

DEFENSA DE UNA HERMOSA LAVANDERA
O LOS RIESGOS DE LA LECTURA PREJUICIADA
(EN LAS *RIMAS DE TOMÉ DE BURGUILLOS* DE LOPE DE VEGA)*

IGNACIO ARELLANO (Universidad de Navarra, GRISO)

CITA RECOMENDADA: Ignacio Arellano, «Defensa de una hermosa lavandera o los riesgos de la lectura prejuiciada (en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 298-314.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.374>

Fecha de recepción: 11 de septiembre de 2019 / Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2019

RESUMEN

El artículo muestra que, contra las ideas habituales expuestas en la bibliografía al uso, el cancionero a Juana de las *Rimas* de Tomé de Burguillos, no pretende atacar al código de la lírica petrarquista, y que Juana, la inspiradora de la mayoría de las rimas amorosas de Burguillos, no es fea ni rústica, ni pertenece, como se ha dicho, a la serie de serranas brutales del Arcipreste de Hita o al modelo villanesco de Teresa Panza, sino que es una hermosa lavandera definida precisamente por el modelo petrarquista, sometido a una parodia amable sin ninguna intención destructiva por parte de Lope.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; cancionero; parodia; Burguillos; petrarquismo; prejuicios lectores.

ABSTRACT

The article shows that, against the usual ideas expressed in the current bibliography, the *cancionero* to Juana of the *Rimas de Tomé de Burguillos*, does not intend to attack Petrarchism, and that Juana, who inspires the love rhymes of Burguillos, is neither ugly nor rustic, nor does she belong, as has been said, to the series of brutal *serranas* of Arcipreste de Hita or to the villanesque model of Teresa Panza, but, on the contrary, she is a beautiful washerwoman defined precisely by the Petrarchist model, subjected to a kind parody without any destructive intention on the part of Lope.

KEYWORDS: Lope de Vega; parody; *Rimas de Burguillos*; Petrarchism; prejudiced readers.

* Este trabajo forma parte del Proyecto «Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro» (FFI2017-82532-P) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España (MICIIN/AEI/FEDER, UE).

Las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos, aparecen, atribuidas al tal licenciado y editadas por Frey Lope Félix de Vega Carpio, en la madrileña Imprenta del Reino en 1634.

La crítica ha calificado las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* como el libro «más original que el poeta compuso en su vida» (Pedraza 1990:22), «el *Quijote* de la lírica del siglo XVII» (Carreño 2002:27), «más innovador y hasta genial de Lope» (Carreño 2003:xxix), un hito de la poesía española de todos los tiempos, libro clave, obra maestra (Sánchez Jiménez 2006:184-185), cumbre de la poética barroca y de toda la literatura del siglo XVII español (San José Lera 2007:198)...

Y sin embargo este libro que constituye una de las cimas de la poesía barroca se encuentra en una situación textual e interpretativa muy deficiente. Algunas de las razones de la incomprensión radican en el prejuicio, el automatismo y repetición de las mismas ideas a menudo poco fundamentadas y las aseveraciones desligadas de los textos.

Aunque los problemas de comprensión de las *Rimas* de Burguillos afectan a varios aspectos nucleares,¹ me atenderé en esta oportunidad a la figura de la lavandera musa del licenciado Burguillos, la hermosa (que no fea, avanzo ya) Juana, cuya valoración sirve de piedra de toque para algunos de los problemas básicos en la recepción de dicha obra.

Ya en el «Advertimiento al señor lector» comenta el propio Lope:

Cuanto a la señora Juana, sujeto de la mayor parte destes epigramas, he sospechado que debía de ser más alta de lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen a sus damas pastoras él la hizo lavandera, o fuese por encubrirse o porque quiso con estas burlas olvidarse de mayores cuidados. Y cuando sea verdad que fue el jabón y la esportilla su ejercicio, Jerjes amó un árbol, y aquel mancebo ateniense la estatua pública, fuera de que el alma no se halla entre la tela y el oro, sino en la simple lealtad, que

1. Ver mi prólogo a la edición, del cual reutilizo aquí algunos materiales, centrándome en esta ocasión de modo específico en el caso de Juana. Numero los poemas por mi edición.

ni hace tiros ni causa celos ni empeña mayorazgos... (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, pp. 172-173).

No es exacto que Juana sea sujeto «de la mayor parte destes epigramas», pero el comentario de Lope responde a una percepción definida y orienta la lectura en el sentido de conferir a Juana un indiscutible protagonismo. No se puede saber exactamente cuántos poemas se dedican a Juana: Dadson [1991] propone 46 de los 161 sonetos o «epigramas» (y 179 poemas del libro). El estudioso [1991:146] los observa como un cancionero que se va dispersando desde su fuerza inicial hasta quedar disgregado e incompleto y propone un orden que dé la «impresión mayor de continuidad y de evolución lógica» [1991:148].

La mayoría de los críticos consideran que estos sonetos a Juana forman un anticancionero o contracancionero, parodia antipetrarquista.

Que la serie responde paródicamente, aunque de modo laxo, a dicha estructura, no parece discutible. Cuiñas Gómez [2008:28] la niega porque no se narran cronológicamente los amores de Burguillos y Juana,² pero ese detalle no parece suficiente para invalidar lo que observan casi unánimemente todos los comentaristas, que insisten en dicha disposición: «cancionero bastante burlesco y gracioso, donde se ponen en chunga todos los tópicos de la poesía amorosa de los siglos XVI y XVII» (Blecua 1976:xliv), «Cancionero de Juana» (Pedraza 1981:633-637), «cancionero amoroso antipetrarquista» (Dadson 1991:147), «contracanzionere» (García Santo-Tomás 2000:292), «contrafactum burlesco, una antítesis de los cancioneros petrarquistas» (Rozas y Cañas 2005:25), «último cancionero de la tradición lírica de los Siglos de Oro» (Pérez Andrés 2014:81), etc.

Ahora bien, la consideración de esta estructura de cancionero amoroso queda corrompida por el prejuicio que marca la lectura de los poemas —según se trasluce claramente en algunas de las citas anteriores—: en efecto, al elegir a una lavandera como destinataria, se da por supuesto que la calidad paródica es necesariamente satírica y de objetivos demolidores contra los códigos parodiados, y por ende se da por demostrado que la tal Juana ha de ser contrafigura de las damas hermosas de la lírica petrarquista, definida, por tanto, por rasgos opuestos a la belleza canónica. En consecuencia se insiste a menudo en dimensiones grotescas, ridículas y groseras

2. Sí hay un soneto cronológico que imita fórmulas de Petrarca: n.º 9, «Érase el mes de más hermosos días».

en el tratamiento de los elementos petrarquistas y sobre todo en la figura de Juana —degradaciones, como se verá, inexistentes en los textos, creadas por la desviada rutina de los lectores eruditos.

Basta revisar la bibliografía más significativa para encontrar una extraña coincidencia en los juicios sobre la parodia y la protagonista.

Romojaro [1985], por ejemplo, aunque percibe que la belleza de Juana puede rivalizar con la de las damas de famosos poetas, insiste, a pesar de todo, en ver en el libro una burla de la «decadencia de valores y doctrinas» renacentistas, si bien Lope lo hace «con cierta moderación», que no impide la efectividad de la burla [1985:269], aunque no explica en qué consiste exactamente dicha efectividad, igual que elude explicar el «cierto cinismo» con el que se representa a Juana en estos versos.³

Pérez Boluda [2006a:59],⁴ con menor agudeza crítica, llega a describir este cancionero como un relato de merodeos de licenciados raídos con mujeres feas o prostitutas, lo cual implica —según el estudioso— un erotismo implícito (no explícito) que explica por un peregrino motivo socioantropológico de invención propia:

[...] el autor nos presenta a un eclesiástico [Burguillos no es eclesiástico] empobrecido o a personajes masculinos más apicarados [no especifica cuáles] que pululan por las márgenes del seco Manzanares en busca de criadas de condición dudosa o de otro tipo de mujeres que viven de sus cuerpos [no hay tal cosa en las *Rimas*]. El acercamiento de los personajes del mundo real confiere a los sonetos una explicitéz burlesca al rebajar los típicos protagonistas del petrarquismo a un nivel social que no corresponde con el tópico renacentista y que le permite referirse a sus pies, pechos y resto del cuerpo sin demasiada sutileza. Al mismo tiempo el alejamiento que estos personajes experimentan respecto a la belleza idealizada y a la sofisticación lingüística con que son descritos en la poesía «seria» convierte su erotismo en implícito pues no es común encontrar sensualidad en mujeres feas [*sic*] o en prostitutas que coquetean con nobles desvergonzados y licenciados con sotanas raídas.

3. En realidad Romojaro, arrastrada por los tópicos críticos, no se atreve a realizar una lectura correcta de los mismos datos que identifica en el poemario, y formula unos juicios desligados de los comentarios previos que hace.

4. Ver también Pérez Boluda [2006b].

Es difícil explicar de dónde extrae Pérez Boluda estas conclusiones que poco tienen que ver con las *Rimas* de Burguillos, y dan una idea muy desviada del mundo poético al que pertenecen los poemas a Juana. En cuanto al tipo de afirmaciones sobre la falta de sensualidad de las mujeres feas, por ejemplo, resultan igualmente arbitrarias y fuera del ámbito crítico.

Otro caso ejemplar de este desvío es Mérida Jiménez [2009], que ve en las *Rimas* de Burguillos un anticancionero opuesto a la tradición petrarquista, en el que se mencionan con poca sutileza partes del cuerpo vedadas en la poesía seria, con olvido del «potencial de los ojos». Los argumentos de Mérida no tienen fundamento ni en la tradición literaria ni en los textos de Burguillos: la lista de partes de cuerpo que Mérida ofrece como ejemplo de las vedadas en la poesía lírica incluye las manos, pies, boca, lengua, labios y pechos, menciones a las que considera, sin más, grotescas. Ahora bien, todas esas partes, excepto los pechos —con limitaciones—, aparecen en poemas serios del Siglo de Oro sin implicaciones grotescas, y las mismas menciones de los blancos pechos de Leonor que pica una pulga o que ostentan unas ninfas carecen de matices chocarreros y carnavalescos que advierte en sus contextos.⁵ La calidad grotesca per se de las manos, labios, boca o lengua es una suposición gratuita y no me parece necesario documentar su presencia en la poesía amorosa seria. En cuanto a los ojos, que considera olvidados, se reiteran constantemente en las *Rimas* las menciones a los bellos ojos de Juana y de otras damas, incluida la Julia tuerta del n.º. 95, cuyo defecto no le quita hermosura porque la belleza del ojo que tiene es suficiente para matar de amor.⁶

Pero incluso los estudiosos que no muestran una incompreensión global del cancionero o del libro caen —casi invariablemente— en una singular percepción negativa de Juana que a mi juicio tiene escaso o nulo fundamento textual y que contamina peligrosamente toda la lectura del corpus, acumulando una nutrida serie de acusaciones contra Juana, figura que estaría construida con una mezcla

5. Para saber cómo funcionan menciones corporales grotescas remito a la poesía burlesca de Quevedo donde aparecen entre otros elementos, testuz, testa, mollera, cogote, quijadas, muelas, dientes, colmillos, encías, jeta, nuez, gazzate, pescuezo, codos, sienes, quijadas, muslos, caderas, tripas, vientre, barriga, estómago, ano, rabo, culo, trasero, nalgas, coño, tetas, etc. Estudio este asunto en Arellano [1984:164-166]. La atmósfera grotesca de la poesía burlesca quevediana resulta completamente ajena al mundo lopiano.

6. Para ojos bellos —muchas veces de Juana— o presencia de los ojos como protagonistas del amor, ver n.ºs. 2 (v. 12: «Juana, celebraré tus ojos bellos»), 65, 69, 76, 83, 94, 95, 157...

de imágenes grotescas, como afirma, por ejemplo, Vitiello, al comentar el soneto 42 sobre su enorme y sucio zapato (Vitiello 1973:105). Este es un caso típico de falta de atención lectora y de prejuicio valorativo en el que también incurre Carreño, quien vuelve a subrayar el dato de los pies desmesurados descritos a través del desaseado zapato de Juana (Carreño 2002:27, 33, 35-36), sin percatarse de que atribuyen erradamente este poema a Juana, contra quien no está escrito ni podría haber sido escrito: primero porque el epígrafe señala claramente que se dirige «A un zapato muy grande y desaseado de una dama», cosa —dama— que Juana no es;⁷ y segundo porque en varios poemas se especifica repetidamente el tamaño de los pies de Juana —cinco puntos o menos, es decir, pie pequeño—. Cuando David Gómez [1996:55-56], extrae el rasgo del «enorme tamaño» del pie de Juana del soneto 8:

y Juana, por la puente de Toledo,
más en holanda que en tabí de Italia,
pasó con cuatro puntos de sandalia,
¡máteme Amor si medio punto excedo! (vv. 5-8)

lo está interpretando al revés: pues los cuatro puntos no significan pie grande, sino pie pequeño.⁸ Por eso el soneto al zapato grande no puede referirse a Juana, porque Burguillos deja bien claro el breve tamaño (hermoso) de los pies de su lavandera: en una ocasión les atribuye cinco puntos (nº. 126, v. 12); en otras cuatro puntos (nºs. 8, 151) o no llegan a cuatro puntos (nº. 30, v. 10).

Otros datos del supuesto retrato de Juana son igualmente invenciones prejuiciadas de los críticos, que la creen sometida a una presentación ridícula «de cuerpo robusto [...] de plantas adustas y enormes pies» (Carreño 1981: 549, 561),⁹ en quien el motivo petrarquista de los ojos bellos es desplazado por los «desmesurados pies»

7. Pudiera ser que a pesar de todo fuera soneto de Juana, como sucede con el 26, escrito según el título a un palillo que tenía una dama en la boca, pero cuyo texto aclara que se refiere a Juana. Pero el soneto del zapato tiene otros datos que hacen imposible esta atribución.

8. Gómez hace otras afirmaciones arbitrarias como la que aplica a la rima: «La rima poco poética e-o de los versos uno y cuatro envuelve a la de carácter lírico a-ia de los versos dos y tres» [1996: 56]. La rima no es, como señala Gómez, asonante (e-o, a-ia), sino consonante (-édo, -ália) y no se ve mayor motivo para considerar que una rima asonante e-o sea «poco poética» (y lo mismo puede decirse de una rima -édo). Es complicado analizar los poemas de Burguillos cuando se ignora incluso la diferencia entre rima asonante y consonante.

9. No hay textos de Burguillos para extraer semejantes conclusiones.

(Gómez 1996:56), de una belleza que «se degrada deliberadamente» (García Santo-Tomás 2000:297), «inculta lavandera que merodea las orillas del río Manzanares con rústico nombre», «chocante y arisca anti Venus», cuya «fealdad» se alaba, musa «rústica e inculta» que contrasta con la musa «grácil y angélica», (Carreño 2002:27, 33, 35-36), representante de la subversión de la belleza femenina (Mascia 2002:313), «de forma nada idealizada» (Rozas y Cañas 2005:25), y que viene a ser «una última vuelta de tuerca de la desidealización de Dulcinea/Aldonza» (San José Lera 2007:185), que se llega a situar en la tradición de las serranas brutales del Arcipreste de Hita, etc.

En suma, se reiteran los juicios de cruel y desdeñosa, fea, rústica, inculta, de enormes pies, degradada y grotesca.

La primera acusación mencionada —la crueldad de la amada— puede aceptarse, pero es rasgo que afecta a la mayoría de las amadas poéticas del mismo código petrarquista y no supone ninguna subversión ni degradación. En realidad no pertenece a la parodia. Es característica, por ejemplo, de las amadas de la poesía seria quevediana, como apunto en mi estudio de los modelos amorosos en la poesía de Quevedo:

[...] la caracterización de la hermosura física o de las acciones exteriores es secundaria frente a la etopeya de la dama cruel y desdeñosa bien reflejada en sonetos como el 354 que «Culpa lo cruel de su dama» o el 355 «Quéjase de lo esquivo de su dama», en los que la dama se compara con la dureza de la piedra o con una fiera embravecida. En realidad lo que esta caracterización señala es el dominio de la perspectiva del emisor: el desdén y crueldad marcan la percepción que de la dama tiene el amante (Arellano 1997:77).

Lo que resulta paródico es algún tipo de manifestaciones de rechazo como ape-drear al amante licenciado (nº. 21) o romperle con la cesta la mollera (nº. 86), pero son situaciones excepcionales. En general el desdén y la dureza amorosa de Juana se mantienen dentro de límites decentes.

Que sea inculta no se presenta como defecto degradador, sino simplemente como un hecho, sin insistir específicamente en ello, como sucede con el soneto filosófico nº. 19 «Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo», lenguaje que sería tan poco pertinente para cortejar a una dama como a una lavandera y que no tiene por objeto subrayar la incultura de Juana, que es elemento que hace poco al caso.

En cuanto a la fealdad de Juana y su rustiqueza, que es el detalle fundamental advertido por los estudiosos, no hay absolutamente nada en los poemas de Burguillos que autorice semejante conclusión —que se presenta como apodíctica—, sino todo lo contrario. Ningún comentarista aduce textos sobre la fealdad de Juana, porque no los puede hallar: se limitan a asegurar su fealdad, pero nunca precisan de dónde extraen este rasgo. Colocar a Juana en la tradición de las serranas del Arcipreste de Hita —como hace Carreño [1981:554], por ejemplo— es totalmente injustificado. Baste recordar algunas de estas serranas de Juan Ruiz como la Chata de Malangosto, «sarnosa, ruin y fea», o la boba de Cornejo Menga Llorente, o Aldara de Tablada, el «fantasma más grande del siglo»:

Avía la cabeça mucho grand sin guisa;
 cabellos muy negros más que corneja lisa;
 ojos fondos, bermejós, poco e mal devisa;
 mayor es que de yegua la patada do pisa.
 Su boca de alana et los rostros muy gordos:
 dientes anchos et luengos, asnudos e muy mordos,
 las sobreçejas anchas e más negras que tordos:
 los que quieran casarse aquí, non sean sordos.
 Mayores que las mías tiene sus prietas barbas,
 yo non vi en ella ál, mas si tú en ella escarvas,
 creo que fallarás de las chufetas darvas:
 valdríasete más trillar en las tus barvas.
 Por el su garnacho tenía tetas colgadas,
 dábanle a la çinta, pues que estaban dobladas,
 ca estando sençillas daríen so las ijadas
 a todo son de çítola andarían sin ser mostradas. (vv. 1012-1022)

Comparar a Juana con esta Aldara, por ejemplo, es no entender nada del texto ni de los personajes de Lope. Lo mismo puede decirse de la asimilación a Teresa Panza o a la caricaturesca Aldonza Lorenzo que evoca Sancho en el *Quijote*.

Es significativo que García Santo Tomás [2000:297], sin indagar mucho en este asunto, cuando coloca a Juana en la serie de las serranas —quizá influido por lecturas previas como las de Carreño— menciona las serranas no de Hita, sino del marqués de Santillana, con las que Juana tampoco tiene que ver, pero que pertene-

cen a una clase mucho más refinada —como aquella hermosa vaquera de la Finojosa o la mozuela de Bores— que los vestiglos del Arcipreste.¹⁰

¿De dónde ha podido surgir el retrato negativo de una Juana fea, ruda, grotesca, monstruosa? Confieso mi estupor, porque es imposible hallar ningún rastro de semejante personaje en las *Rimas* de Burguillos.

Repase simplemente el lector los textos de Lope, para lo que no hace falta mucha ciencia filológica. Ya en el soneto primero se menciona el «hermoso pecho» de Juana; en el 2 se la considera de belleza superior a Amarilis, Cintia, Corina, Lesbia o Laura, cantadas por Virgilio, Propercio, Ovidio, Catulo y Petrarca, y se celebran los «ojos bellos» de Juana. Nótese, por otro lado, que lejos de pensar Lope en las serranas del Arcipreste coloca a Juana en una serie de elogios amorosos clásicos, de la más refinada estirpe, referidos a Amarilis, Cintias, Corinas, Lesbias y Lauras, no en la serie de Chatas y Aldaras.

El epígrafe del 3 es la «Dedicatoria de la lira con que piensa celebrar su belleza»; el desdén de Juana no es sino tópico habitual expresado con las mismas metáforas del código serio:

que mientras más tu hielo me desama
más arde Amor en su inmortal desvelo. (vv. 3-4)

En el soneto 4 la boca de Juana es «partido clavel, gloria penada», —metáforas que nada tienen de grotesco—, y ella «sirena bellísima de Europa».¹¹ Los dos siguientes no se refieren a Juana, pero el 7 reconoce la lindeza de la lavandera. Este soneto ha provocado algunas malas interpretaciones como la de San José Lera [2007:184], quien lo pone en relación con las fantasías de don Quijote sobre Dulcinea y lo lee como ejemplo del poder fabulador del yo subjetivo que crea una belleza que «solo existe a los ojos de su creador». Sin embargo no es eso lo que el poema dice:

10. Es decir, que siendo casi siempre las serranas de Hita completamente distintas de las de Santillana, si Juana se parece a las primeras no puede parecerse a las segundas y viceversa. En realidad no pertenece a ninguna de las dos versiones de serranas. Para empezar Juana es una muchacha urbanita. De todos modos es significativo de la agudeza lectora de García Santo-Tomás que haya mencionado, diríase instintivamente, a Santillana, antes que al arcipreste de Hita.

11. Que el poeta esté dispuesto a cantar el jabón y la ropa de la lavandera en nada obsta a su belleza.

Bien puedo yo pintar una hermosura
y de otras cinco retratar a Elena,
pues a Filis también, siendo morena,
ángel, Lope llamó, de nieve pura;
bien puedo yo fingir una escultura 5
que disculpe mi amor, y en dulce vena
convertir a Filene en Filomena
brillando claros en la sombra oscura...
Mas puede ser que algún lector extrañe
estas Musas de Amor hiperboleas, 10
y viéndola después se desengañe.
Pues si ha de hallar algunas partes feas,
Juana, no quiera Dios que a nadie engañe,
basta que para mí tan linda seas.

La composición tiene dos motivos básicos de interés: la burla sobre las exageraciones de los poetas y el elogio de Juana. Los poetas siempre pintan a sus damas más hermosas de lo que son: Burguillos bien puede hacer lo mismo, e incluso despreocuparse de las opiniones ajenas, pues basta con su propio juicio sobre la belleza de la amada. Bien puede ser Juana a los ojos de otros menos bella de lo que él pondera, pero eso se pudiera decir de todas las damas poéticas, así que en ningún momento se minusvalora, caricaturiza o degrada la belleza de Juana.

Siguen las ponderaciones en el 8, donde la belleza de su breve pie (cuatro puntos máximo) provoca la muerte de amor del amante; en el 11 la llama «bella pastorcilla», «sirena de amor» y elogia su «rostro bello»; en el 13 la pone delante de las diosas del juicio de París; en el 16 contrapone la dureza interior con la «exterior belleza» y la hace de «jaspe de azucena y rosa» —otras metáforas típicas perfectamente serias—; en el 19 alude a la sutil belleza de Juana (v. 6); en el 21 vuelve a oponer la crueldad a la «hermosa arquitectura» de «cristal» de Juana; en el 22 la llama «dulce tirana» y «hermosa Juana»; en el 26 sus dientes son perlas, los labios coral;¹² en el 30 se pondera la blancura y pequeñez de los «pies bellos» que no llegan a cuatro puntos y pueden compararse con higas de cristal; en el 69 las mejillas de «la hermosa Juana» se metaforizan en jazmines y rosas, sus lágrimas en aljófara y

12. El epígrafe se dirige al palillo que tenía una dama en la boca, pero el v. 11 lo refiere a Juana, lo mismo que el n° 27 que continúa el motivo.

crystal; en el 72 los labios de Juana son claveles, el aliento aura suave, los cabellos lucientes hebras ('rayos de sol'), los dientes perlas; en el 82 se refiere a «mi hermosa Juana» y lo mismo en el 86; en el 146 califica de «marfiles» a las manos de Juana, en el 151 se vuelve a decir que los pies de Juana miden cuatro puntos (muy pequeños), y su cara «hermosa» tiene mejillas de rosa, etc.

No hace falta seguir más la pesquisa: no se encontrará ninguna referencia a la fealdad y sí muchas a la belleza de Juana, con toques de erotismo nada vulgar, para lo cual se acude a motivos petrarquistas habituales en la poesía seria, entre ellos el bagaje metafórico de nieve, perlas, corales, cristal, claveles, jazmines, manutisas, rosas o azucenas.

Aunque a menudo estos motivos se inserten en estructuras paródicas, se trata siempre de una parodia amable, como certeramente apuntan Sánchez Robayna [1985, 1993] y Pedraza [1981]: Lope no quiere destrozar nada, porque todo, y en particular el código petrarquista y garcilasiano, «es muy querido para Lope».

Muestra de semejante aprecio por el modelo y de la mirada lisonjera que aplica a Juana es la presencia en el cancionero de algunos poemas que pueden considerarse plenamente pertenecientes al petrarquismo más refinado, como el n.º. 69 a una picadura de avispa en la mejilla de Juana, con su repertorio de flores, jazmines, rosas, aljófares, zafiros y granas:

Pensando que era flor, una mañana
de abril meliflua abeja argumentosa
hizo mayor, junto al jazmín, la rosa
de la mejilla de la hermosa Juana.
Bajó al dolor (para sí sola humana)
lágrima de sus ojos amorosa;
bebió la herida aljófara y celosa
en punta de zafir trocó la grana. (vv. 1-8)

O el 72 («Alaba el poeta lo más esencial de la hermosura, sin ser parte de la armonía de las faciones»), en el que el leve chiste final no daña la evocación del aromático aliento de Juana ni su imagen totalmente idealizada:

Aura süave y mansa que respiras
en el clavel de Juana, y las lucientes

hebras de sus mejillas transparentes
 con blando soplo esparces y retiras,
 ¿por qué a la rosa y al jazmín aspiras 5
 desde el coro de perlas de sus dientes,
 pudiendo reparar mis accidentes
 cuando en su dulce anhélito suspiras?
 El humor de sus labios purpurantes
 para criar aromas bebe Apolo 10
 del alba ministrado en los diamantes,
 porque respira tan fragante Eolo
 que ganara un millón tratando en guantes,
 pues fueran de ámbar con el soplo solo.

O el nº. 75, en el que «Da la razón el poeta de que la boca de Juana fuese rosa»:

Tiraba rosas el Amor un día
 desde una peña a un líquido arroyuelo,
 que de un espino trasladó a su velo
 en la sazón que abril las producía.
 Las rosas mansamente conducía 5
 de risco en risco el agua al verde suelo
 cuando Juana llegó y al puro hielo
 puso los labios de la fuente fría.
 Las rosas, entre perlas y cristales,
 pegáronse a los labios, tan hermosas 10
 que afrentaban claveles y corales.
 ¡Oh pinturas del cielo milagrosas!
 ¿Quién vio jamás transformaciones tales:
 beber cristales y volverse rosas?

¿Dónde está la caricatura, la sátira, la fealdad rústica, la desidealización, la degradación, la ridícula deshumanización, la Juana gemela de la Chata de Malangosto, o de la Aldara de Tablada con su boca de perro y sus barbas prietas? ¿Es que los comentaristas no han leído los poemas de Burguillos? ¿Tanto puede la rutina tópica que enmascara lo más evidente?

Son escasos los poemas que exploran situaciones de baja comicidad, que nunca llegan a ser plenamente grotescas: ejemplos como el soneto 40 («Juana, mi amor me

tiene en tal estado») con su retrato del amante comodón; aquel en que el amante licenciado manifiesta su deseo de «afratelarse» (nº. 53) o el de la burla del corral y las gallinas (nº. 100), son cómicos, pero con una comicidad que afecta más que a Juana al propio locutor.

Este cancionero paródico, en suma, conserva muchos elementos plenamente líricos que hace coexistir con el humor. La Juana de Lope es una muchacha hermosa,¹³ y el yo lírico, aun distanciado humorísticamente, es consciente de su belleza y la canta en versos en los que la parodia no elimina el lirismo, o en los que el retrato femenino pondera la belleza en términos muy cercanos a los de la poesía amorosa seria.

La parodia de Lope no es antipetrarquista. ¿Por qué va a querer Lope destruir o atacar un código según el cual ha escrito innumerables poemas durante toda su vida? La idea de que la parodia responde a una ordenación cronológica sucesiva, según la cual un sistema literario agotado es rechazado para dar espacio a uno nuevo es falsa. El código petrarquista y sus parodias en diversos niveles de agresividad no son sucesivos, sino coexistentes. En el momento en que un sistema se hace muy reiterativo es lógico que surja la parodia, pero esta no tiene por qué constituir un ataque sistemático al modelo: la distribución es más bien genérica. La poesía seria sigue respetando el petrarquismo; la poesía jocosa puede burlarse de él. Pero esas burlas no expresan una actitud enemiga “real” de los poetas, sino que responden a las convenciones literarias de un género o especie poética.

En el caso concreto de la Juana de Burguillos, la figura de la lavandera se define por su belleza, capaz de resistir a los rasgos de humor que no alcanzan extremos de *turpitud* et *deformitas* en lo que a ella se refiere. Algún poema incurso en este concepto de comicidad, como el dedicado a un zapato grande y desaseado de una dama, ha sido mal atribuido a Juana. No hay en los poemas de las *Rimas* de Burguillos ningún elemento que justifique las calumnias que los estudiosos le han enderezado.

13. También cabe apuntar que Juana es lavandera (no fregona como asimila incorrectamente Sánchez Jiménez 2011:259): la fregona es figura difícilmente capaz de tratamientos líricos, por su asociación con las tareas más sucias, entre ellas vaciar los bacines por las ventanas al grito de «agua va». La lavandera tiene una vía de rescate a través de los motivos líricos de la poesía tradicional, abundante en encuentros amorosos en la fuente o el río cuando la doncella va a coger agua o a lavar, con motivos de delicado erotismo que no me parece necesario documentar ahora.

Y una duda final: si un lector ingenuo, con alguna ayuda de la filología (para saber por ejemplo qué significa tener cuatro puntos de pie) podría darse cuenta perfectamente de que Juana es una muchacha hermosa, ¿cómo explicar que tantos filólogos competentes no hayan sido capaces de leer el texto de Lope? ¿Tan fuerte es la presión de las ideas preconcebidas que ciegan la capacidad de análisis propio?

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, EUNSA, Pamplona, 1984.
- ARELLANO, Ignacio, «La amada, la amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en *Poésie amoureuse de Quevedo*, ed. M.-L. Ortega, ENS, París, 1997, pp. 71-84.
- ARELLANO, Ignacio, «Prólogo», ed. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Iberoamericana, Madrid, 2019.
- BLECUA, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Planeta, Barcelona, 1976.
- CARREÑO, Antonio, «Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 547-563.
- CARREÑO, Antonio, «“Que érades vos lo más sutil del mundo”: de Burguillos (Lope) y Quevedo», *Calíope*, VIII 2 (2002), pp. 25-50.
- CARREÑO, Antonio, «Introducción», ed. Lope de Vega, *Poesías, II, Rimas. Rimas sacras. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos. La Gatomaquia*, Turner, Madrid, 2003.
- CUIÑAS GÓMEZ, Macarena, notas en su edición de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Cátedra, Madrid, 2008.
- DADSON, Trevor J., «Hacia una posible reordenación de los *Sonetos a Juana* de Lope de Vega», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Castalia, Madrid, 1991, pp. 143-157.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «Lope, ventrílocuo de Lope: capital social, capital cultural y estrategia literaria en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII 4 (2000), pp. 287-304.
- GÓMEZ, David A., «(Auto) parodia y renovación en *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, LI 1 (1996), pp. 44-65.
- MASCIA, Mark J., «De/Reconstructing Appearances: Lope de Vega's Inversion of Female Beauty in the *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*», *Romance Notes*, XLII 3 (2002), pp. 313-322.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael, «Quien pone su esperanza en mujer flaca: una lectura de los sonetos de Lope de Vega», *Lemir*, XIII (2009), pp. 335-346.

- PEDRAZA, Felipe, «*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 564-589.
- PEDRAZA, Felipe, «Que ya no he menester a la Fortuna (notas sobre los últimos poemarios de Lope)», *Ínsula*, DXX (1990), pp. 21-22.
- PÉREZ ANDRÉS, Juan, «El Tomé de Burguillos, un curioso lector de Petrarca», *Zibaldone*, II 1 (2014), pp. 66-82.
- PÉREZ BOLUDA, Adrián, «Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el *Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», *Calíope*, XII 2 (2006a), pp. 57-76.
- PÉREZ BOLUDA, Adrián, «Cotidianidad y sensualidad en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. A.J. Close, AISO, Madrid, 2006b, pp. 503-508.
- ROZAS, Juan Manuel, y Jesús CAÑAS MURILLO, notas en su edición de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Castalia, Madrid, 2005.
- ROMOJARO MONTERO, Rosa, «Lope de Vega y el mito clásico (Humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos)», *Analecta Malacitana*, VIII 2 (1985), pp. 267-292.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. A. Blecua, Cátedra, Madrid, 1992.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Tomé de Burguillos o el triunfo del *Quijote*: una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomás de Burguillos* de Lope de Vega», *Criticón*, C (2007), pp. 167-199.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Londres, 2006.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Cardenio el rústico, el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso», *Creneida*, I (2011), pp. 51-75.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Petrarquismo, parodia y poesía en los sonetos de *Tomé de Burguillos*», *Analecta Malacitana*, VIII (1985), pp. 269-294.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope», en *Silva gongorina*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 27-41.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Poesías, II, Rimas. Rimas sacras. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos. La Gatomaquia*, ed. A. Carreño, Turner, Madrid, 2003.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos*, Imprenta del Reino, Madrid, 1634.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J.M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1976.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, eds. J.M. Rozas y J. Cañas Murillo, Castalia, Madrid, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. M. Cuiñas Gómez, Cátedra, Madrid, 2008.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. I. Arellano, Iberoamericana, Madrid, 2019.
- VITIELLO, Justin, «Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*», *Annali dell'Instituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XV 1, (1973), pp. 45-123.