

RESEÑA

Ignacio Arellano, ed., Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 130), Madrid-Frankfurt, 2019, 790 pp. ISBN: 9788491920655.

GUILLERMO SERÉS (Universidad Autónoma de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.363>>

El excelente editor de una de las grandes colecciones poéticas del Siglo de Oro, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Navarra, director del GRISO y uno de los mejores estudiosos de todos los géneros de la literatura áurea, divide la introducción de este «lúdico poemario» en tres grandes capítulos: «La lectura retórica» (pp. 13-81), «Propuesta para una estrategia de lectura conceptista» (pp. 83-128) y una sustanciosa «Nota textual» (pp. 129-140); también incluye una nutrida bibliografía (pp. 141-159) y, al final de la edición, además del preceptivo índice de primeros versos y de títulos, incluye otro utilísimo de notas y motivos a dos columnas (pp. 769-790). Me apresuro a decir que esta introducción es un libro *per se*, pero no solo para las *Rimas de Burguillos*, sino de aplicación para toda la poesía de la época y como ilustración del conceptismo más sutil y de todos los tipos de agudeza que definió Gracián. El segundo capítulo, en concreto, que sería un complemento de un libro anterior,¹ cuenta con algunas páginas memorables en que distingue e ilustra los dos niveles del conceptismo en que va a basarse para el comentario y la anotación, y que resultan imprescindibles para interpretar la literatura áurea: el retórico, que «se mantendría en lo que llama Gracián el plano de la *materia*» y el estrictamente conceptista, «que atiende a las complejas correspondencias que constituyen la técnica fundamental de la agudeza, objetivo básico de buena

1. I. Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, IDEA, Nueva York, 2012.

parte de los textos del Siglo de Oro —lo que correspondería al plano que Gracián llama metafóricamente la *forma*—; dos niveles que suponen «una doble técnica de lectura de los textos barrocos; [...] la más superficial, atenta a la *materia*, deja sin tocar apenas el *alma* de la agudeza» (p. 83). Concluye señalando que esa doble lectura apenas se ha abordado para estas *Rimas*, a pesar de que «ofrecen en este sentido el doble interés de constituir un repertorio arquetípico de mecanismos del ingenio», que apenas ha tenido en cuenta la mayoría de estudiosos de «esta última obra maestra de Lope» (p. 84). Es un gobernalle inmejorable para la estupenda y bien artillada nave.

Antes Arellano ya ha dejado dicho que, a pesar de la variedad y dispersión de los temas y estilos tratados («serio, jocosos, parodia de cancioneros amorosos, o de la poesía épica...») (p. 19), el libro, el *canzoniere* de Burguillos, no deja de tener unidad: «estos poemas tienen un aire de familia, pertenecen a una categoría común y obedecen a unas mismas características. A mi juicio la unidad la confiere precisamente la estética conceptista que los genera y sustenta: se trata de un libro cuya escritura responde a los mecanismos de la agudeza» (ibidem). Son como «un paliativo de muchas frustraciones y pesares», pretende, «según proclama en el soneto 4, v. 14, «templar tristezas despreciando el arte»» (pp. 21-22). Y lo recoge, como señala al principio, en este «conjunto complejo» de poemas de muy diversas épocas, desde 1605 hasta 1634, aunque la mayoría Lope los escribe entre 1629 y 1634, en la que se ha venido llamando época *de senectute*, que arranca en 1627. A «la frustración resignada y el desencanto» de este período de vejez Arellano le dedica un apartado de la introducción (pp. 48-57) que retrata el estado de ánimo de esta última etapa, dominado por la frustración, falta de reconocimiento, el auge de aquellos nuevos poetas, los inútiles aplausos *post mortem*, la búsqueda de mecenas, siempre ingratos, pues ni Sessa le incluyó, a pesar de sus humillaciones, como servidor fijo. La «melancólica resignación» de estos años la intenta superar, en estas *Rimas*, «a veces con humor, otras con amarga conformidad o con la queja acerba» (p. 52), proyectándolas en su heterónimo. Hasta alcanzar el desencanto, que lo reviste ora con acerba crítica moral, ora satíricamente, con «rimas faceciosas» (p. 57) que templen su tristeza, para liberarse de aquel desencanto con humor, aunque «no siempre será posible esta catarsis».

Atribuye Lope el poemario a Tomé de Burguillos, un heterónimo que ya ha habido usado en algunas justas poéticas y cuya vulgar resonancia se ajusta con decoro lingüístico y moral a la etopeya que diseña el autor: una voz «fundamental-

mente cómica, pero capaz también de seriedad», con competencia cultural parodiadora y que pudiera atesorar «abundantes comentarios metapoéticos» y reflejase «algunas quejas personales» de Lope en relación con los «pájaros nuevos» (p. 29).² Niega también Arellano, desde las primeras páginas, la caracterización tradicional (parodia y degradación de la dama petrarquista) que la crítica ha atribuido a la musa de Burguillos, la lavandera Juana, pues el lector no encontrará «ninguna referencia a la fealdad» de Juana y «sí la constante exaltación» de su belleza, «con toque de erotismo nada vulgar». Lo que ocurre es que «a menudo esos motivos se insertan en estructuras paródicas» (pp. 34-35), cuya comicidad nunca llega a ser grotesca. El licenciado es «pobretón» y ella lavandera, de modo que el enfoque es paródico, pero una lavandera que «se presenta idealizada» (p. 37). Por eso mismo resulta muy interesante el apartado siguiente: «Entre burlas y veras. Algunas facetas más de la parodia, la burla y la veta seria» (pp. 57-72), porque desconfía Arellano, con razón, de que la llamada «parodia barroca» destruya los modelos renacentistas, a los que tanto apego tuvo Lope, y apunta que más bien se trata de un «nueva elaboración» (p. 58), en la que, esta vez sí, tiene un papel importante la parodia (especialmente del «código lírico del petrarquismo»), sin que ello excluya la faceta seria del poemario. Lo mismo apunta de la aportación mitológica, que Lope satiriza eventualmente, o de los motivos o tópicos tradicionales, como el de la enfermedad de amor. Con todo, uno de los principales mecanismos de la parodia es «el comentario metapoético, que pone de relieve la calidad literaria, sorprendente o absurda de un motivo» (p. 66); a su lado, la dimensión costumbrista, el cultivo de «la comicidad de los episodios cotidianos ridículos» (p. 68), con o sin adherencias escatológicas. Los tres componentes (costumbrismo, lo cotidiano y lo escatológico) se dejan combinar con un componente erótico que «se aparta de las convenciones líricas dominantes en la época», derivadas en mayor o menor medida del neoplatonismo y del petrarquismo. Otras veces, las menos, cae directamente en la composición de «figuras», o sea, en el bosquejo de los personajes con alguna deformación o extravagancia moral o intelectual. Los poemas restantes no son ni burlescos ni

2. Sobre los «pájaros nuevos» se extiende la introducción a lo largo de las pp. 37-48, porque «Burguillos ataca a la poesía culterana [...] con una burla a los cultismos innecesarios. Lope se presenta como defensor de la poesía llana, clara y pura. [...] La dificultad de los poemas de Burguillos procederá de su densidad ingeniosa, no de los solecismos y vocablos peregrinos de los que acusa a sus oponentes» (pp. 45-46).

satíricos; son panegíricos, de circunstancias, de sucesos o incluso elegíacos, como el 78, que se supone escrito en ocasión de la muerte de Marta de Nevares, «resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa».

Obviamente, el profesor Arellano dedica un apartado completo a *La Gatomaquia* (pp. 72-80), la pieza paródica más importante del libro y la más estudiada: 2802 versos repartidos en siete silvas y un soneto preliminar; un «maravilloso poema épico protagonizado por gatos, exhibición de facultades de humor, de poesía, de colorido descriptivo y dominio del verso» (p. 72). Lope se divierte exhibiendo libremente su humor paródico (o rebajamiento costumbrista) del género épico culto, con todos sus ingredientes: la descripción de la vestimenta y armas; las arengas, las batallas, las digresiones...; pero también, al decir de Pedraza, parodia de su propio teatro, con sus enredos de amor y celos, desafíos, billetes o rondas de amor. Por supuesto, no falta la burla de los culteranos y sus recursos y léxico, o de la erudición de acarreo, ni las referencias autobiográficas, que culminarán en *La Dorotea*. Las pocas «rimas divinas» (11 de un total de 179), en fin, son analizadas en las pp. 80-81; son muy pocas, por lo que cree Arellano que «Lope no se planteó muy seriamente esta sección»; la «fabricó con unos cuantos materiales disímiles» (p. 80) y con formas diversas: sonetos, décimas, glosas y romance.

De sumo interés es el citado capítulo tercero de la introducción, porque desentraña las claves del conceptismo de Lope; ya lo he adelantado arriba. Parte de los «dos niveles de un texto conceptista»: el de las «flores retóricas» y el conceptuoso, y desde esta doble aproximación aborda el poemario, o sea, siempre en el marco de la lectura conceptista. Desmiente así la supuesta «llaneza» o sencillez de las composiciones (que le ha achacado mayoritariamente la crítica), salvo si se contrapone a la «peculiar oscuridad de los poetas culteranos» (p. 85). Porque no están reñidas claridad y dificultad, máxime cuando, como es el caso, el poema se ciñe a las técnicas conceptistas, a la estética de la agudeza. Hasta el punto de que su máximo teórico, Gracián, cita constantemente a Lope para ejemplificar las variedades de la agudeza, pues en su poesía se dan «complicadas redes de correspondencias que sustentan los poemas de la colección» (p. 87).

A ejemplificar dichas correspondencias, los mecanismos de la aparentemente sencilla dificultad conceptista, dedica el siguiente apartado: «Algunos ejemplos de lectura de las *Rimas* de Burguillos desde la agudeza» (pp. 88-128), que constituye la parte del león, y la más original y reveladora, de este espléndido estudio introduc-

torio. Desde el primer soneto: «oíd de un caos la materia prima, / no culta como cifras de receta» (I, 5-6), o sea, «a pesar de su caos estos versos siempre serán mejores que la poesía culterana. Esta *materia prima* (‘informe’) tiene la virtud al menos de no ser culta, como son las cifras de las recetas de los médicos, agudeza de semejanza costumbrista y chistosa, además de alusión» (p. 89), porque, al mejor estilo graciano «la densidad de las alusiones ingeniosas, contraposiciones y correspondencias es el objetivo final de estos versos, más allá de la convencional burla a la oscuridad culterana» (p. 90). La red de agudezas de todo tipo (proporción, disonancia, paridad, contrariedad, improporción...), simples o complejas, se combinan con ingredientes costumbristas, folclóricos, circunstanciales, simbólicos, míticos, etc., etc. Eventualmente, «el objetivo es construir un edificio sutil a base de contrariedades complejas en un ejemplo de agudeza mixta» (p. 93), al que puede sumarse una agudeza de improporción (o de semejanza, alusión, contrariedad...), una antítesis paródica, un equívoco, cuando no «invierte ingeniosamente la conclusión con una ponderación hiperbólica y antitética» (p. 103).

Todas las agudezas encuentran ilustración, incluso la que se basan en «apodosos conglobados» (p. 107), que se dan cuando se acumulan semejanzas individuales en estructura de «agudeza suelta» (Gracián), que permite una gran variedad ingeniosa. Mayor densidad cabe en lo que Gracián llama «ponderación misteriosa», porque exige «actos del entendimiento» del lector, que capta el sentido menos habitual de la frase hecha en función del contexto, como ilustra el sintagma «sol con uñas» (65, v. 4), que exige conocer el sentido figurado, más el literal y el metafórico para captar al doble sentido, además de la alusión a las «uñas de los ojos» (‘excrecencia o tumor duro que se hace en los ojos’). De modo que «la lectura retórica no puede prescindir de la indagación conceptista, porque la mala comprensión de los sentidos del texto conduce a juicios literarios derivados y a unas categorizaciones falsas» (p. 111). Se requiere, pues, en primer lugar, entender el sentido y la construcción ingeniosa, y luego desentrañar la complejidad retórica y conceptuosa. Un ejemplo palmario de todo ello es el 149, cuyo chiste final (retratar a la dama muerta) ha sido malinterpretado por los editores y estudiosos previos, «arrastrados por la identificación de Belisa con Isabel de Urbina», de modo que «se mantienen en el territorio de la seriedad y la sincera emoción» (p. 118) propias de la elegía; Burguillos, en cambio, echa mano de un chistoso cuentecillo previo (recopilado por Juan Rufo); «por lo tanto no estamos ante un envilecimiento de un texto supuestamente «serio y elegíaco», [...]

sino ante la aplicación de una facecia conocida, cuya dimensión satírica y misógina es imposible desactivar» (p. 120). Lope conoce bien las fuentes, cultas o folclóricas, y actualiza una u otra, o practica la mezcla jocoseria, ejecutando un ingenioso ejercicio de intertextualidad, mezclando «imágenes y motivos líricos con bromas y facecias», con sus correspondencias entre los «múltiples correlatos» (p. 121).

En la nota Final de este capítulo reitera Arellano la necesidad de captar aquellas agudezas, la «red de correspondencias mentales y de juegos verbales que hacen del *Burguillos* una enciclopedia del ingenio», y recaba, de acuerdo con los principios del conceptismo, que todas las composiciones requieren ser leídas con el «ejercicio del entendimiento», porque «hay que completar las propuestas sutiles del poeta ingenioso con el ingenio del lector». No son meras facecias, chistes, donaires o chascarrillos, plásticas y efectistas escenas costumbristas, parodias del petrarquismo, referencias autobiográficas (que también los hay), sino plenos y completos ejercicios de conceptismo, que se fundan «en técnicas de ocultación y multiplicación de sentidos» (p. 128) y en la combinación y correspondencias de todas aquellas referencias dispares.

En la nota textual se da cumplida cuenta de todas las ediciones de las *Rimas*, señala que ha corregido las erratas, da cuenta de los manuscritos y del resto de testimonios, totales o parciales, de las diversas versiones de algunos poemas, adoptando como texto base la edición de 1634, «sin señalar las mínimas variantes que ofrecen los testimonios» (p. 133). Esta sección, además, constituye una estupenda guía teórica y práctica de anotación de un texto literario, huyendo de la «anotación basura, ya que las notas deben responder a la misma precisión que exhiben los textos conceptistas» (p. 135), porque cree que las notas del editor deben recoger cómo Lope en las *Rimas de Burguillos* «despliega todo tipo de materiales eruditos, literarios, folklóricos, costumbristas... y solo reconstruyendo los códigos históricos y culturales, por un lado, y los códigos ingeniosos (conceptistas) de producción del texto, por otro, estaremos en condiciones de proceder a una lectura adecuada del poemario. La anotación de un texto —valga decir, la perspectiva lectora— ha de cumplir una triple coherencia: gramatical, semántica y poética» (p. 136). En las páginas siguientes (pp. 137-140) aporta una serie de criterios de anotación que deberían figurar en todo manual del buen editor.

Ya en el texto propiamente dicho (pp. 175-755), y tras los jugosos preliminares y «advertimiento» del autor, nos encontramos con un poema de presentación o prólogo (arriba lo he citado), porque estamos ante un *canzoniere*, del que el profesor

navarro edita cada poema libre de erratas y malas lecturas, y con la puntuación corregida. Analiza, así, exhaustivamente Arellano cada una de las 179 composiciones de la primera parte: *Rimas humanas* (162 sonetos, una canción burlesca, la *Gatomaquia* —número 164, pp. 565-681— y cuatro composiciones más), y las de la segunda (*Rimas divinas*): dos églogas pastoriles, un villancico al Nacimiento, seis poemas al Niño de la Cruz y dos romances, a San Hermenegildo y a la muerte de una monja. Lo hace, exhaustiva y eruditamente, a lo largo de las 1.165 notas, de todo tipo: desde las que corrigen erratas, y aclaran y contextualizan léxicamente, a las que señalan las fuentes (clásicas, bíblicas, eruditas, cercanas o lejanas) y su reelaboración, a las que traen los paralelos con otros autores o con otras obras de Lope, los *realia*, las circunstancias históricas e historico-literarias. Aparte de las notas, cada poema consta de una introducción con un estado de la cuestión, un resumen del tema y argumento, o de las circunstancias en que lo redactó o publicó. También incluye una revisión crítica de anotaciones sesgadas o erróneas, a la luz de la compleja aproximación que desgrana en la introducción, pero sin la prolijidad de la anotación obvia y excesiva. Quiero reseñar, de paso, la generosidad de los márgenes y el tipo de letra, para el texto y para las notas, que permiten una lectura cómoda.

Las perspicuas notas, en fin, son siempre certeras y nonada prolijas. Las hay fundamentales, que aclaran la categoría gramatical: el «elementar» de «mi amor es fuego elemental segundo» (3, v. 9) no es un sustantivo, como anotan la mayoría de editores (a veces, deudores de una primera nota errónea), sino un adjetivo; al darle aquel valor, además, fuerzan «la gramática, ya que el adjetivo «segundo» se refiere a «mi amor», y no a «elementar», que es adjetivo que concierta con «fuego». Hay, en suma, un hipérbaton, que se podría ordenar para más claridad: ‘mi amor es segundo fuego elemental’, es decir, ‘arde tanto como el elemento del fuego, es un segundo elemento ardiente’» (p. 183); a continuación añade paralelos para corroborar el sentido. Esclarecedor, asimismo, es el cambio de modo verbal del número 15, pues las formas verbales están en modo imperativo, no en indicativo, de modo que cambia sustancialmente el sentido y «a tenor de lo cual habría que plantearse la puntuación» (p. 210). No son menos relevantes las que aportan información referencial: los «polvillos de Sevilla» del número 79, v. 14, no son blanqueadores, sino una determinada mezcla para «una imprimación oscura que se hacía de barro o légamo» (p. 365) y cita el *Arte de pintura*, de Pacheco para documentarlo, concluyendo que «el supuesto «elogio del galán, para quedar bien con las dos mujeres» más bien parece un chis-

te irónico». O la fuente del 141, que es el *ragguaglio* IV de la segunda centuria, que, traducido al español, «desaparece todo rastro de ironía burlona», pero «cuya índole satírica debió de captar Lope en el original» (p. 501). O la referencia al retrato de Antígono que hizo Apeles (95, pp. 396-397), cuya anécdota no recoge ningún editor. Ingeniosísimas, en fin, las que reinterpretan un pasaje oscuro, no entendido o no atendido, como los dos primeros versos del 82: «Luciente estrella con quien nace el día, / que el oscuro crepúsculo interpreta»; son versos no anotados, aunque son «una referencia jocosa a la poesía culterana: la estrella de la mañana «explica», «da luz», «aclara», *interpreta* el crepúsculo oscuro, [...] como si el crepúsculo hubiera de ser interpretado como una poesía gongorina» (p. 370). O las que desmienten una lectura arriesgada, como una de Rozas (aceptada por los siguientes editores), que cree ver en el 107 una «parodia de un auto de fe» (p. 426). Otras enmiendan felizmente el texto: «baña» por «vana» (84, 3); «mejor» por «menor» (99, v. 3); o señalan la nueva puntuación (142, vv. 2-4 y 5-8; el 167, vv. 4-6 y 25-30; 177, v. 8, etc.). Son brillantes, por supuesto, las notas con las que ilustra los tipos de agudeza, como las de la composición 167, vv. 36-40, donde aprecia «una agudeza hiperbólica de contrariedad condicional que se suma a la paridad anterior» (p. 695). Incluso las últimas y sencillas composiciones, en arte menor, están debidamente anotadas, referenciadas, documentadas e interpretadas, como la de los versos 109-110 de la 178: «Este espectáculo vivo / mirando estaba Teresa», no se trata de Santa Teresa mirando un cuadro, como anota la mayoría de editores, sino que «Lope evoca el comienzo de la *Vida de Santa Teresa*, que en el capítulo I describe [...] sus deseos de martirio» (p. 747).

Una edición, en suma, muy completa en todos los sentidos, por su brillante estudio introductorio, porque es una excelente ilustración del conceptismo áureo, un paradigma para la anotación y la inclusión de referencias eruditas precisas y ejemplarmente contextualizadas. Ya estamos esperando otra monumental edición de Ignacio Arellano, la del *Parnaso español*, de Quevedo, tal como lo recopiló González de Salas y cerró Aldrete, un *opus immensum*, una homérica empresa que solo un titán de la filología como él podía emprender y culminar con éxito.