone el humor burlesco de *Tomé*. El laurel es tan sólo útil, comenta, por su propiedad culinaria. Sirve de adobo de aceitunas, sin embargo estima más apropiado para *Tomé* una corona de tomillos. El laurel funciona metonímicamente por la poesía culta y consagrada; el tomillo por la montaraz y agreste²⁰. Sirve su flor de medicamento y con frecuencia de condimento y especia. No menos significativo es que el conde Claros (enamorado en exceso dentro de la tradición del romancero) dedique el soneto a Burguillos²¹. El desengaño literario asocia al amoroso y el modelo tradicional del amante apasionado (el conde Claros no menos figura del otro Lope) a la ridícula persona del clérigo. Lope se autofiguró con frecuencia bajo el mito de Apolo: figura del poeta fácil al amor cuya Dafne también se transforma en laurel. El mito conlleva a la vez la gloria y la fama²². Se complementa con el de Anájarate convertida en piedra ante la frialdad que siente por su amado Ifis. El laurel está también transpuesto en triunfo en el soneto “Celoso Apolo, en vuestra sacra frente” (*Rimas* 157), en línea con los sonetos de las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*: “Cuenta el poeta la estimación que se hace en este tiempo de los laureles poéticos” (núm. 7), y “A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne” (núm. 24). El epígrafe del primer soneto “Desconfianza de sus versos” conlleva también una apreciación crítica. Limpio de cultismos o de “recetas poéticas” propone una lengua “pura, fácil, limpia y neta” (v. 7). En el mismo sentido, y frente a las ya consagradas amadas de la tradición, objeto de tanta “dulce rima” (la Amarilis de Virgilio, Cintia de Propercio, Corina de Ovidio, Laura de Petrarca), realza *Burguillos* a su *Juana*, aunque sea indiferente a sus requiebros. El motivo que dio origen a sus versos (o a su “fingimiento”, observa) no es el amor prendido en sus cabellos (motivo recurren tanto en Petrarca como en Ronsard), sino el pedestre atractivo de la espuma que, a orillas del río Manzanares, produce Juana lavando en pleno estío, en un río sin agua, riberas o sombras, la colada de casas nobles o de

Palacio. La Juana lavandera y la espuma de su jabón, fruto del esfuerzo físico, ponen de relieve la irrealidad de la convención literaria, y de las fantasías amorosas que el mismo Lope ayudó a fijar. Detrás de la personificación de este yo, imaginario e imaginado —“Yo invento”, “Yo . . . celebraré tus ojos bellos”, “Yo amor, Juana desdén”, “Yo cantaré con lira destemplada”, etc. — se devela el poeta que se clasifica como montañés “de ruda pluma” (recuérdese que los ascendientes de Lope procedían de Carpio, en la montaña de Santander). El resultado es la ironía de la imitación; un contrastar en la distancia a dos amadas en oposición: la grácil y angélica (arquetipo) frente a la rústica e inculta (tipo). En juego tenemos dos formulaciones discursivas: la evocativa y sonora frente a la plebeya que motiva ambos discursos; es decir, la falda recogida, el jabón, la ropa, la lavandera, el pie grande, las manos toscas.

El soneto “Bien puedo yo pintar una hermosura” (núm. 9) pone en juego ambas modalidades. Aluden a los modos de evocar a la amada como texto; en concreto a *Elena* o a *Filis*. Sin embargo, este arte de simular lo que la realidad deniega (apunta el soneto), conlleva el engaño del lector como un nuevo elemento. Lope a través del autor que figura como *Burguillos* es lector y editor de sus propios versos. De ahí que la lírica en torno a Juana sea descrita o evocada dentro del contexto espacial en que ésta se sitúa. El que de ella se muestren “algunas partes feas” es irrelevante. La captación de la belleza como texto (el soneto escrito) es, observa, un acto subjetivo. El que Juana sea fea, concluye humorísticamente, “basta que para mí tan linda seas” (v. 14). La inspiración deja de ser una infusión de las musas o una consecuencia del furor platónico. Es más bien una graciosa ocurrencia: un producto del “cogote”. Lo que permite poner en entredicho el logro de cada composición²³.

La furia amorosa es intencionada. Las quejas del poeta enamorado las escucha Juana “jabonando paños” (núm. 21, v. 14). Se clama contra plagios (núm. 42, vv. 9-10), convenciones (la pastora dama), motivos y modelos propios del bucolismo renacentista. En esta conjunción de humor, chiste (los pies de Juanilla están mejor medidos que los pies métricos de Virgilio) y parodia, las lecturas en Góngora y Quevedo son obvias en el último Lope. La hipérbole, al igual que la distorsión del objeto, es frecuente. El zapato viene a ser, por ejemplo, “bolsa de arzón, alcoba o media cama” (núm. 44, v. 6). Tal es el tamaño y, consecuentemente, el pie que lo calza. La desmesura del objeto descrito —el zapato le serviría de maleta en su viaje a Salamanca— conlleva la degradación del término comparado y la parodia del *topos* relativo al pie diminuto o desnudo; o a la singularización, en otros casos, de una parte (metonimia, sinécdoque) en contraste con la persona y el objeto

descrito. Los pies de Juanilla son objeto de la devota locura de muchos poetas (núm. 32). Tal fetichismo sexual, presente en el *Quijote* (1. 28), y en numerosas obras de teatro, queda truncado al ser descrito como un zapato-maleta. El galán Narciso, lampiño, muestra su hombría luciendo un extraño bigote postizo (núm. 34). Si asociamos a dicho amante con el mito del joven galán, enamorado de sí mismo, la degradación raya en lo grotesco. Lo que nos lleva de nuevo a la agudeza satírica y al humor que caracterizan algunos de los mejores versos de Quevedo. En ambos, por ejemplo, la parodia del mito de Apolo y Dafne (núm. 24), el detalle sensual, a las veces morboso, sobre damas; al cuerpo grotescamente sexualizado; el desplazamiento de la pulga que pica los pechos de la amada por el morboso galán, ansioso de ocupar el mismo espacio corporal y la misma acción²⁴.

La perogrullada, el refrán, el dicho sentencioso o chusco, confirman la sabiduría del sentido común; también la expresión tautológica, las formas coloquiales, las sentencias breves, apodícticas, de la lírica previa. El desengaño adquiere connotaciones múltiples; por ejemplo, en la aguda sátira dirigida a las damas (nuevas Musas) que maquillan sus caras con ungüentos y extraños aliños; en la referencia a su vejez (tema preferido por Quevedo), a su coquetería y vanidad, fingimientos y esquivaces (núm. 43). Desarrolla Lope su vena satírica al hilo de la de Quevedo. Y si bien su misoginia tendría, aparte de su rica trayectoria en la que se inserta, una justificación psicológica, en Lope vendría a ser, bajo la máscara de *Burquillos*, una imitación de la moda vigente. El soneto "Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa" (núm. 80) revela la lectura en el Quevedo del ciclo "Canta sola a Lisi". Recientemente ha perdido Lope a Marta de Nevaes. Bajo la figura de Fabio pescador (ciclo de las "barquillas"), y del desconsolado Fernando ("soledades"), le dedica Lope los mejores versos de *La Dorotea*. Pero si bien en Quevedo la amada yace convertida en polvo, en Lope permanece paradójicamente siempre hermosa. El paralelismo es obvio, no tan sólo en las imágenes básicas, sino en el concepto que lo sostiene: el recuerdo de la amada es una guerra contra el reposo y la paz. Su memoria flagela al amante entre la experiencia vivida y la recordada como "gloria" y como "pena": "Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa, / sin dejarme vivir, vive serena / aquella luz, que fue mi gloria y pena, / y me hace guerra, cuando en paz reposa" (núm. 80, vv. 1-4).

En el ingenio de Quevedo encuentra en *Burquillos* un modelo (núm. 158). Las incidencias en imágenes comunes, de lo anatómico y fraccional, acercan aún más las *Rimas del licenciado Tomé de Burquillos* al Quevedo humorista, burlesco. Así, en el soneto que empieza "Si habéis visto al sofí sin caperuza / en dorado cuartel de boticario" (núm. 68). El autorretrato realza su "nariz de sayón". Asocia el antológico soneto

de Quevedo "A una nariz". Las fórmulas apelativas y epítéticas, el desplazamiento semántico (A-A₁), es técnica recurrente en ambos. Lo es la cosificación de la persona por el objeto designado y viceversa. La prosopopeya y el apóstrofe confieren vitalidad anímica al zapato al dirigirse a él en forma interrogativa: "¿Quién eres, celemín? ¿quién eres, fiera?" (núm. 44). Los vocablos "ramplón", "bolsa de arzón", "bigotera", "zapatera", parecen tomados de la jerga picaresca o de germanía, pero la insistencia de Burguillos en lograr "un profundo ideal concepto", quintaesencia de su ingenio y agudeza, tiene otros numerosos ejemplos en la lírica de Quevedo. Tal don le pide Burguillos al coro de Apolo: "Para cortar la pluma en un profundo / ideal concepto y trasladarle en rima" (núm. 58, vv. 1-2). A lo que le responde: "Burguillos, si queréis teñirla en oro / bañalda en el ingenio de Quevedo". Quevedo firma la licencia, sumamente elogiosa, para que se imprima *el Tomé* de Lope; éste le corresponde con el soneto "A don Francisco de Quevedo Villegas, señor de la villa de la Torre de Juan Abad, caballero de la Orden de Santiago" (núm. 158).

Ya en el "Advertimiento al señor lector", bajo la referencia a la "lengua bárbara" y a "oscuridad en sus escritos", se destaca el anticlasicismo de estos textos. En el soneto preliminar del conde Claros, propone Burguillos (es decir, Lope), a modo de poética o manifiesto lírico, un canon de lecturas: Garcilaso, Camões, Figueroa y Herrera, los dos Lupercios, Francisco de Borja. Con su estilo "la lengua pura y el arte se mejoran". El significativo epígrafe del primer soneto ("Desconfiando de sus versos", núm. 3) declara su poética: escribir "en lengua pura, fácil, limpia y neta"; evitar la "cultura" y la escrita en "cifras de receta". Bajo la figura de un gato se enmascara, en el epítafio dedicado a la sepultura de Marramaquiz, el famoso felino en lengua culta y por extensión metonímica, los "tantos gatos multiformes de lenguas largas y manos mizas". En el que dedica a don Francisco López de Aguilar (núm. 75) incide en la importancia de la erudición lírica ("ciencia"), ya que "si a las lenguas la ciencia no acompaña, / lo mismo es saber griego que gallego" (vv. 7-8). Góngora es el poeta "de mayor esfera": "escribe en griego, disfrazado en culto" (v. 14). Certero es el conjuro dirigido a los culteranos en el soneto "—Conjúrote, demonio culturano" (núm. 93). En los dos sonetos siguientes se disculpa de su estilo macarrónico (núm. 138); lo han causado el dar oído a unas "musas rateras" (v. 4) que andan en alparbatas. Avisa contra el hablar enflautado (núm. 141) y defiende la "pureza de la lengua", avisando que "con voces peregrinas se profana". Destaca la actitud burlesca y descreída ante la literatura. Es como si Lope escribiese ahora sus textos reflejándose en un espejo cóncavo. El pobre clérigo se ríe de críticos, adversarios y envidiosos; del rechazado por una lavandera, de sí mismo

instaurando de este modo toda una ironía de la doble máscara: desde el centro de su obra y desde su mismo margen. El nuevo poeta (*Tomé*) fija una nueva poética. La marca el soneto “Si escribo de veras, nadie las entiende” (núm. 94, v. 5) y el cambio del nombre que conlleva la nueva identidad: el “Burguitomico” del soneto que empieza “¿Qué Tomé de Burguillos me llamase” (núm. 117, v. 1).

De ahí que el estilo de la última poesía de Lope no sea tan solo decente o raro, como bien afirmaba Quevedo en la aprobación del libro, también burlesco, paródico²⁵. “Mi humor”, comenta el mismo Lope, “escribe disparates”. En la figura de Burguillos va implícita también la autoparodia. Burguillos, como el Lope de los primeros amores, se pasa las noches a la ventana de su amada, “duro de cama y roto de vestido”. El descuido de la propia persona revela su melancolía ante el amor no correspondido, y contrasta éste con el ambiente prosaico y humilde de la lavandera. La melancolía revela la incapacidad del yo a sobreponerse a la pérdida (real e imaginaria en este caso) de su dama. De ahí que la crítica o minusvaloración del objeto perdido se torne en un estado de autocrítica. El humor es su fuga psicológica. El Lope clérigo (el autor) se ríe a través de la máscara de Burguillos (personaje de las coplas) del amor y el Lope mundano (el que fue amante) de la raída sotana del maestro Burguillos e, irónicamente, de sí mismo. La actitud hiperbólica de su amor hacia Juana marca la crisis final de su desengaño ante la muerte histórica de Marta de Nevaes. Pero como siempre el gran comediante de sí mismo tornó sus últimas lágrimas en amena burla, y en éstas combinó los versos a lo profano y a lo divino; la figura de la rústica Juana (*Filis* en otros versos) con la máscara del licenciado Burguillos: el renovado *Belardo* de otros tiempos. Desde la vejez de Lope, este *Tomé* se remozaba una vez más como padre de Belardo, como hijo huérfano de Garcilaso, y como el más fiel bastardo de su propia ascendencia, ya de la mano de su medio hermano: Quevedo.

Las *Rimas humanas del Licenciado Tomé de Burguillos* establecen, pues, un nuevo *episteme* de la realidad como percepción subjetiva; pero también como ciframiento verbal y como escritura emblemática. El ser da un parecer. Se incrementa el concepto ficticio en torno a los tópicos literarios. Funda una nueva realidad que da en arbitraria e ilógica. Burguillos exalta el poder de la imaginación lírica y de la inventiva: hace de una lavandera una dama al uso de las fijadas por el amor cortés. El amor ritualizado como escritura es una especie de locura frenética: se dobla, se multiplica y se tergiversa rayando en el grado cero de su propia ficcionalización o en la prisión de un lenguaje manido, fosilizado, cuyo reto es declarar, desde la propia casa de sus ficciones, la arbitrariedad de su léxico y de sus formas retóricas. Desentraña a su vez el misterioso hilo de lo literario como convención y como herencia

y tradición. El poeta es el gran ficcionalizador; creador y recreador de sus ficciones y engaños. Desearía ser “pulga” para poder picar los pechos de Leonor (núm. 99, v. 2), y por una lágrima de su amada se dejaría picar de “avispas, áspides y arañas” (núm. 71, v. 13).

La voz femenina de Juana cuestiona el rol del galán y, sobre todo, la ridícula función del clérigo enamorado. De la norma pasamos a su contravención. Ésta se establece a partir del rechazo de la mujer en su función paródica. La preponderancia de la voz de Juana insta en el centro lo que permanecía en la periferia. Permite el ingreso de lo marginal, concediéndole a este ciclo cierto protagonismo: la faena de la vida cotidiana, el discurso que la describe, las trucas pretensiones del encandilado Tomé. Su idealización se confronta con la existencia diaria. Se proponen nuevas zonas de significación que no agota el lenguaje denotativo. Se apela a la connotación como aportadora de nuevos sentidos. La parodia activa también la crítica desde el humor. Produce un cambio radical en la transformación de los códigos sociolingüísticos; es ruptura, innovación, juego. Insta nuevas perspectivas y modos diferentes de concebir el mundo. La bucólica figura del lejano *Belardo* da en el bufonesco Tomé de Burguillos. Y sus otras amadas ficticias, de clásicos y sugestivos nombres, en la simplona *Juana*, remedo de la Teresa Panza de Sancho (*Don Quijote*). El quijotismo lírico del Fénix tiene no menos su contrarréplica en *Burguillos*, y en su otra parte: *La Gatomaquia*. Estamos en 1634. Dos años antes da Lope a luz *La Dorotea* (1632), cumbre de la novela dialogada del siglo XVII, y final tramo del género celestinesco en nuestras letras. Pero este libro final de las *Rimas* es no menos emblemático. Compendia sus dos laderas, no tan solo porque la figura de *Burguillos* sea parodia del galán encandilado a lo Petrarca, sino también porque da en mofa del sacerdote (Lope) que, líricamente, cantó a lo divino.

La convención que Lope joven asentó como un gran sistema lírico (*Rimas humanas*, 1602), vía Petrarca y Garcilaso, se deconstruye sistemáticamente. La ironía y la parodia son las grandes palancas que remueven los diques que contienen las aguas parasitarias, estancadas, de los viejos clichés: formularios, redundantes, repetitivos. La composición huérfana, sin padre, de las *Rimas humanas* (“Versos de amor, conceptos esparcidos”, núm. 1), clamando en busca de una identidad (Garcilaso, Petrarca, Bembo), se refleja en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* como bastarda de su propia tradición: el desheredero de una herencia que reclama una vez más para rechazarla.

Notas

¹En 1935, la Cámara Oficial del Libro de Madrid, y con ocasión de la fiesta del libro, saca una edición facsímil de las *Rimas del Licenciado Tomé Burguillos*.

²Tal fue el título (“el engaño de la escritura”) de nuestro primer estudio sobre las *Rimas del Licenciado de Tomé e Burguillos* (1981); anteriormente Justin Vitiello las estudió dentro de la corriente antipetrarquista, estableciendo útiles comparaciones y semejanzas. Es éste uno de los ensayos más densos, todavía útil, sobre la última lírica de Lope.

³Sobre las dualidades pronominales en la poesía sacra de Lope, véase nuestro ensayo (1976).

⁴Véase Lope de Vega, *Epistolario* 3, núms. 184, 195, 214, 242, 261, 282, 316 y 334. En el soneto “Hércules de Alcumena giganteo”, *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*, expresa Burguillos “Y mis desdichas son como cerezas, / que voy por una, y de una en otra asidas, / vuelvo con todo un plato de tristezas” (vv. 12-14).

⁵Las burlas en torno al río Manzanares cunden en la lírica del Siglo de Oro. Como nativo de Madrid, Lope exalta este río hasta la desmesura. Los ataques burlescos proceden de Quevedo (“Manzanares, Manzanares, / arroyo aprendiz de río, / platicante de Jarama, / buena pesca de maridos”, pero, sobre todo, de Góngora, en el romance «Manzanares, Manzanares”. Lo contrasta a veces con el “áulico Betis” al que alude en un buen número de romances (núms. 22, 29, 31, 40, 56 y 77). Las mismas burlas las dirige Góngora al río Tajo en “A vos digo, Señor Tajo, / el de las ninfas y ninfos” (núm. 36). Recoge Burguillos tal motivo en el soneto “¡Quítenme aquesta puente que me mata!” (núm. 157), calcando casi literalmente el soneto de Góngora, “Duélete de esa puente, Manzanares”, escrito hacia 1588 (núm. 254) y el verso de su romance “enano sois de una puente” (v. 17) que la erudición de Carreira (2. 446) omitió anotar a pesar de la clara correspondencia. Véase Vittorio Bodini.

⁶El sintagma “fingen los poetas”, refiriéndose en concreto a los mitos paganos y a sus derivaciones poéticas, se arraiga en una larga tradición. Ya Jorge Manrique, en las “Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre” dice “Dexo las invocaciones / de los famosos poetas / y oradores; / no curo de sus ficiones, / que traen yervas secretas / sus sabores” (vv. 36-42). Las “yervas secretas” de las Musas del Parnaso son para don Pedro de Portugal “ponçoña” (Menéndez Pelayo 4. 394). Covarrubias, *Tesoro*, s.v. “cuerno”, fol. 254a, escribe: “Fingieron los poetas tener los ríos cuernos de Toro”. Salazar Mardones (fol. 103v) asocia el “fingir” con la “fábula ficticia” y con la “ficción”. Explica cómo “las fábulas debajo de sus ficiones encierran más sentencias que parece” (fol. 133v), y cómo “lo que Ovidio finge aquí” —escribe sobre la tardanza de Píramo causante de su propia su muerte— (fol. 136), “finge el texto que el arma que llevaba Píramo aquella noche era verduguillo” (fol. 137). Habían asentado el tópico Hernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, y Juan del Encina en su “Arte de la poesía castellana” (Menéndez Pelayo 5. 2-33). Las mujeres que siendo enemigas del amor fueron en “piedras o alimañas

transformadas”, fueron mentidas soñadas de los poetas, indica Boscán en su “Octava rima”. Pero “fingir no es mentir”, observa fray Juan de Pineda en la *Primera parte de los treinta y cinco diálogos familiares de la Agricultura cristiana* (fol. 20v). Véase Green (1. 275-88).

⁷Morley (421-22), teniendo en cuenta la “Justa poética” (1620) y la “Relación de la fiesta” (1622), define la figura de *Burguillos* como un pseudónimo formal de Lope; de cómo en ningún momento intenta esconder a través de él su identidad. Como una posibilidad de expresarse libremente, sin que nadie pueda reprocharle cosa alguna ni moderarle la mano, ve Dámaso Alonso [30, nota 35] la intención del poeta al inventar los dobles (los *alter ego*) de una persona. Véanse en este sentido Trueblood (160-63) y Carreño (1981). El hecho de que este “yo lírico” esté en un continuo proceso de reconstrucción es debido a que, en palabras de Terry (1997:131), “no experience—least of all one’s experience of self—is immutably fixed”. Rozas (1985) analiza la figura de Burguillos en la línea de los heterónimos de Fernando Pessoa.

⁸Para una definición de la parodia como concepto literario y técnica de escritura y de lectura, véanse Davis, Weisstein, Dane, Genette, Waugh, Hutcheon (1984, 1985), Rose y también Golopentia (1969, 1983 y 1989).

⁹Para Julia Kristeva (1969, 300), el texto “est une permutation de textes, une intertextualité: dans l’espace d’un texte plusieurs énoncés pris à d’autres textes se croisent et se neutralisent”. Para Sanda Golopentia-Eretuscu (1969, 167-81), “Le parodiant represente une hypostgase du *parodie*”; es decir, un acto que implica la doble comunicación literaria (170).

¹⁰Bahktin (1973, 127) sostiene que “Parodiyng is the creation of a decrowning double”; es para Hutcheon (1978, 470) una “deviation par rapport a une norme littéraire”, y para Rose (1993, 520) es “the comic refunctoring of preformed linguistic or artistic material”. Sin embargo, Welles (10-11) concibe la parodia no solamente como “a discrete literary device”, sino también como “the prime element of literary evolution, with the positive function of destroying in order to create”.

¹¹Lehmann (181) apunta cómo al término intextualidad se han añadido otros con frecuencia paralelos tales como ‘subtexto’, ‘hipotexto’, ‘hipertexto’, ‘anatexto’, ‘paratexto’, ‘intertexto’, ‘trastexto’, ‘texto en el texto’, e incluso ‘genotexto’, ‘fonotexto’, y ‘metatexto’. Véase también Kristeva (1969, 1970).

¹²Por estos mismos años Liñán de Rianza merodeaba por la ciudad de Salamanca. Pero en los *Registros de matrículas* correspondientes a los años de 1583-1584 no se halla ningún alumno con el nombre de Burguillos. Los registros tan sólo identifican al alumno y el año desde el cual tal alumno está sujeto al Fuero académico. Su inscripción garantizaba el gozo de ciertos beneficios como miembros del gremio universitario, y obligaba a acatar los *Estatutos* y las *Constituciones* de la Universidad. Pero el acceso a los Estudios generales era libre, y no era necesario estar inscrito. La asistencia a la lección de la Hora Prima (Cánones, Leyes, Teología) era numerosa; a ella se accedía con tan solo vestir el “hábito de decente”. Lope de Vega confirma, sin embargo, su asistencia a la Universidad de Alcalá de Henares. Se puede deducir de la afirmación de don Fernando (máscara literaria de Lope) en *La Dorotea* (act. 1, esc. 3): “De diecisiete años llegué a tus ojos y Julio y yo dejamos

los estudios más olvidados de Alcalá". En la *Arcadia* alude al "muy ilustrísimo señor Íñigo de Mendoza, catedrático de la Universidad de Alcalá, cuando yo estudiaba en ella". En la comedia de *El desconfiado* se menciona la misma universidad donde "estudio las primeras letras". Lope cita a muchos de los catedráticos que desempeñaron sus funciones docentes entre 1575 y 1578. Montalbán constata que Lope entró en la universidad de Alcalá después de servir al obispo Jerónimo Manrique. Véanse también Huarte, de Hornedo y las "Adiciones" de Lázaro Carreter a la *Vida de Lope de Vega* de Castro y Rennert (519, nota 28). De acuerdo con Herrero García (184) existió en Toledo un nombrado versificador de nombre "Burguillos", que Lope pudo haber conocido o al menos oído nombrar, y que le sirve de máscara como signo peyorativo de su poesía jocosa. Véanse también Pidal (186), Cossío y, más extensamente, Morley (421-22; 473-74).

¹³Véanse Horozco, *Cancionero* y Weiner. La misma identidad la confirma Lida (1954, 1-38; 6-8; 1960, 318-21) quien añade información sobre la figura de Burguillos tomada en parte del *Cancionero de Sebastián de Horozco* (ed. 1874, 226 y ss.) y de la *Controversia sobre las anotaciones a las obras de Garcilaso* (1870, 5). Véase también Menéndez Pelayo (2. 401-02).

¹⁴Al mismo Burguillos alude también Timoneda en *Rosa de romances*: "Ya cavalga Dios Cupido / a Venus besar la mano, / acompañando le siguen / Héctor, y Paris Troyano / . . . Burguillos y Castillejo, / Sandoval el Murciano" (fol. ij).

¹⁵A don Juan de Caramuel alude el editor en el "Prólogo" al vol. 19 de la *Colección de las obras sueltas* (iv) a quien le atribuye el *Primus Calamus*, y la opinión de que "el maestro Burguillos siempre recogió asuntos ridículos y graciosos para hacer mayor alarde de su ingenio".

¹⁶En la relación final de los "Premios de la fiesta" celebrada con motivo de la "Beatificación de San Isidro" ("Justa poética"), se menciona a los autores de las composiciones y los respectivos premios. Se indica "que los versos del Maestro Burguillos, debieron ser supuestos, porque él no pareció en la Justa, y todo lo que se escribe es ridículo, que hizo sazoadísima la fiesta; y como no apareció para premiarle, fue general opinión que fue persona introducida del mismo Lope" (*Colección de las obras sueltas* 11. 401). Las "Justas" incluyen otras composiciones del maestro Burguillos tales como décimas burlescas (473-74), octavas (493-94), romances (557-59), redondillas (562-65) y, finalmente, glosas de burlas (584). Se concluye el certamen observando: "Con esta última Glosa del Maestro Burguillos dio fin Lope de Vega a los versos que había leído con limpia pronunciación, alta voz y acción grave. . ." (585). Sobre su estilo improvisado, comenta el mismo Lope: "De priesa debía de estar el Maestro Burguillos, pues se valió de la nueva poesía en estas últimas Canciones" (*Colección de las obras sueltas* 12. 348; *Poesía selecta*, 88 y nota). La asociación de este Burguillos con rasgos comunes al descrito por Horozco le parecía a Rennert (1903, 27-28; reimp. 1963, 27-28) una "hipótesis innecesaria". Ya dentro del teatro interesa destacar cómo el dueño de uno de los solares o corrales que en Madrid sirvieron de primeros teatros (hacia 1568) se conocía como el Corral de Burguillos y estaba, como el de la Pacheca, situado en la calle Príncipe. Véanse Pellicer y de la Barrera (1. 328b).

¹⁷ En *El entretenido* de Antonio Sánchez Tortolés, publicado en Zaragoza en 1701, se incluye un poema atribuido a “Tomé de Burguillos” que, de acuerdo con José Manuel Blecua (177-83), es de Lope. El pseudónimo Burguillos cundió en diversas obras literarias. Así, cinco años después de la muerte de Lope, Pedro Lanaja y Lamarca imprime, en 1640, en Zaragoza, el entremés de Julio de la Torre, “El alcalde de Burguillos” cuyo inicio (“Como os digo Llorente”) lo asocia con el personaje del famoso romance de Góngora, “Ensílleme el asno rucio / del alcalde Antón Llorente”, donde parodia las modalidades líricas del romancero morisco.

¹⁸ El soneto se incluye en la comedia *La niña de plata* (Ac. 9, 354b), y es imitación de otro soneto, no menos famoso, atribuido a don Diego de Mendoza (“Pedís, reina, un soneto, yo lo hago. . .”), de atribución discutida. Por ejemplo, el *Cancionero de Estrada* (BN Nápoles, ms. I-E-49, lo atribuye al duque de Osuna. Véanse Mele y Bonilla y San Martín (141-55; 299-328) y Montesinos (1. 187).

¹⁹ Véase nuestra monografía (1979, 244-67). Aludía a tal artificio Vossler (179): “el poeta habla como personaje ficticio o en guisa de máscara”. Sobre el término “máscara” como enunciación dramática del yo lírico, véase nuestro estudio (1982).

²⁰ Véase una burla del *laurus novilis* en la glosa que presenta Burguillos en la citada “Justa poética”: “Laurel en fortuna / a los ricos aproveche, / que yo, aunque he pasado algunas, / ni soy barril de escabeche, / ni pipote de aceitunas” (*Colección de las obras sueltas* 12. 400).

²¹ La impresión que el conde Claros causó en Lope fue, en opinión de Menéndez Pidal (1958, 79), perdurable. La pasión del conde Claros y de la infanta Claraniña “se purifica y absuelve de todo indecoro social, de todo delito contra el estado y de pecado contra el cielo”. Los versos “que los yerros por amores / dignos son de perdonar”, concluye el sabio erudito, retienen con singular sonoridad e insistencia, a través de todo el teatro de Lope. Es también *motto* y constante en numerosas comedias de Lope. Véanse Templin y Smith (71-183).

²² El mito de Dafne (vv. 12-14) transformada en laurel, ya en Ovidio, *Metamorfosis* 1. 452-567, es radicalmente parodiado por Lope, como ya observamos en otra ocasión (1981, 1992), en el “Advertimiento al señor lector” de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. El laurel da en una chusca corona de tomillo. La asociación con el escabeche lo delimita a un nivel culinario y gastronómico. Parodia el mito Quevedo en varios sonetos. Alude del mismo modo a la ninfa que da en “rama” en el extenso poema escrito en octavas que titula “Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el Enamorado” (*Poesía selecta* 386, vv. 517-20). Es símbolo del triunfo, de “la excelsa planta por quien suspira el sol” (*Rimas humanas*, núm. 128); y es atributo del poeta en el 129 de la misma colección. Forma parte de una serie de elementos que definen el mito de Orfeo y Euridice. Sancho, hablando consigo mismo, de vuelta de la Ínsula Barataria, caído en lo profundo de una cueva, le promete a su rucio, de salir en buen estado, “una corona de laurel en la cabeza, que no parezca sino un laureado poeta, y de darle los piensos doblados” (*Don Quijote* 2. 55); lo mismo en *La hermosura de Angélica* de Lope (5. xi, xxxvi-xxxvii), en donde Medoro aparece coronado de laurel (5. xlii).

Con “dos guirnaldas de verde laurel” adornan sus cabellos las pastoras que salen al encuentro de don Quijote (2. 58). El laurel es un signo emblematizado (“laurel/Laura”) en la lírica de Petrarca: “ei duo mi trasformaro in quel ch’ io sono, / facendomi d’ uom vivo in lauro verde / che per fredda stagion foglia non perde” (*Canzoniere* 23. 34-40), que estudian Durling y Freccero. Véanse también Stechow y Martin (149-60).

²³Rosa Romojaro Montero (39) ve al Lope de las *Rimas de Tomé de Burguillos* “irónicamente conformista consigo mismo y con su destino, consciente de una tradición poética que ha perdido la fuerza sublimadora de una realidad demasiado patente para ser ignorada”, señalando cómo predomina en este libro “las formas eruditas y burlescas del mito clásico”. Ha pasado por alto el término parodia. En páginas seguidas (73) califica este texto como una “sátira del amor cortés y del petrarquismo”; pero la sátira expone críticamente un defecto moral, y está dirigida a la sociedad a la que alude. Entre los tópicos de la poesía moral de Quevedo, el de “la vida retirada”, el del “navegante” y el de las “ruinas” son, de acuerdo con Alfonso Rey (203-30), los más relevantes. Éstos están obsesivamente presentes en este final ciclo de Lope: *La Dorotea*, “Huerto deshecho”, “Égloga a Claudio”, *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*, y en las varias églogas incluidas en *La Vega del Parnaso* (“Filis”, “Amarilis”, “Felicio”); también en la silva titulada “El Siglo de Oro. Silva moral”. Sin embargo, Rey encuentra poco parecido entre los poemas morales de ambos poetas, viéndolos muy alejados el uno del otro. No es tan cierto que el interés de Lope por la literatura moral fuese “ocasional” en este ciclo final. Es errado entresacar fragmentos de sonetos que van de las *Rimas* de 1602 a las de 1634 para mostrar esta disyunción entre el Quevedo moral y el posible Lope de la misma modalidad lírica. Obviamente, es muy distinto el Quevedo moral del Lope de 1602 (a estas alturas Quevedo tan sólo tiene veintidós años), pero no es tan distinto el Quevedo moral del Lope de 1630 a 1635. Ambos ya cuentan a estas alturas con una obra celebrada, y como *strong poets*, con una escritura lírica radicalmente diferente. No podía ser de otra manera tratándose de dos cumbres de la lírica del siglo XVII. Pero sigo insistiendo en que a Lope le une una gran amistad con Quevedo que acompaña con una ferviente “lectura” que, como escritura, es con frecuencia oblicua, silenciada (*misreading*), pero del mismo tono y modalidad. Testificar una *inventio* o una *elocutio* para ver las consecuentes semejanzas o diferencias entre ambos poetas es, en este caso, *to miss the point*. Es decir, la tajante afirmación de Rey, de que el interés de Lope “por la literatura moral fue ocasional” (227), necesita obvias y sutiles matizaciones. La pluma de Quevedo y su estilo es para Lope “lo más sutil del mundo” (v. 4), y no menos se deduciría su *imitatio* con todos los finos matices que tal acto de escritura implica.

²⁴El tópico del insecto (mariposa, pulga) atraído por la dama lo desarrolla Torquato Tasso en tres madrigales: la mariposa muere en la llama de una vela después de revolotear alrededor de los pechos de la dama: “Già tu volasti quattro volte e sei / en que petto si molle”. Más cercano a Lope es el soneto de Antonio Hurtado de Mendoza: “Dime, falsa, cruel, llena de engaños, / ¿Cómo osas tú llegar a aquel hermoso / cuerpo de mi Señora, a hacer daño?”.

El tópico se continúa en otros modelos de la lírica italiana: Paolo Zazzaroni escribe un epitafio a una pulga: "Spirto guerriero io fui mentre il cielo volse", que obviamente imita Giuseppe Artale en el que titula "La Pulce": "Picciola instabil macchia, ecco, vivente / in sen d'argento alimentare e grato"; en la misma vena, Giovanni Giacomo Lavagna, "Atomo saltator, ombra pungente", sin olvidar el ingenioso de John Donne: "Marke but this flea, and marke in this, / How little that which thou deny'st me is" (Carreño 1981, 557). Véanse otras referencias del motivo en Morby (1968, 351-52, nota 192) donde aporta los "Cuartetos en loor de la pulga" de Francisco Tárrega (*Cancionero de la Academia de los Nocturnos* 1. 29-31; "Colección Gayangos", *Versos sueltos* 2. Mas i Usó documenta las academias valencianas existentes en la primera mitad del siglo XVII, entre ellas la *Academia de los Nocturnos*, que contó con ochenta sesiones y en la que se leyeron discursos y temas variados. Véase también Jones (166-184).

²⁵La parodia también supone, escribe Genette, una transformación del texto narrativo o dramático con modificaciones mínimas pero reveladoras que permite pasar de un referente serio a un texto cómico. Véanse también Markiewicz, Riewald, Weisstein, Kiremidjian. Lehmann (25-30) habla de la parodia como un elemento básico de imitación. Basada ésta en la distorsión y en la transformación de otras obras, su objetivo es producir una acción cómica. Saca a colación la "Cena Cypriani": una vieja parodia cuyas raíces se extienden al siglo IX. Tanto el Antiguo Testamento como los Evangelios están recortados, fragmentados, de tal forma que los personajes de Adán y Eva, de Cristo y los Apóstoles, comen, beben y conviven alegremente, transformándose todos en una extensa Saturnalia, muy al borde de lo que Lehmann califica de "parodia blasfémica". Véase también Bakhtin (1981) y la colección de AA.VV.

Obras citadas

- AA. VV. *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie. Textes rassemblés et édités par Groupar*. New York: Peter Lang, 1984.
- Alonso, Dámaso. "Fray Luis en la 'Dedicatoria' de sus poesías (desdoblamiento y ocultación de personalidad)". *Studia Philologica et Litteraria in honorem L. Spitzer*. Eds. A. Hatcher y Karl L. Selig. Berna: Francke, 1958. 15-30.
- Asensio, J. M., ed. *Controversia sobre las anotaciones a las Obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas*. Sevilla: Imprenta J. M. Geofrin (Sociedad de Bibliófilos Andaluces 1, serie 2), 1870.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963). Trad. R. W. Rotsel, Ann Arbor. Ann Arbor: Michigan UP, 1973.
- _____. *Rebelais and his World* (1965). Trad. Helene Iswolsky. Cambridge y Londres: Harvard UP, 1968.
- _____. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin y Londres: Texas UP, 1981
- Barrera, Cayetano Alberto de la. *Nueva biografía de Lope de Vega. Obras de Lope de Vega*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Sucs. de Rivadeneyra,

1890. Reimpreso en la BAE, vols. 262-63. Madrid: Atlas, 1973-1974.
- Blecuá, Alberto. "Juan Sánchez Burguillos". *Homenaje al Profesor Francisco Ynduráin. Estudios sobre el Siglo de Oro*. Madrid: Editora Nacional, 1984. 71-03.
- Blecuá, José Manuel. "Un poema desconocido de 'Tomé de Burguillos'". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 22 (1946): 177-83.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Nueva York y Londres: Oxford UP, 1973.
- Bodini, V. "Las lágrimas barrocas". *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona: Martínez Roca, 1971. 19-34.
- Carreño, Antonio. "Perspectivas y dualidades pronominales (yo/tú) en el *Romancero espiritual* de Lope de Vega". *Revista de Filología Española* 58 (1976): 47-68.
- _____. *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1979.
- _____. "Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, 1981. 547-63.
- _____. "Figuración lírica y lúdica: el romance 'Hortelano era Belardo' de Lope de Vega". *Hispanófila* 76 (1982): 33-45.
- _____. "Amor 'regalado'/ amor 'ofendido': las ficciones del yo lírico en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega". *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*. Eds. e intro. de Ann. L. Mackenzie y Dorothy S. Severin. Liverpool: Liverpool UP, 1992. 73-82.
- Castro, Américo y Hugo A. Rennert. *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca: Anaya, 1968.
- Cèbe, Jean Pierre. *La caricature et la parodie dans le monde romain antique: des origenes a Juvenal*, París: E. de Boccard, 1966.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. Luis Murillo. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia 77, 78). 1978.
- Cossío, José María. "Nota de un lector. Las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 5 (1921): 321-30.
- Cueva, Juan de la. *Exemplar poético*. Ed. Emir Walberg. Lund: Lunds Universites Arsskrift, 1904.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Dane, Joseph A. "Parody and Satire: A Theoretical Model". *Genre* 13 (1979): 57-75.
- Davis, J. L. "Criticism and Parody". *Thought* 16 (1951): 180-204.
- Diego, Gerardo. *Una estrofa de Lope*. Madrid: Real Academia Española, 1948.
- Durling, Robert M. "Petrarch's 'Giovane donna sotto un verde lauro'". *Modern Language Notes* 86 (1971): 1-20.
- Egido, Aurora. "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro". *Edad de Oro* 7 (1988): 69-87.
- Freccero, John. «The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics.» *Diacritics* V (1975): 4-40. Reimpreso *Literary Theory / Renaissance Texts*. Eds. Patricia Parker y David Quint, Baltimore: The John Hopkins UP, 1986. 20-32.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Le Seuil, 1979.

- Golopendia-Eretuscu, Sandra. "Grammaire de la parodie". *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 6 (1969): 167-81.
- _____. "Parodie, pastiche et textualité". *Le singe á la porte. Vers une théorie de la parodie. Textes rassemblés et édités par GROU PAR*. Nueva York-Berne-Frankfurt am Main: Peter Lang, 1983. 117-33.
- _____. "La parodie et la feinte". *Dire la parodie. Colloque de Cerisy, édité par Clive Thompson et Alain Pagés*. New York / Bern: Peter Lang, 1989. 35-69.
- Góngora, Luis de. *Obras completas*. Eds. Juan Millé y Jiménez, Isabel Millé y Giménez. Madrid: Editorial Aguilar, 1972.
- _____. *Romances*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 160), 5ª ed. revisada, 2000.
- _____. *Romances*. 4 vols. Ed. Antonio Carreira. Barcelona: Quaderns Cremá, 1998.
- Green, Otis H. "'Fingen los poetas". Notes on the Spanish Attitude toward Pagan Mythology". *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, 1. 276-88.
- Herrero García, M. "Lope de Vega y Tomé de Burguillos". *Revista de Filología Española* 9 (1922): 171-78.
- Hornedo, Rafael María de. "Lope en la Universidad de Salamanca". *Fénix* 4 (1935): 517-35.
- Horozco, Sebastián de. *El cancionero*. Eds. J. M. Asensio y A. M. Gamero. Sevilla, 1874. Ed. Jack Weiner. Bern und Frankfurt, 1975.
- Huarte, Amalio. "Lope de Vega y Tomé de Burguillos". *Revista de Filología Española* 9 (1922): 171-78.
- Hutcheon, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique* 36 (1978): 467-77.
- _____. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980). Nueva York y Londres: Methuen, 1984.
- _____. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York-Londres: Methuen, 1985.
- Jakobson, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Jáuregui, Juan de. *Rimas*. Ed. Juan Matas Caballero. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 362), 1993.
- Jones, R. O. "Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and Change in Renaissance Poetry". *Modern Language Notes* 80 (1965): 166-84.
- Kiremidjian, G. D. "The Aesthetics of Parody". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969): 231-42.
- Kristeva, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *Le texte du roman*. Paris: Seuil, 1970.
- Lachmann, Paul Joachim. *Die Parodie im Mittelalter*. Stuttgart: A. Hiersemann, 1963.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1957.
- Lida, María Rosa. "Juan Rodríguez de Padrón: Influencia". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8 (1954):1-38
- _____. "Juan Rodríguez Padrón. Adiciones". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 14 (1960): 318-21,

- Mas i Usó, Pasqual. "Curiosas academias valencianas en la primera mitad del Siglo XVII". *Rilce* 12.1 (1996): 79-98.
- Martín, H. M. "The Apolo and Dafne Myth as treated by Lope and Calderón". *Hispanic Review* 1 (1933): 149-60.
- Mele, E. y A. Bonilla y San Martín. "Cancionero de Mathias Duque de Estrada". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6 (1902): 141-55; 299-328.
- Mehlman, Geoffrey. "How to Read Freud on Jokes: The Critic as Schadchen". *New Literary History* 6 (1975): 439-61.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. 10 vols. Madrid: CSIC, 1944-1945.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografía". *Revista de Filología Española* 22 (1935): 337-87. Reimpr. *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral 120), 1940. 69-143.
- Montesinos, José F. ed., Lope de Vega, *Poesías líricas*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos 68, 75), 1968.
- Morley, S. G. "The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega." *University of California Publications in Modern Philology* 38.5 (1951): 421-84.
- Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Ed. facsímil de A. Gallego Morel Madrid: Gredos, 1973. 433-34.
- Orozco Díaz, Emilio. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973.
- Parker, Jack H. "Lope de Vega, the *Orfeo* and the *estilo llano*". *Romanic Review* 44 (1953): 3-11.
- Pellicer, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. Ed. José María Díez Borque. Barcelona: Ediciones Liberales-Labor, 1975.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Piero Cudini. Milán: Garzanti, 1987.
- Pidal, Pedro José. "¿Tomé de Burguillos y Lope de Vega son una misma persona?". *Revista de Madrid* 4 (Madrid, 1842): 384-92. Reimpr. *Estudios literarios* 2. Madrid: Imprenta M. Tello, 1890. 2. 177-91.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía selecta*. Eds. Lía Schwartz Lerner e Ignacio Arellano. Barcelona: Publicaciones y Promociones Universitarias, 1989.
- Rey, Alfonso. *Quevedo y la poesía moral española*. Madrid: Castalia, 1995.
- Riewald, J. G. "Parody as Criticism". *Neophilologus* 50 (1966): 125-48.
- Romera Navarro, Miguel. "Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético". *Revue Hispanique* 77 (1929): 287-381.
- Romero Montero, Rosa. "El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 62 (1986): 37-75.
- Rose, Margaret A. *Parody//Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Londres: Croom Helm, 1979.
- _____. *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Rozas, Juan Manuel. "Burguillos como heterónimo de Lope". *Edad de Oro* 4 (1985): 139-63.
- _____. *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid: Cátedra, 1990.

- Rufo, Juan. *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*. Ed. Alberto Blecuá. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos 170), 1972.
- Salazar Mardones, Cristóbal de. *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe, compuesta por don Luis de Góngora*. Madrid: Imprenta Real, 1636.
- Smith, C. Colin, ed. *Spanish Ballads*. Ed., Londres: Pergamon, 1964.
- Stechow, W. *Apollo und Daphne*. Leipzig y Berlin, 1932.
- Templin, E. H. "The Exculpation of 'Yerros por amores' in the Spanish Comedia". *Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literatures* (1953): 1-50.
- Terry, Arthur. "Lope de Vega, Rewriting a Life". *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 94-121.
- _____. "The Strangeness of Spanish Golden Age Poetry". *Word in Time: Poetry, Narrative, Translation. Essays for Arthur Terry on the Occasion of his 70th Birthday*. Department of Literature at the University of Essex. Colchester, 1997. 113-32.
- Trueblood, Alan S. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- Tynjanov, Iurij. "Dostoevskij e Gogol (Per una teoria della parodia)". *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo (1968):135-71; 313-21.
- Vega Carpio, Lope de. *Ac.:Obras de Lope de Vega*. 15 vols. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Academia Española (Sucesores de Rivadeneyra), 1892-1913.
- _____. *Arcadia. Prosas y versos*. Madrid, Luis Sánchez, 1598.
- _____. *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*. 21 vols. Ed. Francisco Cerdá y Rico. Madrid: Antonio de Sancha, 1776-1779. .
- _____. "Égloga a Claudio". *La Vega del Parnaso*, ff. 93r-99v.
- _____. *El desconfiado*. Ac. N. IV.
- _____. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. 4 vols. Madrid: Tipografía de Archivos, Alóznaga. 1935-1943.
- _____. *La Dorotea*. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, Gredos, 1973.
- _____. *La hermosura de Angélica con otras diversas Rimas*. Pedro Madrigal: Madrid, 1602.
- _____. *Poesía selecta*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 187), Madrid, 2ª ed. 1994.
- _____. *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*. Madrid: Imprenta del Reino, 1634.
- _____. *La Vega del Parnaso*. Madrid: Imprenta del Reino, 1637.
- Vitiello, Justin. "Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*". *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* 15. Nápoles: Sezione Romanza 15.1 (1973): 45-123.
- Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*. Trad. Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Revista de Occidente, 1940.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984.
- Wardropper, Bruce W. "'Work in Progress': The Poetic Creativity of Three Seventeenth-Century Poets". *Modern Language Notes* 105.2 (1990): 180-90.

-
- Weiner, Jack. "Algunos personajes del *Cancionero* de Sebastián de Horozco". *Kentucky Romance Quarterly* 27.2 (1980): 215-25.
- Weisstein, Ulrich. "Parody, Travesty and Burlesque Imitation with a Vengeance". *Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association*. Ed. Francois Just (1966): 802-11.
- Welles, Marcia L. *Arachnes' Tapestry. The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*. San Antonio, TX: Trinity UP, 1986.