

# Perspectivas críticas en los estudios sobre las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega

Nicolás Mateos

Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES  
DE LA UAM  
2020-2021

Facultad de Filosofía y Letras

PERSPECTIVAS CRÍTICAS EN LOS ESTUDIOS SOBRE LAS  
*RIMAS DE TOMÉ DE BURGUILLOS* DE LOPE DE VEGA

Autor: Nicolás Mateos Frühbeck

Tutor: Dr. Jesús Gómez Gómez

## ÍNDICE

Introducción.....	3
1. El carácter misceláneo.....	7
1.1 La estructura.....	7
1.2 Los modelos de <i>La Gatomaquia</i> .....	12
1.2.1 Los modelos clásicos.....	14
1.2.2 Los modelos contemporáneos .....	21
1.2.3 La reescritura y los modelos lopescos .....	24
2. La intención paródica .....	31
2.1 Tomé de Burguillos: el heterónimo .....	32
2.3 Juana la lavandera .....	45
2.2.1 Algunos sonetos a Juana .....	52
2.3 La parodia en <i>La Gatomaquia</i> .....	60
2.3.1 La parodia épica y la onomástica .....	60
2.3.2 La parodia del <i>Arte Nuevo de hacer comedias</i> .....	65
3. El desengaño, la crítica a Pellicer y los «pájaros nuevos» .....	67
3.1 El desengaño y la falta de mecenazgo .....	68
3.2 Pellicer, los «pájaros nuevos» y la crítica antigongorina.....	77
3.3 <i>La Gatomaquia</i> en clave contra Pellicer y los gongorinos .....	86
Conclusiones.....	91
Bibliografía.....	94

## INTRODUCCIÓN

En las últimas dos décadas, los estudios sobre las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega han aumentado considerablemente, lo que se evidencia a partir de las recientes ediciones críticas de esta obra, esto es, las de Carreño (2002a), Rozas/Cañas (2005), Cuiñas Gómez (2008a) y Arellano (2019). A estas cuatro les precede la edición de José Manuel Blecua (1976), con menor interés debido a la naturaleza y al objetivo de este trabajo, en el que se pretende establecer un acercamiento crítico en torno a la interpretación y a la contextualización histórico-biográfica de la obra, a través de las investigaciones actuales sobre el tema. De entre todas ellas, como trataremos de exponer, la que más se diferencia del resto es la última que ha salido a la luz, es decir, la elaborada por Ignacio Arellano (2019), cuyos planteamientos distan aparentemente de todas las ediciones publicadas con anterioridad y, en ocasiones, suponen una interpretación transgresora en relación con el resto de estudios llevados a cabo hasta el momento<sup>1</sup>.

Como veníamos comentando, las *Rimas de Tomé de Burguillos* han merecido la atención de la crítica en los últimos años, lo que ha producido la realización de diferentes estudios desde múltiples perspectivas y lecturas<sup>2</sup>. Tanta ha sido la consideración de la crítica hacia esta obra que se ha llegado a declarar que «Tomé de Burguillos es, *mutatis mutandis*, el Quijote de la lírica del XVII» (Carreño, 2002b: 27), así como la «obra maestra de la lírica de la época» (Sánchez Jiménez, 2011: 353). De hecho, San José Lera (2007) sitúa estas *Rimas* a la misma altura que las grandes obras del siglo XVI y XVII por distintas razones, entre las que destaca la renovación poética con que Lope aborda la etapa vital a la que Juan Manuel Rozas se refirió como ciclo *de senectute*<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Como podremos observar en las siguientes páginas de este trabajo, la reciente edición de Arellano (2019) no dista tanto de la de los otros autores citados en los criterios utilizados para la interpretación de los textos. Sin embargo, esto no significa que dicha edición no haya solucionado una gran cantidad de incógnitas en la resolución de algunos significados y posibles lecturas de las composiciones presentes en la obra ni resta valor a la calidad de su trabajo. Se podría considerar, sin duda, una de las ediciones más rigurosas y que más sirven de ayuda a la hora de comprender los textos.

<sup>2</sup> Para no sobrecargar el presente trabajo y, consecuentemente, amenizar su lectura, nos hemos decantado por denominar la obra, de ahora en adelante, como *Rimas de Tomé de Burguillos*, de acuerdo con casi todos los críticos y las ediciones consultadas.

<sup>3</sup> Al igual que en el ejemplo anterior, y por las razones que iremos mostrando en las siguientes páginas, también aquí hemos preferido utilizar los términos asentados por la crítica en torno a esta obra y al período histórico y biográfico en el que se enmarca. La etapa *de senectute* de Lope de Vega alude a los últimos años del Fénix y a una serie de sucesos vitales que pueden servir para comprender sus obras, así como su visión existencial asociada a este período, que, de acuerdo con la propuesta inicial de Rozas, comienza en el año 1627 y llega a su fin con la muerte de Lope en 1635. Otros autores, como Carreño o

Así como *La Celestina* acaba con la novela sentimental al someterla a la solfa de la realidad; de la misma forma que el *Quijote* acaba con la caballería de papel al someter el idealismo de sus planteamientos a la realidad; igual que en las *Soledades* Góngora reinventa el lenguaje poético revitalizando los viejos tópicos clásicos en un nuevo modo de expresión; así Lope, sometiendo sus propios modelos poéticos idealizadores (y hasta su propia biografía amorosa) a la irrisión, muestra la disonancia entre la realidad y la literatura, y acaba literariamente con los modelos poéticos agotados al presentar una lírica sorprendentemente moderna (San José Lera, 2007: 195).

En definitiva, las ediciones y los trabajos que se han publicado en las últimas décadas han supuesto un gran avance en la investigación de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, lo que ha conllevado también un paso más en el estudio de la obra de Lope de Vega y su ya mencionado ciclo *de senectute*, de acuerdo con los nuevos preceptos críticos que se vienen utilizando para el análisis del poemario. En este trabajo, por lo tanto, trataremos de mostrar la significación actual de dicha obra, con especial atención en las líneas de investigación que han ido surgiendo en los últimos años, así como a su alcance y posibles carencias para futuros trabajos.

La estructura de las siguientes páginas se divide en tres apartados bien diferenciados temáticamente con sus correspondientes subapartados, a fin de enmarcar de manera analítica y crítica el estudio de las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

En el primer apartado realizaremos un cotejo de las diferentes interpretaciones en torno al carácter misceláneo del poemario, cuestión relevante si tenemos en cuenta las posibilidades que esta condición posee en la comprensión global de la obra poética que nos interesa. El primero de los dos subapartados está dedicado a la estructura externa e interna de este libro, donde se lleva a cabo un cotejo exhaustivo de las diferentes propuestas estructurales a partir de los criterios con que se ha establecido cada uno de los planteamientos de los investigadores, así como las cuestiones y las respuestas que han obtenido estas sugerencias sobre una posible estructura.

El segundo subapartado se centra en los modelos que los estudiosos han juzgado relacionados con la composición más extensa de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, es decir, *La Gatomaquia*. Este poema de más de dos mil quinientos versos ha suscitado una serie de interpretaciones que también difieren entre sí, y que determinan, en cierto sentido, el carácter estructural que engloba todo el apartado. Las vías de investigación, evidentemente, han resultado muy variadas respecto a los múltiples acercamientos de los especialistas en todos los niveles posibles, tanto en su condición crítica, como en el

---

Sánchez Jiménez, han propuesto distintas fechas para esta etapa vital, aunque las características que definen este período en la vida de Lope son para todos las mismas o muy parecidas.

tono al que recurre el Fénix para fijar el texto y la intención de este poema. Aunque en este subapartado solo nos centremos en dichos modelos, veremos luego el resto de aspectos relevantes en torno a esta composición.

El apartado segundo profundiza en la intención paródica que la crítica ha considerado fundamental para la comprensión de estas *Rimas*. Desde los primeros trabajos sobre los elementos paródicos como aspectos vehiculares de las composiciones de Burguillos, como, por ejemplo, los de Carreño (1981; 2002b), hasta los más recientes de Arellano (2019; 2020a) y, otra vez, Carreño (2020), el alcance paródico ha sido más que discutido y planteado mediante distintos acercamientos. Se trata de una de las claves básicas en el estudio analítico de esta obra. Este apartado se subdivide, a su vez, en tres subapartados que sirven para mostrar los puntos clave que han cimentado este sentido paródico para la crítica.

El primero presenta el modo en que se ha analizado al heterónimo con que el Fénix aborda este poemario, así como los límites ficcionales y las posibilidades y limitaciones que ofrece Tomé de Burguillos para los estudiosos. Tanto la procedencia onomástica como el valor que dicho heterónimo posee de cara al conjunto y a la interpretación global han resultado ser los aspectos más controvertidos y que más opiniones han generado con el paso de los años. Asimismo, este subapartado sirve como introducción del tema del heterónimo que, como veremos, será una constante también en aquellos estudios que no se limitan solo a esta figura tan representativa con que Lope quiso crear esta autoría ficticia. También el tercer y cuarto apartados se verán siempre bajo la influencia del sistema heteronímico para la investigación de este poemario.

Por otra parte, más o menos desde esta misma perspectiva, se aborda la cuestión sobre la identidad de la amada de Tomé de Burguillos, Juana la lavandera. La importancia que los especialistas han otorgado al personaje de Juana es tal, que han tenido que pasar un par de décadas para que este poemario se considerase algo más que un simple “Cancionero a Juana”. Tanto su caracterización como todos los factores paródicos y heteronímicos que abarcan los trabajos sobre ella son necesarios para comprender en qué medida Lope pretende parodiar el sistema petrarquista, o solamente se nutre de él para configurar jocosamente a los personajes que se manifiestan a lo largo de las composiciones según la línea de interpretación en que nos centremos. A este subapartado le sigue el de algunos sonetos dedicados por parte de Tomé de Burguillos a la propia Juana; sonetos que hemos seleccionado según su valor ilustrativo y su

implicación en las distintas consideraciones acerca de Juana y el imaginario poético que la acompaña.

En último lugar, el tercer subapartado se fija en la parodia presente en *La Gatomaquia*, cuya condición de extensa epopeya burlesca ha dado lugar a un buen número de trabajos recientes –y no tan recientes– sobre el tema, que aún hoy sigue vigente, y sobre el que, cada año, siguen publicándose más trabajos al respecto, como es el caso, por ejemplo, de Xouplidis (2020).

El tercer y último gran apartado que conforma este trabajo es el que gira en torno a la significación que adquieren dentro del poemario tanto las posibles alusiones críticas a la poesía gongorina como los sucesos biográficos que enmarcan la etapa vital de Lope al redactar las composiciones de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. El autobiografismo en los estudios de Lope de Vega siempre ha sido un elemento determinante a la hora de interpretar sus textos literarios, lo que no es una excepción en el caso de este poemario. En el primer subapartado se analizan las aportaciones biográficas sobre la situación de Lope en torno al año en que se escribieron las composiciones que constituyen estas *Rimas*, y de qué manera se proyectan dichos episodios vitales o claves biográficas en los textos, alusivos en primer lugar a la falta de mecenazgo por parte de los nobles; mientras que, en el segundo apartado, se examina la relación con la polémica literaria del Fénix frente a los «pájaros nuevos» y los gongorinos como José Pellicer y Tovar, por tratarse de uno de los campos de estudio que más trascendencia ha acabado adquiriendo. Para terminar, una vez más, enlazando con la primera parte de la presente investigación, se vuelve sobre el significado que adquiere *La Gatomaquia* en clave crítica y antigongorina, y acorde también con el conjunto de características en los poemas que constituyen las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

Como corresponde a un trabajo de esta magnitud, el último apartado será el de las conclusiones, en las que señalaremos las reflexiones más significativas tras el exhaustivo análisis y trazaremos las posibles perspectivas de futuro que se deducen de la investigación realizada. En cualquier caso, estas conclusiones se justificarán a lo largo de todo el trabajo, puesto que se trata de una valoración crítica, lo que implica aportar nuestra visión en cada uno de los apartados sobre el tema correspondiente.

## 1. EL CARÁCTER MISCELÁNEO

El carácter misceláneo de estas *Rimas de Tomé de Burguillos* no es un rasgo novedoso en relación con las obras poéticas más representativas de Lope, como las *Rimas* de 1602 o las *Rimas sacras* de 1614. El simple hecho de que se las denomine *Rimas* ya indica su dispersión temática. Las *Rimas humanas* y las *Rimas sacras* del Fénix son un buen ejemplo de ello, ya que ambas poseen una variedad en los temas tratados que viene anticipada por dicho título. Por esto mismo, hemos considerado pertinente dedicar el inicio del análisis a esta cuestión básica tanto para la estructura del poemario en su conjunto, como para el poema más extenso incluido en el mismo, *La Gatomaquia*.

### 1.1 La estructura

La estructura de las *Rimas de Tomé de Burguillos* ha sido un punto debatido por la crítica desde los primeros estudios conocidos, que no han terminado de concretar de qué manera se construye la obra y cuál es la razón por la que Lope atribuye una *varietas* tan novedosa de cara a lo que inicialmente parece una simple miscelánea de carácter petrarquista. Como bien manifiesta la adjetivación desde el mismo título de *Rimas*, existen dos apartados que se diferencian a nivel temático: el que contiene las composiciones “humanas” y el que gira en torno a las “rimas divinas”<sup>4</sup>. Parece evidente que dicha división no es proporcional, puesto que, de los 179 poemas que conforman la obra, tan solo 11 de ellos se enmarcan en el apartado de los poemas “divinos”, mientras las restantes 168 composiciones se ubican en el otro apartado<sup>5</sup>. En relación con esto último, los editores recientes de la obra (Carreño, 2002a; Rozas/Cañas, 2005; Cuiñas Gómez, 2008a; Arellano 2019) coinciden en el poco valor que poseen las rimas divinas en comparación con las humanas («lo humano vence a lo divino, por lo menos en cuanto a número de composiciones se refiere», Cuiñas Gómez, 2008a: 19), cuya diferencia numérica resulta lo suficientemente significativa como para establecer los planteamientos e interpretaciones fundamentales de la obra solo a partir de ellas. De hecho, Arellano (2019), de acuerdo con el resto de la crítica, cree que la «llamativa

---

<sup>4</sup> El título *Rimas* determina de antemano el carácter aparentemente misceláneo de la obra, aunque, como ahora veremos, este no se corresponde exactamente con el orden de las composiciones.

<sup>5</sup> En la edición de Carreño (2002a) se numeran también las dos composiciones preliminares, de modo que existe una descompensación numérica respecto al resto de ediciones. Rozas/Murillo (2005), Cuiñas Gómez (2008a) y Arellano (2019) coinciden en la numeración de todas las composiciones que conforman las *Rimas de Tomé de Burguillos*.



desproporción interna [...] hace suponer que Lope no se planteó muy seriamente esta sección [de las rimas divinas], y que la fabricó con unos cuantos materiales disímiles» (2019: 80).

En cambio, uno de los aspectos que más polémica ha suscitado es el de la temática de las composiciones dentro del apartado de las rimas humanas. Rozas/Cañas (2005) dividen los poemas según sus diferentes temáticas, lo que, aparentemente, resuelve la problemática de cara a este asunto:

De las *Rimas humanas* el poema más extenso es *La Gatomaquia*, ubicada en el lugar número ciento sesenta y cuatro. Un soneto, *De Doña Teresa Verecundia al Licenciado Tomé de Burguillos*, le sirve de introducción. Junto a ella se sitúa el Cancionero de Juana, que consta de treinta y cuatro composiciones, un grupo de textos en los que se aborda el problema de los neogongoristas, los dramaturgos nuevos y Pellicer (treinta poemas), otro de crítica social (treinta y nueve), otro de circunstancias (veintiséis), otro de escritos “en seso”, hechos sin máscara (treinta). El resto (siete), hasta completar los ciento sesenta y ocho referidos, es de contenido diverso (sobre los detractores de sus amores con Marta, sobre libros y bibliotecas, sobre la fuente de Garcilaso...) (2005: 21).

Para Rozas, además, esta variedad temática encontraría la unidad estructural gracias a múltiples condiciones, tanto externas como internas a la obra, esto es, desde «la personalidad de Lope [...], la referencia a problemas específicos que preocupaban al autor y a asuntos de la época en la que se redactaron los textos» (2005: 20) hasta «la parodia y la invención del heterónimo» (2005: 20)<sup>6</sup>.

De forma menos exhaustiva, Cuiñas Gómez (2008a) tan solo incide en el hecho de que «las Rimas [...] responden a una unidad compositiva basada en el tono, el estilo y la temática» (2008a: 33), mientras que, en su línea de rechazo y anticipando el sistema de agudezas para la interpretación óptima de los textos, Arellano comenta lo siguiente:

Por un lado, la variedad y el efecto de dispersión de los temas tratados y hasta de los estilos [...] es innegable. Por otro produce también un efecto de 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, no solo a los de la agudeza compuesta [...], sino a una gran variedad de conceptos, que son el verdadero cimiento de Burguillos (2019: 19).

---

<sup>6</sup> Como ocurrirá en varias ocasiones, Arellano (2019) critica directamente la edición de Rozas/Cañas (2005) en este aspecto: «[nada] me parece a mí que tenga verdadera relación específica con la unidad del florilegio, sin contar con la dificultad de precisar algunos de esos conceptos (la “persona” de Lope, la “intencionalidad” de la obra...)» (2019: 18).

Otros estudiosos, como Sánchez Jiménez (2006) o Pérez Andrés (2014) también han contribuido en la determinación de la estructura de la obra, si bien no han realizado una edición completa, como los anteriores<sup>7</sup>. Para el primero, la verdadera estructura de Burguillos reside en la reescritura de Lope y en lo puramente literario; planteamiento al que recurrirá también a la hora de justificar la razón de ser y el origen del heterónimo, como trataremos de exponer en el siguiente apartado. Según Sánchez Jiménez (2006), entonces, «autores como Rennert y Castro [...] no apreciaron que la unidad de carácter de las *Rimas de Tomé de Burguillos* se halla, precisamente, en una variedad que refleja cuidadosamente las diferentes facetas de obras anteriores» (2006: 236). Es también este último punto el que va a juzgar Carreño (2020) como uno de los puntos de partida con que se debe enfocar esta obra:

Porque si las Rimas vinieron a ser la confesión elocuente, enaltecida, del gran enamorado de *Filis, Amarilis, Camila Lucinda*, y si las *Rimas sacras* (1614) tomaron el desencanto amoroso en palinodia ascética, las *Rimas de Tomé de Burguillos* establecen, a guisa de mirada atrás y de nueva ruta, la diferencia. Como veremos, deconstruyen a través de la ironía y la parodia, la propia figuración como *poiesis* y como relato autobiográfico (2020: 364).

Por otra parte, Pérez Andrés (2014), únicamente respecto a los sonetos, asegura que la «variedad de temas y tonos podría dividirse, a grandes rasgos [...] en tres grandes grupos diferenciados tanto por su intencionalidad como por el grado en que se presenta en los sonetos la primera persona del heterónimo Burguillos» (2013: 69). El primer grupo estaría formado por los sonetos “en seso”, de carácter elegíaco o laudatorio, mientras que el segundo por los sesenta y ocho sonetos «de intencionalidad claramente burlesca» (2013: 69). Finalmente, el tercer y último grupo se constituiría a partir de los sesenta y tres sonetos restantes, en base al grado de aparición de la primera persona y, consecuentemente, de Burguillos, a través del que Lope, por lo tanto, realiza la parodia del petrarquismo y otros aspectos referentes al acto de escritura.

Otro aspecto esencial al que ya hemos aludido es el de la variedad temática de los sonetos, a los que, como ya hemos visto, Rozas/Cañas (2005) otorgan el papel de vehículo fundamental para la unidad estructural de la obra, puesto que conforman el grupo estrófico más amplio. Es en este primer apartado de 161 sonetos en el que la crítica se ha decantado por establecer una aparente subestructura fundamentada en el

---

<sup>7</sup> Aludimos aquí tan solo a dos de todos los estudiosos que se han posicionado sobre la estructura de estas *Rimas*, de los editores de la obra. Esto se debe a la gran cantidad de reflexiones existentes sobre su estructura, en la mayor parte coincidentes entre sí.

«canzonere» petrarquista clásico, aunque de carácter antitético o, al menos, con unas connotaciones diferenciadoras del resto de cancioneros de este tipo<sup>8</sup>. Casi todos los investigadores de las *Rimas de Tomé de Burguillos* consideran que los sonetos se estructuran a partir de un “anticancionero”, un “contracancionero” o simplemente un cancionero de corte paródico y antipetrarquista a Juana. Sánchez Robayna (1993), Gómez (1996), García Santo-Tomás (2000), Carreño (2002a; 2002b), Rozas/Cañas (2005), Estévez Molinero (2005), Pérez Boluda (2006a; 2006b), Sánchez Jiménez (2006; 2013) y Mérida Jiménez (2009) apoyan esta estructura según los parámetros cancioneriles tan propios de Lope (o también denominados, esta vez, “autoparódicos”); sin embargo, Cuiñas Gómez, (2008a) y Arellano (2019) coinciden en su oposición a dicha denominación.

La principal razón por la que se ha destacado la condición antipetrarquista o paródica de estas *Rimas* es a causa de los sonetos dirigidos a Juana, a los que aludiremos con profundidad en su apartado correspondiente<sup>9</sup>. Aun así, esta idea de parodia del petrarquismo proviene de sonetos como el número 86 («Desdenes de Juana y quejas del poeta») o el número 100 («Burla vengada»), en los que, según la crítica, se subvierten los tópicos y los procedimientos tradicionales de los cancioneros amorosos y petrarquistas. Estos sonetos abarcarían diferentes rasgos tópicos del petrarquismo, como la subversión del *locus amoenus* o de la descripción clásica de las partes corporales de la amada. Por citar distintos ejemplos, en el soneto 10 («Describe un monte sin qué ni para qué»), la concepción del paisaje idílico tan recurrente en la literatura áurea concluye con una clara alteración paródica en el último terceto, de lo que se ha servido parte de la crítica para justificar sus hipótesis sobre el tema<sup>10</sup>:

#### *10. Describe un monte sin qué ni para qué*

Caen de un monte a un valle, entre pizarras

---

<sup>8</sup> La parodia antipetrarquista a la que nos vamos a referir en estos párrafos es solo un adelanto del siguiente apartado, en el que analizaremos al heterónimo de estas *Rimas* y también a Juana la lavandera, los verdaderos puntos clave de la condición paródica que ha señalado tantas veces la crítica.

<sup>9</sup> La condición antipetrarquista no puede ser mostrada en un solo apartado específico, dado que la explicación de los críticos se justifica siempre de forma diluida en todas las composiciones de estas *Rimas*.

<sup>10</sup> Este soneto, que hemos situado en este apartado para ejemplificar, a grandes rasgos, la razón de ser que ha encontrado la crítica para poder tildar esta obra de parodia y estructurar en base a ello la gran mayoría de los poemas del poemario, ha recibido una gran cantidad de interpretaciones. Sánchez Jiménez es quien mejor entiende el sentido paródico de dicho soneto y sus vínculos intertextuales: «En este caso, ningún concepto o ‘sentencia’ remata la larga y elaborada descripción petrarquista. Al igual que ocurría en el soneto 11, Burguillos pinta un escenario de enamoramiento, pero el encuentro con la amada no aparece por ninguna parte, en una hábil parodia de las expectativas que crean los tópicos petrarquistas» (2006: 196).

guarnecidas de frágiles helechos,  
a su margen carámbanos deshechos  
que cercan olmos y silvestres parras.

Nadan en su cristal ninfas bizarras  
compitiendo con él cándidos pechos,  
dulces naves de Amor, en más estrechos  
que las que salen de españolas barras.

Tiene este nombre por vasallo a un prado  
que para tantas flores le importuna  
sangre en las venas de su pecho helado.

Y en este monte y líquida laguna  
para decir verdad como hombre honrado  
jamás me sucedió cosa ninguna.  
(2019: 201)

De la misma manera, en el siguiente soneto, por ejemplo, Juana rompe una cesta por golpear con ella la cabeza de Burguillos y, así, se opone a los valores físicos y psicológicos con que se solía describir a la amada prototípica del petrarquismo:

*86. Desdenes de Juana y quejas del poeta*

Si digo a Juana, cuanto hermosa, fiera,  
lo que quiero, ingrata corresponde;  
si digo que es mi vida me responde  
que se muriera porque no lo fuera.

Si la busco del soto en la ribera  
entre los verdes álamos se esconde;  
si va a la plaza y la pregunto adónde  
con la cesta me rompe la mollera.

Si digo que es la hermosa Policena  
dice que miento, porque no es troyana,  
ni griega so la igualo con Elena.

Eres hircana tigre, hermosa Juana...  
Mas, ¡ay!, que aun para tigre no era buena,  
pues siendo de Madrid no fuera hircana.  
(2019: 380)

A este respecto, llama la atención la opinión de Pérez Boluda (2006a) por su posicionamiento sobre el radical antipetrarquismo de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, cuyos personajes, según el investigador, pertenecerían a la clase más baja de la sociedad estamental, y para quien

no estamos ante pastores que sufren en las riberas de un plácido río, ni ante ninfas o sirenas míticas que tejen tapices. En vez de estos el autor nos presenta a un eclesiástico empobrecido o a personajes masculinos más apicarados 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. El acercamiento de los personajes al 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 (2006a: 59)<sup>11</sup>.

Desde una perspectiva muy diferente, pero a partir de la misma consideración paródica del poemario, Sánchez Jiménez confirma que «las Rimas de Tomé de Burguillos realizan una auténtica parodia del amor petrarquista, pues utilizan hábilmente las convenciones del género desde una posición distanciada que produce comicidad» (2006: 194).

En el otro extremo se sitúan Cuiñas Gómez (2008a) e Ignacio Arellano (2019), quienes no encuentran argumentos lo suficientemente rigurosos como para atreverse a llamar “contracancionero” o cancionero antipetrarquista a la obra de Lope. De hecho, Arellano (2020) solo se atreve a tildar de «cancionero paródico» (2020: 310) al conjunto de poemas burlescos dedicados a Juana, si bien un buen número de sonetos también basados en la figura de la lavandera, como veremos, son «plenamente pertenecientes al petrarquismo más refinado» (2020: 308). En cualquier caso, retomaremos a algunos aspectos del Cancionero a Juana en los siguientes apartados, al analizar el alcance del heterónimo Tomé de Burguillos y de su musa, Juana la lavandera. También está implicado el análisis del heterónimo en otro de los rasgos definitorios del poemario, esto es, la defensa de un estilo poético lentamente ensombrecido por la aparición de los llamados “pájaros nuevos” y la nueva ola de poetas gongorinos.

## 1.2 Los modelos de *La Gatomaquia*

Sin ninguna duda, *La Gatomaquia* es la composición de las *Rimas de Tomé de Burguillos* que más atención ha recibido por parte de los investigadores, lo que se evidencia con tan solo señalar que hasta el momento se han realizado cuatro ediciones por separado de este poema, además de todas las ediciones de las *Rimas* que incluyen el texto como parte de la obra que nos atañe. Desde que Rodríguez Marín (1935) la editase

---

<sup>11</sup> No es demasiado comprensible, sin ninguna duda, la manera en que este crítico caracteriza a los personajes que aparecen en estas *Rimas*. Como no podía ser de otra manera, Arellano (2020) critica la posición de este investigador: «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» (2020: 302).

por primera vez, la cantidad de trabajos que se han llevado a cabo sobre ello son innumerables, así como la variedad de perspectivas y de aspectos que han suscitado el interés y la investigación crítica desde comienzos del siglo XX<sup>12</sup>. Se trata, en palabras de los estudiosos, «del poema que más ha preocupado a la crítica» (Acereda, 1990: 183), de la «pieza paródica más importante de estas *Rimas*, [...], el poema de Burguillos más editado y estudiado, encomiado con raras excepciones» (Arellano, 2019: 72) y de «la obra cumbre del subgénero épico burlesco del Siglo de Oro» (Xouplidis, 2020: 101).

En el «Advertimiento al señor lector», el Lope-editor que dice haber reunido las poesías de su amigo Tomé de Burguillos, tema al que volveremos en el apartado correspondiente al heterónimo, tan solo nos asegura que, «de las muchas [poesías] que había escrito en este género de poesía faceciosa, [...] solo pude persuadirle a que me diese *la Gatomaquia*, poema verdaderamente de aquel estilo, singular y notable, como vuestra merced podrá experimentar leyéndole» (2019: 171). No es casual que sea esta la única composición que se nombra explícitamente en el «Advertimiento», ya solo por su extensión y por la cantidad de temas que trata, de ahí que también sea lógico el hecho de haber concebido esta composición de forma independiente al resto de la obra. En cualquier caso, *La Gatomaquia* se constituye a partir de 2802 versos divididos en siete silvas, lo que supondrá ciertas implicaciones en la valoración crítica de los estudiosos. Por la extensión y por la importancia del texto, como comentábamos en el anterior párrafo, se han llevado a cabo innumerables trabajos a los que ahora nos referiremos, planteando y debatiendo distintas posibles vías de análisis y de interpretación desde múltiples perspectivas y aproximaciones.

No podemos empezar sin antes recordar que *La Gatomaquia* casi siempre se ha estudiado como un texto independiente de las *Rimas de Tomé de Burguillos* y del complejo ficcional que Lope construye en su poemario. Por este motivo destaca la opinión de Torres (2008a) sobre el tema, una de las pocas lopistas que no ha desplazado la construcción del heterónimo de *La Gatomaquia*, a pesar de que se trate de la obra menos dependiente del conjunto global del resto de poemas: «Despite a tendency to publish the *Gatomaquia* separately from the other poems in Lope's final lyric anthology, we cannot fully read the poem outside the context of the *Rimas humanas* y

---

<sup>12</sup> Es curioso que Acereda, casi sesenta años después de la edición de Rodríguez Marín comenta que «la [edición] de Rodríguez Marín es con mucho la mejor, porque [...] anotó pulcramente el texto e incluyó una interesantísima introducción» (1990: 184).

*divinas de Tomé de Burguillos*, and it is not intended that we should» (2008: 8). Esta parodia gatuna también le permite certificar, de cara al heterónimo, que

Through the mechanism of the inherently transgressive parodic subject/narrator, the writer exploits an “authorised transgression”, a libration from established literary codes (whether Petrarchan, Classical epic, Italian Renaissance epic or even the burlesque itself) and conventions (both aesthetic and socio-cultural). (2008a: 8).

### 1.2.1 Los modelos clásicos

Existe cierta unanimidad a la hora de valorar de qué manera puede ser denominada *La Gatomaquia* a nivel genérico; no obstante, esta es una de las primeras cuestiones que se han planteado sobre el tema y que, a día de hoy, sigue generando trabajos y líneas críticas de debate. Como ahora veremos, a pesar de que haya común acuerdo en que nos encontramos frente a una epopeya de carácter épico-burlesco, la crítica no ha concretado exactamente los argumentos por los que esta composición pertenece a este género poético. Cabe destacar, primero, qué datos de interés nos muestra Lope de cara al génesis y a la condición de esta composición. Por ello, la duda inicial que han querido esclarecer los críticos es la referente al género y a los modelos que tuvo en mente el Fénix al escribir este poema.

Lope-Tomé, desde el principio, declara que, en esta ocasión, va a cantar «en instrumento menos grave» (v. 9-10), lo que ha conducido a varias opiniones al respecto por parte de los especialistas, tanto desde una perspectiva biográfica de los sucesos vitales que estaban acaeciendo en la ya mencionada etapa *de senectute* del Fénix, como a partir de los modelos de imitación con que Lope estructuró y se dejó influir a la hora de redactar *La Gatomaquia*<sup>13</sup>. El intento de descubrir cuáles fueron los modelos que Lope utilizó para esta obra ha sido, seguramente, el aspecto más trascendental para la crítica, ya que, como veremos, muchas veces los estudiosos insisten en la nómina que proponen de fuentes posibles, de manera que aludiremos a los más representativos. Casi todos los investigadores están de acuerdo en que las influencias y los modelos literarios

---

<sup>13</sup> Una cuestión que solo han tenido en cuenta unos pocos críticos es la de la reescritura de Lope, punto al que volveremos con frecuencia a lo largo del trabajo en los diferentes apartados. Tanto Conchado (1996) como Micó (1996) consideran este aspecto para la respuesta a la duda de los modelos posibles. Por la poca relevancia crítica que han obtenido no formarán parte de la nómina de estudiosos que vamos a citar, si bien resulta un tema fundamental para la comprensión de la épica lopesca. Micó (1998) comenta que «En este catálogo de las reescrituras épicas lopescas no deberían faltar la *Jerusalén*, de cuyo diálogo o contrapunto con la de Tasso ya sabemos algunas cosas, ni *La gatomaquia*, que además de ser la enésima recreación de los amores con Elena Osorio es hoy la más estudiada y la mejor editada de las obras épicas del Fénix» (1998: 105).

de Lope provienen de tres líneas diferentes: la literatura grecolatina, la literatura contemporánea a Lope y su propio quehacer literario. Como comenta Conchado (1996), «es, creo, muy característica de la técnica compleja con la cual *La Gatomaquia* realiza el comentario circunstancial intrínseco a la épica burlesca, y el comentario literario y autorreflexivo de otras obras de esta época tardía» (1996: 477). Desde esta misma base se han establecido las hipótesis de casi todos los estudiosos que han pretendido indagar acerca de estos modelos. También se debe destacar que, a través de la resolución de esta cuestión se han erigido las propuestas acerca del género en que se enmarca el poema, puesto que Lope, evidentemente, si recurrió a unos textos determinados también se pudo nutrir de los géneros de dichos textos.

Es Rodríguez Marín (1935), en la primera edición exenta de *La Gatomaquia*, el primero en preguntarse por la entera originalidad de la obra y las fuentes de donde Lope pudo extraer la idea de la composición<sup>14</sup>. Este erudito parte de que el poema de Lope es completamente original; sin embargo, reconoce que pudo haber ciertas obras que debieron motivarlo a llevar a cabo su poema épico:

Refiérome a un gracioso poemita de *Cintio Meretisso*, seudónimo con que se disfrazó Bernardino de Albornoz, sujeto que andaba en Francia, quizás huido de España, por lo años de 1604, y a un romance de Quevedo, inserto en la Musa VI de su *Parnaso Español* (1935: XXXVI).

El erudito apunta a *La Gaticida* de Bernardino de Albornoz y a un romance de Quevedo. Ambos serán recurrentes a lo largo de la fijación de los modelos por parte de la crítica posterior. Asimismo, más adelante, Rodríguez Marín también introduce otra de las claves con que se tratará de responder a esta cuestión: la reescritura lopesca a partir de sus obras teatrales. En los siguientes párrafos juzgaremos de qué manera la Comedia Nueva ha sido considerada otra de las influencias básicas para los estudiosos. Aun así, parece relevante hacer hincapié en el hecho de que Marín encuentra ciertos paralelismos en dos pasajes lopescos de dos obras teatrales diferentes, muy célebres cada una.

Por una parte, en el primer acto de *La dama boba*, y por la otra, en el segundo acto de *Las almenas de Toro* se registran, según él, elementos que más tarde retomó para *La Gatomaquia*, y de los que hablaremos más adelante. Es importante añadir que este

---

<sup>14</sup> Esta cuestión, desde que Rodríguez Marín se preguntase por los orígenes y los modelos que debieron de motivar la escritura lopesca, sigue todavía vigente, como podemos ver en el artículo de Sánchez Jiménez (2021) recientemente publicado.



erudito apenas se refiere al género del texto y, cuando lo hace, solo acude al adjetivo «jocoserio» o a la denominación, algo confusa, de «juguete épico» (1935: LII), sin penetrar del todo en la cuestión genérica. Conforme vayamos avanzando se observará de qué manera este planteamiento varía y evoluciona. No obstante, este primer editor del texto solamente apunta que

no hubo tales parodias ni imitaciones, a menos que por imitar y parodiar haya de entenderse el descubrir un autor en su obra, por medio de meras reminiscencias, ajenas a todo propósito de copia o remedo, que entre sus muchas y provechosas lecturas se cuenta, como la de otros diversos libros, la de las grandes epopeyas antiguas y de la Italia del Renacimiento (1935: LIII).

Una vez introducidos los planteamientos precursores de Rodríguez Marín quizá sea necesario referirnos directamente al texto que compone *La Gatomaquia*, ya que es a partir de este origen cuando ha surgido la mayor parte de teorías sobre las posibles influencias de Lope y los modelos que manejó para decantarse al redactar este poema. Los dos fragmentos más representativos y que más trascendencia han tenido son los versos introductorios de la primera y de la quinta silva. Casi todos los críticos han partido de estos fragmentos para luego continuar desarrollando sus hipótesis, de manera que procedemos a citar ambos fragmentos y sus comentarios correspondientes.

En la primera silva, el poeta introduce una serie de reflexiones que pueden servir para la comprensión de las divergencias críticas interpretativas, y que han sido atendidas por la crítica en casi todas las investigaciones al respecto:

Yo, aquel que en los pasados  
tiempos canté las selvas y los prados,  
estos vestidos de árboles mayores  
y aquellas de granados y de flores,  
las armas y las leyes  
que conservan los reinos y los reyes,  
ahora en instrumento menos grave  
canto de amor süave  
las iras y desdenes, los males y los bienes,  
no del todo olvidado  
el fiero taratántara templado  
con el silbo del pífaro sonoro.

Vosotras, Musas del castalio coro,  
Dadme favor, en tanto  
que con el genio que me distes canto  
la guerra, los amores y accidentes  
de dos gatos valientes;  
que como otros están dados a perros  
o por ajenos o por propios yerros,

también hay hombres que se dan a gatos  
por olvidos de príncipes ingratos  
o porque los persigue la Fortuna  
desde el columpio de la tierna cuna.  
(I, vv. 1-24)<sup>15</sup>

En relación con estos versos, Conchado es quien más los ha tenido en cuenta para valorar las fuentes y el género en el que se inserta *La Gatomaquia*. A raíz de ellos, la autora ha llegado a la siguiente conclusión, que vincula la composición de Lope, principalmente, con la *Eneida* de Virgilio, además de que asienta su condición de poema épico burlesco:

Si el texto alude a la Eneida y a la épica clásica, de lo cual no dudo, también cabe la posibilidad de que esté apuntando además al diálogo paródico más que mimético que emprenderá con ellas. El haber trocado los puntos que marcan su trayectoria poética se puede leer, entonces, como una tergiversación que anuncia el trastorno de textos y perspectiva que efectúa la obra. El tema más amplio de la épica burlesca, de la parodia en general, es el del mundo al revés, motivo tan presente en los textos de los Siglos de Oro. De este modo, el texto indica ya desde un principio su función burlesca, y establece, además, una distancia humorística entre la producción anterior del autor y esta última manifestación de su yo poético (1996: 460).

De hecho, esta autora se justifica constantemente a través de su concepción de épica paródico-burlesca del poema. Asimismo, añade que

Los versos iniciales de *La Gatomaquia* ni excluyen asuntos no bélicos, ni se desatan en la enumeratio cortesana ariostesca. Parecen indicar una amalgama más orgánica, en la que se pueden incorporar motivos “serior” sin ofender el explícito propósito “menos grave”, humorísticos, de la obra. (1996: 461).

Casi diez años más tarde, sería Torres quien reconociese en estos primeros versos la introducción de la épica clásica en forma de parodia. Para ella, Lope utiliza esta fórmula de presentación para, ya desde el comienzo, configurar una voz narrativa antihomérica y a favor de la obra virgiliana:

In purely schematic terms, the poem's opening (ll. 1-55) conforms to the codified, tripartite introductory formula of epic (proposition, invocation and dedication), thus seeming to reinforce the title's generic signposting. However, the overtly auto-biographical voice which dominates the opening boasts an anti-

---

<sup>15</sup> Para facilitar la lectura, así como las referencias que citamos directamente de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, creemos conveniente, a la hora de citar *La Gatomaquia*, mostrar únicamente los versos a los que aludimos. Dada la extensión de la composición y la cantidad de ediciones que existen del texto, es preferible partir de los versos y no de la página.

Homeric identity which is rooted insecurely in a Virgilian intertext of dubious authenticity (2008a: 10)<sup>16</sup>.

Es curioso cómo solamente Conchado y Torres establecen una relación directa con la *Eneida* como fuente de la parodia de Lope, dado que la gran mayoría de especialistas sobre el tema consideran (si es que lo consideran) que la obra de Virgilio es una fuente más, pero no la principal<sup>17</sup>. Esta investigadora es, además, la única que recurre a los primeros versos de la obra. Casi todos aquellos que han investigado las fuentes de *La Gatomaquia* se han amparado en el comienzo de la quinta silva, quizá los más significativos al respecto, puesto que Lope-Tomé enumera una serie de obras para justificar la razón por la que se ha empeñado en escribir una epopeya burlesca cuyo protagonista son los gatos:

Por esto quiere, más que ver ingratos,  
cantar batallas de amorosos gatos;  
fuera de que escribieron muchos sabios,  
de los que dice Persio que los labios  
pusieron en la fuente Cabalina,  
en materias humildes grandes versos.

Mira si de Virgilio fueron tersos,  
cuya princesa pluma fue divina,  
cuando escribió el Moreto, que en la lengua  
de Castilla decimos almodrote,  
sin quíe por él le resultase mengua,  
ni por pintar el picador Mosquito.

Y ¿quién habrá que note,  
aunque fuese satírico Aristarco,  
de Ulises el diálogo a Plutarco?  
La calva en versos alabó Sinesio,  
gran defeto tartesio:  
quiere decir que hay calvos en España  
en grande cantidad, que es cosa extraña,  
o porque nacen de cerebro ardiente.

Y también escribió del transparente  
camaleón Demócrito,  
y las cabañas rústicas Teócrito,  
y tanta filosófica fatiga

---

<sup>16</sup> Torres añade que, además, «the first four lines evoke the apocryphal opening of Virgil's *Aeneid*» (2008a: 11). En su artículo sobre la *Gatomaquia*, la estudiosa ofrece una amplia investigación sobre la intertextualidad de Lope y los modelos manejados para configurar la parodia y a sus personajes. Torres (2008a) ve en los gatos trasposiciones de otras grandes figuras de la literatura grecolatina y renacentista italiana. Por ejemplo, en Marramaquiz encuentra similitudes de Orlando o de Rodamonte. En cualquier caso, sobre estas posibles influencias en la caracterización de los gatos hablaremos más adelante.

<sup>17</sup> Como comprobaremos más adelante, Conchado (1996) no solo encuentra los modelos en estos primeros versos, sino que también se fija en los que citamos a continuación. Su trabajo sobre *La Gatomaquia* es uno de los más ricos en todos los aspectos, por lo que nos referiremos a él en múltiples ocasiones.

Díocles puso en alabar el nabo,  
materia apenas para un vil esclavo;  
el rábano Marción, Fancias la ortiga,  
y la pulga don Diego de Mendoza,  
que tanta fama justamente goza.

Y el divino Homero  
cantó con plectro a nadie lisonjero  
*La Batracomiomaquia*,  
¿por qué no cantaré la *Gatomaquia*?  
fuera de que Virgilio conocía  
que a cada cual su genio le movía.  
(V, vv. 37-71)

Parece lógico que estos versos hayan sido los que más disparidad han generado, puesto que Lope-Tomé ofrece toda una nómina de obras de diversas épocas y de diferentes temáticas, lo que abre todo un abanico de posibilidades a la crítica para fundamentar sus teorías. Se debe apuntar también que Lope nombra obras clásicas grecolatinas al mismo tiempo que obras relativamente contemporáneas a su época, aunque predominan las de la primera clase en esta lista. Todos los críticos han tenido en cuenta estos versos para establecer sus modelos, y también para desarrollarlos, ya que no solamente se ha partido de las obras mencionadas por el Fénix en este fragmento.

La línea que más relevancia ha obtenido es la que considera la *Batracomiomaquia*, citada en los versos de Lope y falsamente atribuida a Homero, como la principal influencia de *La Gatomaquia*<sup>18</sup>. Uno de los estudiosos más nombrados de los últimos tiempos sobre este tema ha sido José María Balcells (1995; 2005), para quien existen «dos filiaciones paradigmáticas diferentes a la vez, la de *Batracomiomaquia*, y la orlandiana de Ariosto y de Boyardo» (1995: 29). Por lo tanto, el autor se centra en la parodia animalística a raíz del poema de origen grecolatino y, por otra parte, de la caballería italiana que tanto influjo tuvo en la creación literaria renacentista de nuestro país:

Lope de Vega ha sido, entre los épicos de los siglos XVI y XVII, el único escritor que, en la modalidad que nos ocupa, elaboró un poema en el que se aúnan aquel par de instancias, la de la obrita helenística, y sobre todo la ariostesca, de las que se sirve para concebir ciertos supuestos argumentales y por

---

<sup>18</sup> Además de los especialistas que vamos a citar, cabe destacar a Acereda (1990), Simerka (2003) Arellano (2019), Xouplidis (2020), Sánchez Jiménez (2021), entre muchos otros. Todos los críticos asumen en mayor o menor medida una influencia clásica directa, aunque los que acabamos de mostrar relegan dichos modelos en un segundo plano por las cuestiones que iremos tratando de manifestar conforme avancemos. De la misma manera, los estudiosos que vamos a citar en este apartado también dan por hecho la existencia de otro tipo de modelos e influencias, dado que no es posible mantenerse anclado en un solo tipo de influjo.

ende la estructura, para la plasmación de escenas paralelas, y para contrapuntar algunas pautas tanto de la *Batracomiomaquia* como del *Orlando furioso* (1995: 30).

Otros investigadores como Conchado o Torres han visto la relación con la obra homérica gracias al sufijo *-maquia*, que comparten el poema épico clásico y el lopesco. Para Conchado, el sufijo es la razón más determinante para confirmar que se trata de una parodia épica burlesca, ya que

Con el título, el íncipit épico es otro de los signos más patentes por los cuales el género se identifica de inmediato. Cabe reiterar que, junto con los desplazamientos producidos en éstos, que ocasionan una identificación con, y, a la vez, un desvínculo de, la épica, la sustitución de la tradicional y casi obligatoria octava real por la silva produce un inmediato “choque” genérico al iniciar la lectura del texto. Tal choque se ve reforzado por las divisiones del poema al llamarse “silvas” y no “cantos” (La Dragontea, El Isidro, Fiestas de Denia, La Circe) ni “libros” (Jerusalén conquistada) (1996: 455)<sup>19</sup>.

De todos los argumentos, el que saca a relucir la importancia del título es uno de los que más consistencia y mejor aceptación ha recibido en los estudios posteriores. En cualquier caso, la cantidad de investigadores que han creído ver en la *Batracomiomaquia* la relación intertextual más evidente son una gran mayoría, por lo que hemos preferido destacar únicamente las teorías de los investigadores italianos, Elisabetta Pitotto y Iole Scamuzzi. Su trabajo sobre el tema es el único que ha estudiado exhaustivamente las relaciones entre la obra atribuida a Homero y la obra lopesca. Independientemente de la distancia temporal que diferencia una composición de la otra, el modelo grecolatino se plantea aquí como el más significativo por el asentamiento de ambas obras en relación con las teorías aristotélicas de su *Poética* y de los tratadistas retóricos de la época:

Per quanto distanti sull'asse cronológico, le due opere rispondono infatti a un idéntico asunto teórico, enucleato già da Aristotele nella Poetica e reso ancora più esplicito nella trattatistica retorica successiva: applicare i temi e la dizione dell'epos a personaggi che—come doveva essere Margite e como sono appunto i topi, le rane i Gatti portati sulla scena, animali parlanti sulla scia dei personaggi della produzione favolistica— si collocano agli antipodi dell'alto ideale eroico. L'effetto paródico consiste proprio nella deformazione a cui, attraverso questo proceso, viene sottoposto l'potesto epico di riferimento, e nello scarto peerceptivo dal pubblico tra l'elevatezza del modelo e la sua riscrittura (2010: 1-2).

---

<sup>19</sup> Torres, por otra parte, afirma que «an alternative Homeric identity is signposted by the poem's title. “Maquia” invokes a whole series of martial epics, ancient and early modern, while the shocking juxtaposition of “gato” aligns the text most directly with Homer's burlesque epic, the *Batracomiomaquia*» (2008a: 10).

Lo verdaderamente original de su trabajo proviene de la relación que establecen con la obra cumbre cervantina, *Don Quijote*, puesto que vincula al gato Marramaquiz, que analizaremos más adelante, con el mítico caballero andante de Cervantes, de modo que se añade otra posible fuente que el Fénix pudo proyectar de una u otra manera en su texto<sup>20</sup>: «è a questo punto che Lope coinvolge nel suo dialogo intertestuale il Don Chisciotte di Cervantes, mai nominato esplicitamente, al contrario delle altre fonti» (2010: 9)<sup>21</sup>.

### 1.2.2 Los modelos contemporáneos

De todos los trabajos que se han dedicado a profundizar en las relaciones intertextuales y los modelos con que Lope configuró *La Gatomaquia*, predominan aquellos que vinculan esta composición con la literatura grecolatina, como hemos mostrado en el último apartado. No obstante, muchos estudiosos se han fijado también en las semejanzas existentes entre la composición de Lope y algunas obras relativamente contemporáneas, además del *Orlando furioso* y la *Jerusalén conquistada*, que también incluimos en esta lista. Ya hemos señalado cómo Rodríguez Marín (1935) hacía hincapié en el parecido temático de *La Gatomaquia* y *La Gaticida*, así como con un romance de Quevedo, que volverán a cobrar relevancia en los estudios posteriores. Los versos que hemos citado en el subapartado precedente también han sido uno de los aspectos que más se han tenido en cuenta para el establecimiento de hipótesis y de nuevas teorías sobre el asunto.

Acereda, al contrario que Rodríguez Marín, no cree que exista ningún parentesco tan obvio entre la obra de Lope y *La Gaticida*, aunque no se la debe descartar de entre los posibles textos que dieron origen al poema épico del Fénix:

Desde luego, en muy poco se parece *La Gatomaquia* a *La Gaticida*, pues en ésta no hay ni héroes ni batallas, ni gestas y tan sólo algunas coincidencias como la

---

<sup>20</sup> Aunque no vayamos a prestar demasiada atención con respecto a este subapartado, Lera también opina que «en *La Gatomaquia* podemos considerar una serie de aspectos “externos en la que el recuerdo del *Quijote* se hace patente» (2007: 192). Estos puntos de contacto entre *La Gatomaquia* y Cervantes serán estudiados en el apartado que analice el alcance paródico de la obra.

<sup>21</sup> A pesar de no introducir ninguna aportación original al asunto, es interesante mencionar también el posicionamiento de Arellano. Este editor de la obra no se postula firmemente de cara a una influencia directa de alguna obra clásica, pero sí está de acuerdo con su condición paródica: «Más que una relación directa con otros hipotextos *La Gatomaquia* funciona como parodia genérica, aunque tiene algunas referencias concretas a la *Ilíada* y poemas épicos orlandianos» (2019: 73).

presencia de la Fama, la proclamación del alto linaje en boca de los gatos, la onomástica y el uso de símiles acercan una obra a la otra (1990: 187).

A pesar de esta desvinculación con la obra que Rodríguez Marín había colocado entre los modelos principales de Lope, Acereda también propone una lista bastante amplia de posibles influencias, sin arriesgar a determinarse por una específica, lo que no resta méritos a la labor filológica<sup>22</sup>:

Más probable parece que Lope conociese la “Guerra de gatos y ratones” incluida en el *Carlo famoso* de Zapata, quizás *La Muracinda* de Juan de la Cueva, dramaturgo como él y autor de este agradable poema, y casi con toda seguridad *La Gaticida* del supuesto Cintio Merotisso o Bernardino de Albornoz y cómo no, por último, *La Mosqueta* de Villaviciosa (1990: 187).

Muchos de los especialistas que han investigado el tema posteriormente también se han referido a estas obras. Menos relevante que el estudio de Acereda, pero quizá necesario para este trabajo, es lo expuesto en la única monografía publicada hasta el momento sobre el poema épico de Lope. Blázquez Rodrigo (1995) contempla la posibilidad de que Lope tuviese en cuenta, entre muchas otras fuentes, la literatura épico-burlesca contemporánea que había ido publicándose en los años precedentes<sup>23</sup>. En *La Gatomaquia de Lope de Vega* dedica un capítulo únicamente a las fuentes que él considera pertinentes, y otro a las referencias intertextuales en relación con Homero, Virgilio y la épica caballeresca italiana. En el primero subraya la importancia de *La Batracomiomaquia*, *La Mosquea* de José de Villaviciosa y su imitación, *La Moschea* de Teófilo Folengo, más conocido como Merlín Cocayo (1995: 49). Asimismo, y esto es lo más importante, al igual que Rodríguez Marín, considera que Lope pudo haber tenido presente *La Gaticida* de Bernardino de Albornoz y el romance *El cabildo de los gatos* de Quevedo, aunque en todo momento reitera que «no parecen haber inspirado *La Gatomaquia*, ya que no sigue a ninguna de ellas» (1995: 51).

Casi dos décadas después del trabajo de Acereda (1990), Cuiñas Gómez parte casi de la misma nómina que la propuesta por este especialista. Sin embargo, la estudiosa también recuerda las influencias grecolatinas, y las sitúa como modelos determinantes. Se evidencia también que ambos autores apoyan la etiqueta genérica de épica paródica con que los críticos han encasillado *La Gatomaquia* en los últimos años:

---

<sup>22</sup> *La Gaticida* no queda fuera de su nómina, pero, como hemos visto, sí que la considera secundaria dentro del entramado de posibles influencias.

<sup>23</sup> Lamentablemente, parece que este estudioso se inspira de manera literal en algunos trabajos anteriores, a pesar de que muestra como originales la mayor parte de las ideas que propone.

*La Gatomaquia* se encuentra en la línea de otras composiciones de su época en cuanto a la naturaleza poco común de sus protagonistas. Así la *Gaticida* de Bernardino de Albornoz publicada en París en 1604 con el nombre de Cintio Meretisso, la *Mosquea* (1615) de Villaviciosa o la *Gigantomaquia* (1628) de Manuel Gallegos, que retoman la idea de la *Batracomiomaquia* homérica que sustenta en la especie animal de sus personajes el juego literario (2008a: 52)<sup>24</sup>.

Uno de los lopistas que también ha querido aportar sus investigaciones sobre los posibles referentes intertextuales es Carreño (2020), quien repite muchos de los modelos ya citados, al mismo tiempo que aporta otros más a esta nómina. Creemos conveniente citar el fragmento de su monografía que, a pesar de la extensión, es posiblemente el más ilustrador y el que ofrece la enumeración de obras de la forma más coherente y argumentada de entre todos los trabajos consultados:

Como referente lejano detrás de *La gatomaquia*, la *Batracomiomaquia*, poema falsamente atribuido a Homero y que adquiere gran popularidad en los siglos XVI y XVII. Ranas y ratones actúan como personajes épicos, obviamente degradados. En solfa la dicción formularia de la épica, la forma métrica (el hexámetro dactílico, el intrincado desarrollo de la trama, la funcionalidad de los personajes (su armamento), y los mismos nombres de Robamigas e Inflamofletes, remedo burlesco de Diomedes y del Glauco de la *Iliada*. Y dentro de la tradición de la épica burlesca se destaca, en el siglo XVI, el Carlo famoso de Luis de Zapata, donde se describe una guerra entre gatos y ratones. Más cercana a *La gatomaquia* es *La mosquea* de José de Villaviciosa, que sale de las prensas de Pedro de Rávago, en Cuenca, en 1605 [...]. *La Eneida* es el subtexto más cercano a *La mosquea*. El mismo Villaviciosa advierte que refunde la obra de Teófilo Folengo con el mismo título: “Hurté cual ladrón las gracias al Macarró”. Bajo dicho nombre se alude a la Macarronea (1521) de Folengo [...] en cuya publicación da a luz dos obras escritas [...] en su juventud: *La Moschea* y la *Zanitonella*. Escritas en latín macarrónico, la primera es una severa parodia de la Eneida de Virgilio (2020: 387-388)<sup>25</sup>.

Dicho esto, el último artículo de Sánchez Jiménez es también uno de los más relevantes sobre el tema, especialmente de cara a la resolución del género. Para Sánchez Jiménez (2021), es posible determinar el género de *La Gatomaquia* gracias a los versos que hemos citado en el subapartado anterior. Tanto es así que las obras enumeradas en dicho pasaje proceden todas «de uno de los libros de trabajo de Lope, la *Officinae Epitome* de Ravisius Textor [...], [donde] encontramos a todos estos autores» (2021: 428). Es por esto por lo que el investigador acaba por deducir que «este elenco revela el marco genérico de *La Gatomaquia*, que se encuentra en la combinación de dos modelos

---

<sup>24</sup> Más adelante se mostrará que Cuiñas Gómez también cree en una influencia evidente del Orlando furioso y la Jerusalén conquistada, especialmente notable en la acción del poema.

<sup>25</sup> Carreño, como Rodríguez Marín (1935) y Blázquez Rodrigo (1995), también señala el posible influjo de *La Gaticida* y el romance de Quevedo.



afines: la épica burlesca y el elogio paradójico» (2021: 428). Ambos géneros asientan sus bases en obras clásicas como la archicitada ya *Batracomiomaquia*, así como en los elogios a personajes del pasado y contemporáneos. Una vez resuelto este problema, Sánchez Jiménez se refiere a *La famosa Gaticida* de Bernardino de Albornoz y al romance de Quevedo, en la misma línea que Rodríguez Marín (1935), Blázquez Rodrigo (1995) y Carreño (2020), entre otros estudiosos. Lo sorprendente es que para el lopista existe una conexión directa entre estos tres textos, puesto que «los parecidos entre el romance quevedesco y *La famosa Gaticida* son demasiados para atribuirlos a la casualidad: ambos narran un concejo de gatos, ambos ponen de relieve sus latrocinios, ambos concluyen a bodocazos» (2021: 436). De este modo, a raíz de la conocida amistad entre Quevedo y Lope, el estudioso juzga más que probable la posibilidad de que el Fénix,

al preparar *La Gatomaquia*, no solo hubo de recurrir a sus obras previas, sino a la de su amigo, y de esta habría llegado a su modelo, *La famosa Gaticida*. Es más, cabe la posibilidad de que hubiera sido el propio Lope, quien tenía con Valencia las relaciones que hemos señalado y muchas otras, quien hubiera llamado la atención de Quevedo sobre *La famosa Gaticida* (2021: 437).

Tras la exposición crítica de los modelos y las fuentes externas a Lope para la escritura de poema épico burlesco, también denominado «zoomaquia» por Sánchez Jiménez, parece evidente que todavía no se ha resuelto de manera definitiva ninguna de las cuestiones que han provocado tantos trabajos. El género y los modelos clave que Lope debió de manejar para *La Gatomaquia* siguen siendo una incógnita, a pesar del acuerdo de los estudiosos y de la repetición de las mismas teorías por parte de casi todos. En cambio, la reescritura y la toma de elementos propios con que Lope aborda esta composición sí que han dado lugar a investigaciones más o menos aceptadas.

### 1.2.3 *La reescritura y los modelos lopescos*

Como ocurre en múltiples obras de Lope, es posible reconocer un proceso de reescritura y de influencia a partir de sus propios modelos literarios precedentes. Esto también ocurre en *La Gatomaquia*, según queda señalado en la serie de estudios desde la célebre edición de Rodríguez Marín (1935) a la que nos hemos referido ya, porque la posibilidad de que Lope tomase determinadas ideas de sus obras anteriores, así como

algunos motivos que se repiten de forma constante a lo largo de toda su trayectoria literaria, parecen un hecho cada vez más evidente.

Además, entre los modelos que pudo tener en cuenta el Fénix, una serie de fragmentos de sus comedias *La dama boba* y *Las almenas de Toro* contienen claros paralelismos con *La Gatomaquia*. De hecho, la utilización del tema felino aparece repetido en más de una ocasión en toda la obra lopesca, por lo que parece conveniente citar los fragmentos sobre los que se ha apoyado la crítica a la hora de justificar dicha relación. El primero, como hemos dicho, forma parte de *La dama boba*, y contiene elementos que lo vinculan directamente con el poema épico. En este breve fragmento, por lo tanto, Clara describe a Finea el parto de una gata:

Dormían las rentas grandes,  
[...]  
cuando la gata de casa  
comenzó, con mil suspiros,  
a decir: “¡Ay, ay, ay, ay!  
¡que quiero parir, marido!”  
Levantóse Hociquimocho  
y fue corriendo a decirlo  
a sus parientes y deudos;  
que deben de ser moriscos [...].  
vino una gata viuda,  
con blanco y negro vestido  
–sospecho que era su agüela–,  
gorda y compuesta de hocico;  
y, si lo que arrastra, honra,  
como dicen los antiguos,  
tan honrada es por la cola  
como otros por sus oficios.  
Trújole cierta manteca,  
desayunóse y previno  
en qué recibir el parto.  
Hubo temerarios gritos:  
no es burla; parió seis gatos  
tan remendados y linfos,  
que pudieran, a ser pías,  
llevar el coche más rico.  
Regocijados bajaron  
de los tejados vecinos,  
caballetes y terrados,  
todos los deudos y amigos:  
Lamicola, Arañizaldo,  
Marfuz, Marramao, Micilo,  
Tumba[h]ollín, Mico, Miturrio,  
Rabicorto, Zapaquildo;  
unos vestidos de pardo,

otros de blanco vestidos,  
y otros con forros de martas,  
en cueras y capotillos.  
(vv. 429-472)

Aunque vayamos a estudiar la onomástica y el alcance paródico de la obra en el siguiente apartado, es inevitable reconocer que, en palabras de Rodríguez Marín, «suenan aquí dos nombres que en su día se leerán en *La Gatomaquia*: el uno, Hociquimocho, mencionado en la silva V; y el otro Zapaquildo, que con desinencia femenina dará su denominación a la protagonista del poema» (1935: XLIX). También se hace hincapié en la manera en que «la pintoresca concurrencia de los amigos y deudos que visitan a la parida», anticipan «la que en su día ha de asistir en las frustradas bodas de la veleidosa gata Micifuf» (1935: XLIX). Años más tarde, Blázquez Rodríguez (1995), Conchado (1996) repetirán las mismas teorías que Rodríguez Marín, suponiendo la existencia de un vínculo directo entre ambas obras; sin embargo, ninguno de los dos añade ni aporta alguna conexión original o desconocida<sup>26</sup>. A este respecto, Carreño (2020) se fija especialmente en cómo los gatos de *La dama boba* sufren el mismo proceso de personificación que los de *La Gatomaquia*:

El parto de la “gata de casa”, que relata Clara en *La dama boba* (I, esc. 8), y sus vicisitudes con Hociquimocho, el “marido de la parida”, dan en extensión metonímica de las acciones humanas. La figuración cómica de la conducta de los gatos como si fueran personas es clave. Intensifica la ironía del relato, apura su vena paródica y, sobre todo, destaca la sátira social. La transposición del espacio animal al humano, y viceversa, se lleva a cabo a base de símil, de la prosopopeya, la metonimia y de la referencia a personajes consagrados por la tradición (2020: 388-389)<sup>27</sup>.

Por otra parte, el fragmento que más aspectos comparte con *La Gatomaquia* es el de *Las almenas de Toro*, cuyo vínculo sí que ha sido claramente analizado con respecto al poema épico de Lope. En cierta manera, se trata de una síntesis en redondillas de la

---

<sup>26</sup> En un reciente estudio, Rodríguez Mansilla ha analizado este fragmento de *La dama boba* y, en cierta manera, ha resumido en una sola oración las pretensiones de la crítica por considerarla como antecedente de *La Gatomaquia*: «Ahora bien, el relato festivo de Clara ha sido leído generalmente como un texto intercalado o una “narrative interpolation”, para el deleite del público, sin reparar del todo en su relevancia para el conflicto dramático que se plantea en la obra. La bibliografía que indaga en los detalles de esta escena prefiere leerla como un antecedente (empezando por la onomástica) de la épica burlesca que llevará a cabo Lope en *La Gatomaquia* años más tarde» (2020: 164-165).

<sup>27</sup> Tanto la parodia literaria como la crítica social y anticulterana serán analizadas en otros apartados con respecto a *La Gatomaquia*, ya que en este solo se pretende mostrar el carácter misceláneo de la misma *Gatomaquia* en sí.

acción de *La Gatomaquia*. Al igual que el último pasaje, este también conviene reproducirlo completo:

Mas todo es poco igualado  
al tierno y gruñido amor  
de un gato maullador  
por enero en un tejado.  
¡Qué cosa es velle rondar  
haciendo espada la cola  
si no está la gata sola,  
que nunca lo suele estar!  
Pues si acaso hay dos o tres,  
¡qué dama y qué melindrosa  
se relame desdeñosa  
el lomo, el cuello y los pies!  
Llega el gatazo atrevido  
y dícele su razón  
en lengua que Salomón  
no se la hubiera entendido.  
Y ella, en un tiple falsete,  
respóndele que se vaya,  
él le promete una saya  
y él un favor le promete.  
Los gatos que en torno están,  
ya con los celos crüeles,  
suenan colas y broqueles,  
y hacia la gata se van.  
Deshónranse unos a otros  
hasta llamarse fulleros,  
erizan los lomos fieros  
y empínanse como potros.  
Comiézase una quistiön  
que suele durar un día.  
la lengua es algarabía,  
celos y amor la ocasión.  
No hay quien en la paz se halle,  
no hay quien los venga a prender,  
y para todo caer  
desde el tejado a la calle.  
(vv. 1569-1604).

Fue Rodríguez Marín el primero en cerciorarse de estos paralelismos. Para este erudito, «desde estas deliciosas redondillas a algunos pasajes de *La Gatomaquia* solo hay un paso» (1935: LI), razón por la que termina concluyendo que el poema épico de Lope, en el año en que redactó *Las almenas de Toro*, «el poema estaba, pues, en franco período de formación» (1935: LI). Fernández Nieto (1995) y Blázquez Rodrigo son de los primeros críticos que retoman la reescritura de Lope a partir de esta comedia. Al

contrario que con *La dama boba*, aquí Blázquez Rodrigo presta más atención a las coincidencias entre las dos obras. Tanto es así que, de forma muy parecida a las conclusiones de Rodríguez Marín, el estudioso declara que el tema central de *Las almenas de Toro* es exactamente el mismo que el de *La Gatomaquia*: «Es el mismo tema que repite Lope en *La Gatomaquia*, aunque en esta ocasión conceda la primacía a las monas sobre los gatos. Los lances normales en rondas y galanteos están ya descritos en su versión gatuna en *Las almenas de Toro*» (1995: 56). Blázquez Rodrigo también analiza detalladamente cuáles son los puntos en común más claros entre una y otra obra, entre los que destaca la onomástica y la crítica anticulterana, que serán expuestas en su apartado correspondiente; no obstante, la conclusión es, otra vez, muy similar a la de Rodríguez Marín:

Estos breves fragmentos nos muestran lo elaborada que estaba en la mente de Lope la transposición del mundo humano al gatuno. Por su brevedad y el escaso relieve que tienen en los textos en que aparecen, hemos de considerarlos como simples embriones de lo que más tarde será *La Gatomaquia* (1995: 58).

Desde unos objetivos diferentes, Martín (2012) ha estudiado la presencia felina en Lope de Vega, centrándose especialmente en *La dama boba*, *El castigo sin venganza*, *La Gatomaquia* y *Las almenas de Toro*. Esta última le sirve para corroborar la manera en que los gatos aparecen en la epopeya lopesca, casi siempre vinculados al amor, lo que no solamente es relevante de cara a *La Gatomaquia*, sino que es la base de todo el poema épico. De hecho, consideramos válida la explicación que da a raíz de los versos citados y su relación lógica con la epopeya:

Esta breve narración insiste en lo que se percibe como excesos del amor felino, expresados estos a través de los maullidos y celos del macho y los sensuales relamidos de la hembra que tienta, desdeña y escoge pareja de entre una multitud de galanes, siguiendo sus propias inclinaciones. Tales comportamientos no son tan ajenos a las tumultuosas pasiones y exageradas quejas del poeta, cuya espada sería la pluma enarbolada ante los desdenes de la dama (2012: 417).

En los últimos años, se han seguido repitiendo los mismos aspectos coincidentes que la crítica tradicional ha ido postulando con el paso del tiempo. Investigadores del tema como Cuiñas Gómez (2008a) Xouplidis (2020) son prueba fehaciente de estas repeticiones<sup>28</sup>. Por último, es necesario destacar las valoraciones de Sánchez Jiménez

---

<sup>28</sup> En este punto Arellano solamente comenta lo siguiente: «Dentro de la obra del mismo Lope se aducen sendos pasajes de *La dama boba* y *Las almenas de Toro*, con el relato del parto de una gata que hace Clara a Finea en la primera, y la descripción de los amores y celos felinos en los tejados de enero en la

sobre ello, ya que es el único que aduce algunos puntos coincidentes entre ambas obras que son más o menos originales a partir de los versos citados:

Los paralelismos con *La Gatomaquia* son evidentes: el uso de los gatos como símbolos del amor apasionado, la referencia al enero (mes del celo de los felinos), la atribución de características humanas a los animales, pinceladas de sátira social, la alusión a la incomprensible lengua gatuna (todavía no asociada con la poesía cultista), la pelea, la caída del tejado, e incluso algunos detalles concretos de *elocutio* (“gatazo”, “melindrosa”, “tiple”, “fulleros”). Obviamente, a la hora de escribir *La Gatomaquia* algunos de estos pormenores todavía resonaban en los oídos del Fénix (2021: 433).

Existe, por otra parte, una vía de interpretación del texto que también se basa en la reescritura lopesca, pero a partir de *La Dorotea* y, consecuentemente, como una vuelta a los motivos biográficos que vehicularon algunas de las composiciones más famosas de Lope, esto es, sus amoríos de juventud con Elena Osorio. Esta lectura la introdujo Blázquez Rodrigo en su monografía sobre *La Gatomaquia*, en la que da cuenta de todos los aspectos que considera coincidentes entre *La Dorotea* y esta composición, además de proponer incluso un esquema para mostrar de qué manera Lope recurre al mismo triángulo amoroso entre los protagonistas de ambas obras, que tan solo serían un reflejo del episodio juvenil con Elena Osorio que se proyecta de una u otra forma a lo largo de casi toda su trayectoria poética. Es especialmente llamativo cómo, desde un primer momento, asegura que «*La Gatomaquia* es una nueva versión de *La Dorotea*, una refundición burlesca “en verso” de la célebre “acción en prosa”» (1995: 175).

Según su esquema, Lope correspondería con Don Fernando y con Marramaquiz en una esquina del triángulo, mientras que Francisco Perrenot de Granvela, Don Bela y Micifuf ocuparían otra de las esquinas. Por último, Elena Osorio y sus teóricos trasuntos, Dorotea y Zapaquilda, se posicionarían en la última esquina restante<sup>29</sup>: «Los personajes son exactamente los mismos, dándose un paralelismo perfecto y total con las situaciones [...]. Así pues, podemos establecer otra sorprendente coincidencia entre los personajes de la vida real y los que protagonizan ambas obras» (1995: 177).

A lo largo de todo el capítulo dedicado a la comparación de estos tres planos, Blázquez Rodrigo analiza casi uno por uno todos los puntos que posean algún tipo de

---

segunda» (2019: 73). Más adelante, de acuerdo con lo que hemos repetido varias veces en el apartado, confirma que «Rodríguez Marín adujo estos ejemplos en su edición de 1935; otros críticos han recogido los datos» (2019: 73). La edición de Rodríguez Marín, como hemos visto, asienta parte de las cuestiones que debatirá la crítica en torno a *La Gatomaquia* de casi todo el siglo.

<sup>29</sup> Uno de los posibles reproches a las teorías de Blázquez Rodrigo (1995) es el hecho de olvidar por completo la figura de Tomé de Burguillos y el personaje de Juana, que realmente son los ejes centrales de las *Rimas de Tomé de Burguillos* junto con la perspectiva amorosa.

vínculo, tanto externo como interno, con *La Dorotea* y con el suceso biográfico de la vida de Lope de Vega. En ocasiones, estas comparaciones pecan por su carácter genérico, como cuando compara la descripción de Fernando a Felipa sobre el físico de Dorotea con los versos del paje a Marramaquiz sobre Zapaquilda.

Esta intervención de Fernando («Eso quisiera que no me preguntáades, porque parece que la naturaleza distiló todas las flores, todas las yerbas aromáticas, todos los rubíes, corales, perlas, jacintos y diamantes, para confacionar esta bebida de los ojos y este veneno de los oídos», 1987: 321), posee similitudes demasiado genéricas con respecto a los versos correspondientes de *La Gatomaquia*:

Esta sobre un alto caballete  
de un tejado sentada  
la bella Zapaquilda al fresco viento  
lamiéndose la cola y el copete  
tan fruncida y mirlada  
como si fuera gata de convento.  
(I, vv. 51-56)

Aunque Blázquez Rodrigo no es el único que acepta esta hipótesis, la mayoría de estudiosos ha matizado las conclusiones del lopista. Por ejemplo, Carreño (2020) no solo parte de *La Dorotea* como proyección del suceso amoroso con Elena Osorio, sino de toda la obra literaria de Lope, en la que ve determinados paralelismos con los gatos del poema épico:

Las correspondencias son obvias: el Zaide del romancero morisco, el Belardo del pastoril y de la comedia tienen su doble en el Anfriso de la Arcadia; ambos en el noble Fernando de la Dorotea y todos ellos, como remedo guñolesco, en el gato Marramaquiz. Las mismas equivalencias las presentan los personajes femeninos centrales (Jacinta, Belisarda, Dorotea, Zapaquilda), el rival (Nemoroso, Salicio, don Bela, Micifuf), y hasta los secundarios: Pinardo-Polinesta, Gerarda, Garfiñanto, Cristalina, Anarda, Marfisa y Micilda (2020: 385)<sup>30</sup>.

En último lugar, habrá que mencionar los paralelismos que Pedraza Jiménez (1981) y Fernández Nieto (1995) han encontrado con respecto a las semejanzas entre la Comedia Nueva y la estructura y la acción de *La Gatomaquia*. Se trata de un aspecto que solo ellos dos han juzgado tan relevante, en cuanto de manera general. Fernández

---

<sup>30</sup> Distanciándose un poco más todavía, Arellano (2019) acepta las posibles correspondencias con el suceso biográfico de Lope con Elena Osorio y *La Gatomaquia*; sin embargo, considera que, a pesar de que la acción sea más o menos paralela a la de *La Dorotea*, el sentido es muy diferente: «La evocación autobiográfica funcionaría, desde luego, más en la afección del poeta que en la recepción del lector, en una visión jocosa que muestra cierta superación y distanciamiento en una vía paralela (aunque de sentido muy distinto) a la visión poética de *La Dorotea*» (2019: 76-77).

Nieto (1995) vincula la estructura tripartita que Lope defiende en el *Arte nuevo de hacer comedias* con la estructura de *La Gatomaquia*, que para él constaría de un planteamiento, un nudo o desarrollo del tema y un desenlace. La acción del poema épico se fundamentaría, entonces, en las comedias de capa y espada, y los gatos tendrían cada uno un respectivo equivalente en los prototipos de este tipo de comedia. En las siguientes líneas, Fernández Nieto resume claramente de qué manera se da dicha influencia modélica:

creo que lo más interesante de *La Gatomaquia* de Lope de Vega es, precisamente, su ritmo teatral, carácter que da más valor al conjunto de la obra. La acción gatuna es, en realidad, una comedia de capa y espada con desenlace dramático presentada en molde de poema épico burlesco (1995: 160).

En cualquier caso, estas influencias paródicas en la estructura de la composición serán analizadas en el apartado siguiente, ya que forman parte de la caracterización como parodia del conjunto de poemas que conforman las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

## 2. LA INTENCIÓN PARÓDICA

Las *Rimas de Tomé de Burguillos* son, ante todo, una «poética de la parodia» (Carreño, 2002a: 18) en casi todos sus niveles de lectura. En su edición, Carreño se ocupa de cuáles son los límites paródicos con que Lope aborda esta autoparodia de sí mismo y de sus anteriores poemarios. Ya hemos visto que la parodia del petrarquismo ha sido considerada un motivo central estructurador de las *Rimas*, lo que ha llevado a propuestas dispares de cara a la lectura de la obra únicamente como una parodia ligada a esta corriente. Sin embargo, la crítica ha creído justificar, en algunos casos, esta parodia petrarquista o antipetrarquista y, en otros, deconstruir, en gran medida, estos planteamientos, como es el caso de Arellano (2019).

La figura de Tomé de Burguillos es seguramente el elemento clave de toda la obra, junto a su amante, Juana la lavandera, ya que ambos fundamentan la base paródica por la que los estudiosos han declarado que esta obra es el Quijote de la lírica del siglo XVII. Como bien resume Carreño, «la ridícula deshumanización de Tomé y Juana, al socaire del viejo sentimentalismo asentado en las *Rimas* (1602), socava, pues, los viejos clichés reiterados por la tradición petrarquista. La parodia es central en la nueva



concepción del amante con aires de ridículo galán» (2002a: 25). A esto se le suma *La Gatomaquia*, «la mejor épica burlesca de nuestras letras» (Sánchez Jiménez, 2018: 340). Por ello, en los siguientes apartados se hará hincapié en los tres aspectos asociados al carácter paródico de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, es decir: el heterónimo que da nombre al título del poemario, su amante Juana la lavandera y *La Gatomaquia*.

### 2.1 Tomé de Burguillos: el heterónimo

Desde los viejos trabajos Huarte (1922) y Herrero García (1942), el tema del heterónimo con que Lope aborda esta obra poética ha dado pie a una gran cantidad de bibliografía y, consecuentemente, a una variedad significativa de opiniones sobre el asunto. Tanto el origen de dicho nombre como su función de cara al sentido de la obra han servido como puntos de partida para los análisis más relevantes de las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

Como es sabido, el personaje ficticio de Tomé de Burguillos no fue una creación exclusiva de Lope para esta obra, sino que ya había recurrido al mismo heterónimo en las respectivas justas poéticas por la beatificación y canonización de San Isidro en 1620 y 1622; heterónimo a través del cual, además, firmó determinados poemas para la participación en dichas justas. Sin embargo, respecto a las *Rimas de Tomé de Burguillos*, en el «Advertimiento al señor lector», el Fénix aporta los siguientes datos, que han servido a la crítica para fundamentar la mayor parte de sus reflexiones en torno a la caracterización del heterónimo, con independencia de la ilustración con la imagen del presunto retrato de Tomé reproducido en la portada:

Se sabrá también que no es persona supuesta, como muchos presumen, pues tantos aquí le conocieron y trataron, particularmente en los premios de las justas, aunque él se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona; y asimismo en Salamanca, donde yo le conocí y tuve por condiscípulo, siéndolo entrambos del doctor Pichardo el año que llevó la cátedra el doctor Vera. Fue general en las humanas y no particular en alguna ciencia, a cuyas noticias le ayudaron las lenguas comunes que fuera de la griega sabía, y que nunca quiso estudiar porque decía que hacía más soberbios que doctos a muchos que apenas pasaban de sus principios (2019: 171).

Al igual que Cervantes en el *Quijote*, aunque desde una perspectiva algo diferente, Lope se muestra personalmente como el editor de la obra. Tanto es así que nos asegura que rogó a Tomé de Burguillos para que le hiciese entrega de su «poesía faceciosa» (2019: 171), aunque tan solo consigue *La Gatomaquia*. Más adelante confiesa que tuvo

que buscar y pedir los poemas de Tomé entre su círculo de amigos («inquirí y busqué entre los amigos algunas rimas a diferentes sujetos, de suerte que se pudiese hacer, aunque pequeño, este libro», 2019: 171) y que, por ello, son estas composiciones misceláneas las que contienen las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

Cabe destacar, antes de profundizar en su interpretación del heterónimo, que Lope ya había empleado este recurso en otra de sus obras poéticas. Nos referimos a los *Soliloquios amorosos*, quizá una de las obras de Lope que menos atención ha recibido por parte de la crítica, al menos en lo literario<sup>31</sup>. Este poemario ‘a lo divino’ se publicó bajo el título de *Soliloquios amorosos de un alma a Dios escritos en lengua latina por el muy R. P. Gabriel Padecopeco, y en la castellana por F. Lope Felix de Vega Carpio*. De una forma similar a lo que hace en el poemario que atribuye a Burguillos, Lope se sitúa a sí mismo como el editor-traductor de la obra, y denomina al escritor a través de un anagrama a partir de su propio nombre: Lope de Vega Carpio > Gabriel de Padecopeco. Se trata, por lo tanto, de un método de distanciamiento que el Fénix ya había puesto en práctica para su obra divina, cuya relación con las *Rimas* que nos atañen no ha sido estudiada todavía, ni siquiera en un sentido panorámico de acuerdo con los heterónimos y las máscaras lopescas. Asimismo, desde una postura inversa a la expuesta en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, Lope justifica la publicación de las *Rimas Sacras* (1614) a causa de la insistencia de un recopilador ficticio llamado Antonio Flórez, esto es, una vez más a través de la integración de un elemento extraliterario y ficticio.

Al margen del recurso del heterónimo, en los últimos años, varios críticos han pretendido encontrar las razones contextuales y los orígenes que condujeron a Lope a elegir el nombre de Tomé de Burguillos para su seudónimo; por ejemplo, Carreño (2002b) se refiere a la circunstancia de que, bajo la máscara de Tomé de Burguillos, Lope consigue «una conjunción entre invención lírica (*poiesis*), historia y autobiografía (*Erlebnis*)» (2002b: 30). Para este estudioso de la poesía del Fénix, el origen del nombre no es circunstancial, puesto que «los Burguillos poseían cierto renombre literario», lo que se justifica a partir de las «diversas glosas al igual que tres coplas» que el *Cancionero de Palacio* «atribuye [...] a un tal Burguillos» (2002b: 30). Lo mismo

---

<sup>31</sup> Durante las últimas dos décadas, los *Soliloquios* han empezado a cobrar cierta relevancia, lo que se manifiesta en la publicación de la primera edición crítica de la obra, a la que remitimos, la edición de Lezcano Tosca (2008). Algunos artículos, como el de Leahy (2007) también merecen ser nombrados para un primer acercamiento crítico a dicho libro. Leahy sí que se aproxima al problema del heterónimo y la máscara lopesca y analiza sus funciones en la obra.

ocurre con un tal «Juan Sánchez Burguillos, poeta toledano que nace en 1512 y muere en 1575» (2002b: 30), que aparece en algunos cancioneros y al que otros autores hacen referencia en sus composiciones. Por todo ello, Carreño concluye que «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» (2002b: 31).

Una línea argumentativa parecida es la de Sánchez Jiménez (2006; 2013), ya que también menciona al poeta toledano con el mismo apellido, haciendo hincapié en los pocos datos conocidos sobre la personalidad de este supuesto escritor que influyó en el Fénix al concebir el heterónimo de Tomé de Burguillos: «concretamente, Juan de Burguillos era famoso por su mala fortuna y por su capacidad de improvisación, circunstancias ambas que Lope (y Burguillos) consideraba como propias» (2013: 243). Por otra parte, también relaciona este nombre con el mecenazgo, como veremos más adelante, pues «el señor de Burguillos era el duque de Béjar, mecenas de las letras» (2013: 241). Asimismo, Sánchez Jiménez no solo se contenta con la coincidencia antroponímica, sino que también encuentra un paralelismo a partir de la toponimia de un pueblo toledano cuyo nombre, Burguillos, «evocaría el tono alegre del libro (Burguillos era célebre por su vino)» (2013: 242), de modo que este apellido implicaría ciertas connotaciones festivas y jocosas presentes, más adelante, en el contenido de los mismos poemas: «la relación entre Burguillos y el vino se refuerza al comprobar que este poeta ficticio dedicó una composición a la reconciliación entre Lope y Quevedo en la que contrapone a Baco y Apolo» (2006: 187)<sup>32</sup>. Tanta es la importancia que otorga al apellido de Burguillos que, para el especialista, «la palabra ‘Burguillos’ evoca, ya por sí sola, las características esenciales del pobre licenciado que protagoniza la colección y, lo que es más importante, las varias facetas que Lope había exhibido a lo largo de su carrera poética» (2006: 187)<sup>33</sup>.

Otra aportación relevante para el caso es la de Cuiñas Gómez (2008a), quien, en su edición, más allá de comentar cuáles han sido los avances de la crítica a este respecto,

---

<sup>32</sup> De hecho, Sánchez Jiménez (2006) llega a asociar el apellido Burguillos con el *enthusiasmós* y la inspiración según la Antigüedad clásica, lo que tendría cierta repercusión en los lectores cultos de la época (2006: 187).

<sup>33</sup> Una reflexión llamativa sobre el tema es la que hace Sánchez Jiménez sobre el apellido del heterónimo. Más allá de su conexión con el pueblo toledano, Sánchez Jiménez está seguro de que «Burguillos también evoca la obsesión por conseguir un mecenas adecuado», ya que «el pueblo de Burguillos pertenecía a los dominios de don Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar, como prueba, entre otros muchos documentos contemporáneos, la célebre portada de la primera parte del Quijote (1605)» (2006: 188).

menciona la existencia de «un corral de comedias sito en la calle del Príncipe, propiedad de un tal Burguillos, que se inauguró en 1574, cuando Lope contaba doce años» (2008a:20), aunque no se especifica la relación que el Fénix pudo llegar a tener con este establecimiento.

Mientras los críticos citados se han preocupado por encontrar un posible origen histórico al heterónimo con que Lope aborda esta obra, Arellano (2019), en la edición más reciente hasta la fecha de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, rechaza cualquier tipo de influencia independiente de la pura y estrictamente literaria, desestimando el esfuerzo de hallar un paralelismo con alguna figura o lugar que el mismo nombre hubiese podido inducir en Lope<sup>34</sup>. Según este investigador,

la elección del nombre obedece a su calidad algo plebeya, muy propia para el tipo de máscara poética que Lope quiere diseñar como locutor de estas *Rimas*. Por un lado *Tomé*, un nombre popular—del que no se ocupan, curiosamente, los estudiosos que tanto interés muestran por Burguillos—; por otro, Burguillos, un diminutivo connotado de los mismos rasgos de familiaridad cotidiana (2019: 24).

Tanto es así que, en lugar de referirse a poetas u otros individuos de la época, Arellano (2019) recurre al hecho de que, tanto el nombre como el apellido de Tomé de Burguillos se encuentran presentes en otros muchos personajes literarios de la época, como el padre de Lázaro de Tormes, llamado Tomé, o en la toponimia aludida en el refranero popular: «Manjar de Burguillos: a la mañana rábanos y a la noche higos», de ahí que considere arbitraria cualquier búsqueda de un origen del heterónimo cuya base se sitúe en un plano extraliterario (2019: 26). Además, Arellano (2019) resta valor a las posibles implicaciones que el nombre del heterónimo hubiese podido poseer de cara a la interpretación y al sentido total de la obra.

Por otra parte, en lo que respecta al significado del heterónimo y a la construcción del mismo en el conjunto de la *Rimas de Tomé de Burguillos*, las propuestas de los críticos son más abundantes y, a la vez, más parecidas en lo que a las características

---

<sup>34</sup> Como se ha mencionado en el apartado precedente, no debe sorprender el hecho de que Arellano (2019), en casi todos los apartados que vamos a estudiar, sostenga una opinión aparentemente distante de la de los otros críticos y, especialmente, de la de las otras ediciones de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Sin embargo, este supuesto distanciamiento no siempre es tan destacable ni tan alejado de la bibliografía anterior a la publicación de su obra, como veremos sobre otros aspectos. En relación con el tema del heterónimo, el crítico ha llegado a declarar que «me parece conveniente olvidar el asunto de los avatares, que considero una fantasía entretenida de los eruditos» (2019: 27). A este propósito se ha producido con cierta acritud una reciente polémica que ha suscitado la mencionada edición de Arellano (2019) y la consecuente reseña realizada por Sánchez Jiménez (2020). A esta reseña, además, ha contestado Arellano (2020b) en nuevo artículo, criticando las reflexiones de Sánchez Jiménez.

básicas se refiere; no obstante, se trata de otro de los aspectos más discutidos por parte de la crítica y, por lo tanto, también de los más polémicos. Como ahora veremos, en los últimos años, el número de posibles interpretaciones sobre el sentido y la intención de Lope, al posicionarse como editor en sus *Rimas* y trasladar el protagonismo a un personaje situado entre el heterónimo y lo literario, ha dado lugar a múltiples estudios e investigaciones.

En primer lugar, existe un acuerdo unánime por parte de la gran mayoría de investigadores (Rozas, 1985; Sánchez Robayna, 1993, Gómez, 1996; García Santo-Tomás, 2000; Mascia, 2002; Rozas/Cañas Murillo, 2005; Estévez, 2005; San José Lera, 2007; Cuiñas Gómez, 2008a; Gargano, 2011; Sánchez Jiménez, 2013; Pérez Andrés, 2014; Ferreyra, 2019; Arellano, 2019; Carreño, 2002a; 2002b; 2020) sobre el papel de máscara autobiográfica lopesca que realiza el heterónimo de Tomé de Burguillos en estas *Rimas*, a pesar de que dicho acuerdo no sea tan evidente de cara a su función literaria y a su representación en la obra.

En cualquier caso, los estudios acerca de las propiedades y el sentido del heterónimo se pueden dividir en dos vías interpretativas diferentes: en primer lugar, los trabajos que se fundamentan en el carácter literario de Tomé de Burguillos, aunque sin que exista un completo rechazo del propósito y el enmascaramiento de determinadas opiniones que se identifican también con la situación vital del Fénix en el llamado «ciclo de senectute»; por otra parte, una serie de investigadores han considerado que bajo la máscara de Burguillos se plantea una intención crítica mucho más significativa y profunda de lo que parece, que abarca desde un rechazo de la tradición petrarquista hasta una protesta por la mala gestión de la Corona por parte de Felipe IV, aunque, como es lógico, las posibles implicaciones estarán especialmente presentes en el análisis de las composiciones atribuidas al heterónimo y no tanto en la caracterización del mismo.

El primero en argumentar sobre este último aspecto ha sido Rozas (1985) que, como Ferreyra (2019), distingue entre el heterónimo y la máscara según el nivel de lectura con que lector se acerque al texto. Al igual que Sánchez Jiménez (2019), Rozas también se refiere al hecho de que este recurso del heterónimo fuera más que conocido por parte de Lope, ya que se repite a lo largo de su obra en forma de diferentes personajes pastoriles y moriscos, tanto en sus obras teatrales como poéticas, aunque nunca tan acabados

como el que nos atañe<sup>35</sup>. No obstante, en su edición, Rozas/Cañas también señalan que «algunos de sus rasgos son de personas de ficción. Otros, de simple máscara, utilizada para poder decir Lope ciertas cosas más libremente» (2006: 31). De hecho, uno de los puntos en que Rozas/Cañas (2006) insisten más en sus anotaciones es en la crítica anticulterana, puesto que «no es posible entender el contenido de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* [...] sin situarlas en el contexto de la guerra literaria que se desató entre Lope de Vega y el erudito aragonés, comentarista gongorino, José Pellicer de Tovar» (2006: 40).

A este respecto, como ya hemos adelantado, Sánchez Jiménez (2019) considera que Lope se sirvió de su personaje Cardenio “el Rústico” de *La Arcadia* para fundamentar la base heteronímica de Tomé de Burguillos, llegando incluso a denominar a esta figura como «proto-burguillos», cuyo origen también se sitúa en el personaje del gracioso de la comedia barroca<sup>36</sup>:

Es decir, Cardenio es el primer eslabón en una cadena de textos que culmina en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, pero que afecta a momentos clave en la carrera de Lope. El Fénix usó este personaje durante toda su carrera para alcanzar diversos objetivos literarios y profesionales: renovar los libros de pastores, reescribir su imagen pública, fulminar contra los cultos o renovar la lírica áurea desde una posición medio jocosa medio desengañada. Cardenio, el proto-Burguillos, es esencial para comprender la obra de Lope (2019: 266).

También desde una postura parecida a la de los críticos aducidos, Arellano (2019) parte de las obras de Lope para justificar el sentido y el ser del heterónimo. Para Arellano «se explica mejor la función del heterónimo viéndolo como una solución al problema del decoro dramático que el propio Lope aborda en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* a propósito del discurso y comportamiento de cada papel o personaje» (2019: 28), de manera que Tomé de Burguillos, al igual que los personajes dramáticos de Lope, «tiene un código lingüístico y de conducta [...] que depende de su

---

<sup>35</sup> Debemos señalar que existe una diferencia notable entre el concepto de heterónimo y el concepto de máscara, así como el de seudónimo. Lope, a lo largo de su obra, juega con todos estos recursos, lo que no evita que sean diferentes entre sí, por muchos elementos comunes que se puedan encontrar. En ocasiones, la crítica ha utilizado esas denominaciones con demasiada libertad de cara a la teoría que los sustenta, llegando incluso a recurrir a ellos en forma de sinónimos.

<sup>36</sup> Tanto es así que, para Sánchez Jiménez (2019), se debe atender al proceso de reescritura como uno de los elementos clave de toda la escritura de Lope, que nunca deja de volver a sus primeros textos y vivencias para reconvertirlas y reformularlas en nuevas obras literarias.

personalidad y condición» (2019: 29)<sup>37</sup>. De esta manera, el investigador no rechaza el carácter de máscara que posee el heterónimo, aunque añade que

los poemas de *Rimas humanas y divinas* reclamaban una voz emisora fundamentalmente cómica, pero capaz también de seriedad, dueña también de una competencia cultural que justificara las construcciones paródicas [...] y los abundantes comentarios metapoéticos, solo posibles a alguien familiarizado con los géneros y recursos literarios [...]. La figura de un licenciado como Burguillos cumplía con todos los requisitos que el decoro de las *Rimas* necesitaba para su voz emisora (2019: 29).

En cierta manera, es Carreño (2020) quien realmente culmina con esta línea de interpretación basada en el recorrido literario y biográfico de Lope, quien siempre había acudido a diferentes mecanismos para acentuar su propio nombre y para dejar su huella en los personajes de sus obras y que, mediante Tomé de Burguillos, alcanza la cúspide de esta práctica autobiográfica y heteronímica que tanto había ejercido a lo largo de su vida y obra:

Lope arrastra desde lejos esta figura. El maestro Burguillos aparecía hace años en las justas poéticas celebradas, como ya vimos, en ocasión del proceso de beatificación y canonización de san Isidro. Le acompañan otros nombres: “González es mi nombre”, presente en la “Relación de las fiestas” celebradas con motivo de la beatificación de santa Teresa (Poesía, VI, 389-399). Y se nombra a sí mismo Fénix (asociación mítica), Vega (asociación espacial y toponímica) y Lope. Así en el *Isidro*, en *La hermosura de Angélica*, en *La Dragonteá*, y en numerosas epístolas. Se asocia también con el horóscopo de su nacimiento (Jove: jovialidad, energía), con la ciudad donde nace, con su río y hasta con el espacio pastoril que recorre. Tal auto-figuración tiene una marcada señal en ese hablar continuamente de sí mismo, y en los numerosos seudónimos bajo los que se enmascara. No en balde se ha hablado de sus heterónimos augurando al Fernando Pessoa del siglo XX y a su famoso dicho: “o poeta é un fingidor” (2020: 379)<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Como hemos mencionado antes, la reciente edición de Arellano (2019) brilla por la cantidad de divergencias de cara al resto de ediciones publicadas desde principios del milenio. Sin embargo, la tesis de Arellano en este punto, a pesar de situarse en un plano muy diferente a la del resto de ediciones y trabajos independientes, no difiere sustancialmente en la explicación de la génesis del heterónimo. De hecho, la condición de personaje estrictamente literario con ciertas alusiones a la situación vital de Lope en sus últimos años de vida ya está más que presente en los primeros estudios de Rozas (1985) y en su edición del año 2005.

<sup>38</sup> Aun así, este investigador no descarta la profundidad autobiográfica del heterónimo mediante la cual, «el Lope clérigo (el autor) se ríe a través de la máscara de Burguillos (personaje de las coplas) del amor; y el mundano (el que fue amante) de la raída sotana del maestro Burguillos. Se ríe, 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 Nevares» (Carreño, 2020: 382). Un poco antes, en la introducción a su edición de la obra, dice lo siguiente al caracterizar a Tomé con respecto a la vida del propio Lope: «Se representaría así, bajo tal persona, un cúmulo de experiencias lejanas y cercanas (otra constante en la lírica de Lope); una conjunción de nuevo entre invención lírica (*poiesis*), historia y autobiografía (*Erlebnis*)» (2002a: 29).

En una línea algo diferente se postulan García Santo-Tomás (2000) y Cuiñas Gómez (2008a), dado que ambos consideran a Tomé de Burguillos como una recreación degradada y burlesca del propio Lope, con un tono claramente paródico, cuyas características se sitúan entre la proyección autobiográfica del propio autor y lo meramente ficticio. Mientras que, según García Santo-Tomás (2000), «Tomé se nos presenta como una contrabiografía de Lope» (2000: 291), de modo que el Fénix llevaría a cabo el papel de ventrílocuo de sí mismo a partir de su heterónimo, sin dejar de lado un evidente juego de voces que le permitiese distanciarse personalmente según le conviniese, Cuiñas Gómez (2008a) juzga que, mediante Tomé de Burguillos, Lope «se burla de sus propias ambiciones de ser considerado un humanista erudito» (2008a: 41). Sin embargo, esto no se opone al hecho de que se trate de un personaje independiente del Fénix, «humilde, con sentido del humor [...] poco amigo de los poetas de estilo retorcido y oscuro» (2008a: 40); de hecho, lo identifica con el autor, al que considera su «alter ego» (2008a: 40), a través del cual Lope se enfrenta a sus ambiciones vitales frustradas y enmascara sus protestas a la falta de mecenazgo y al rechazo hacia su persona por parte de la Corte, como veremos en el apartado correspondiente a la crítica antigongorina. No obstante, quien sostiene la postura más radical es Torres (2008b), quien parte de que Lope crea a Tomé al igual que otros muchos seudónimos y personajes “autobiográficos” a fin de actuar subrepticamente a través de ellos, como si de una comedia se tratase. De esta manera, el Fénix se introduce en su propio heterónimo a partir del mismo recurso que con los anteriores, aunque esta vez de una forma mucho más premeditada:

Moreover, by exploiting the fictional autor/speaking subject Burguillos, Lope de Vega is able to take a step back in order to step in. The transformation of the lyric ‘yo’ into a fixed self, whose lowly profesión, social status, aesthetic views, and even physical appearance are predetermined for the reader before and during the Reading process, provides the stabilizing centre that has been the Holy Grail of Lope’s other lyric subjects [...]. The parodic persona stands between real author and reader, but serves paradoxically to bring them close together, allied in their knowledge of the game being played and sharing a secret smile of recognition (2008b: 282-283).

Torres llega a tildar de esquizofrénicas las apariciones del mismo Lope en los poemas de Burguillos («Lope’s schizophrenic interventions in the Burguillos poems is an extreme example of subversive subjectivity», 2008b: 287), cuya función se fundamenta, según la estudiosa, en una «narcissistic function, operating as a mirror in



which the divides subject (Tomé/Lope) can contemplate, come to know, and idolize the poetic itself» (2008b: 287)<sup>39</sup>.

Por otra parte, Carreño (2002a; 2002b; 2020) y Sánchez Jiménez (2006) también atribuyen el estilo paródico de Tomé de Burguillos a un intento por parte de Lope de mostrar «las imágenes de sí mismo que [...] había presentado a lo largo de su carrera poética» (2006: 219) en una especie de oposición hacia las tradiciones y «los juegos de máscaras del joven Fénix» (2006: 220), a partir de los cuales este autor había literaturizado determinados sucesos de su vida en sus textos<sup>40</sup>. Para Carreño (2020), Lope «subvierte el lenguaje que hereda como tradición y el mismo proceso autobiográfico como vivencia personal» (2020: 379); sin embargo, para este mismo estudioso Lope no deja de ser «la fabulación voluntaria de un escritor distinto a sí mismo: un personaje que escribe versos» (2020: 383).

Otros estudiosos del tema se han fijado en determinados aspectos del heterónimo, como en el caso de Sánchez Robayna (1993) y Gómez (1996), quienes se centran en la condición paródica de Tomé de Burguillos y en la pretensión por parte de Lope de desvalorizar los tópicos petrarquistas mediante dicho personaje y máscara, que, a su vez, proyectaría las críticas reales de Lope en el ya nombrado «ciclo de senectute». Gargano (2011), por otra parte, considera que el Fénix pretendía construir el lenguaje y la actitud de Tomé de Burguillos de acuerdo con los mismos procedimientos con los que Quevedo solía construir sus poemas jocosos y burlescos, de modo que integra rasgos quevedescos al heterónimo, además de lo mencionado hasta ahora.

Por último, la propuesta de Estévez (2005) se nutre también de las teorías de Rozas y de Carreño ya expuestas en los párrafos precedentes, para así justificar los efectos de la “estilización” utilizados por Lope para esta obra, de modo que la razón de ser del heterónimo se sustenta en un «interjuego conflictivo de revelar y al tiempo rebelarse» (2005: 400), a través del cual se cumple el objetivo del Fénix, puesto que «explota procedimientos como la parodia, la ironía y el humor, consustanciales a la actividad del estilista» (2005: 400)<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Aunque no suponga el aspecto más relevante, quizá sí que es interesante valorar la razón por la que Tomé/Lope se dirige a sí mismo en algunos sonetos según Isabel Torres: «In this split subject sonnet, which is self-reflective on so many levels, Lope de Vega intervenes ironically to validate his new poetics and to reposition himself at the centre of lyric practice» (2008b: 287).

<sup>40</sup> Uno de los estudios más logrados sobre el “juego de máscaras y voces” tan propio en toda la obra de Lope de Vega es el recientemente publicado en la editorial Cátedra, *Que en tantos cuerpos vive repetido (las voces líricas de Lope de Vega)* de Antonio Carreño (2020).

<sup>41</sup> Entre estas teorías un poco “al margen” de las discusiones y de los trabajos que han ido apareciendo en las últimas tres décadas, no podemos olvidarnos de la monografía de Sánchez Jiménez sobre la relación

Uno de los especialistas que más han tenido en cuenta la construcción del heterónimo es Sánchez Jiménez, (2006), quien apunta una serie de rasgos sobre el heterónimo que han pasado inadvertidos para la mayoría de editores, como las referencias que contribuyen a crear el ambiente ficcional del que impregna la obra el heterónimo por la caracterización de Tomé de Burguillos. De este modo, Lope se promociona a sí mismo desde varios sonetos, razón por la que se han visto aquí algunas coincidencias evidentes entre autor y heterónimo. Sonetos como el número 136 y el 137 dan fe de dicha autodenominación por parte del Fénix, especialmente el primer cuarteto de cada uno:

Lope, yo quiero hablar con vos de veras  
y escribiros en verso numeroso  
que me dicen que estáis de mí quejoso  
porque doy en seguir Musas rateras.  
(2019: 492)

Señor Lope, este mundo todo es temas,  
cuantos en él son frates son orates;  
mis Musas andarán con alpargates,  
que los coturnos son para supremas.  
(2019: 493)

En ambos cuartetos, Burguillos hace hincapié en las razones por las que ha decidido hablar en sus poemas sobre esas «Musas rateras». Por esta autodenominación lopesca y este juego metaficcional, Sánchez Jiménez ha sido el único en concluir que «Burguillos parodia la representación de Lope como poeta genial con chanzas sobre la gloria poética» (2006: 209). Más adelante veremos que este aspecto aparece como un elemento más de las necesidades de mecenazgo por parte del Fénix, no como un rasgo caracterizador del propio heterónimo, lo que no excluye ninguna de estas interpretaciones.

---

entre el Fénix y la pintura. Sánchez Jiménez establece aquí una posibilidad que no había sido analizada hasta el momento y que, como mínimo, debe ser valorada para una comprensión total de los límites que ofrece un heterónimo como Burguillos: «Al releer el texto de Sigüenza, Lope se dio cuenta del potencial que entrañaba El Bosco para describir los problemas que el Fénix veía en la literatura final de su vida [...]. Lope imitó a estos autores, abandonando “metafísicas quimeras” y hablando “en chacota” porque en 1634 consideraba que “no está el mundo para hablar en veras” y porque se daba cuenta de que no había conseguido el mecenazgo esperado ni lo conseguiría jamás» (2011: 374).

Por tratarse del aspecto visual del heterónimo, hemos preferido postergar y agrupar las consideraciones de la crítica en torno al retrato que aparece en la edición príncipe de las *Rimas de Tomé de Burguillos*<sup>42</sup>:



Retrato de la edición príncipe de 1634

Tanto Arellano (2020a) como Sánchez Jiménez (2006; 2020) convierten el grabado de la edición príncipe realizado por Francisco de Ribalta en un elemento fundamental. Con anterioridad se había eludido este aspecto por parte de la crítica, o bien había sido considerado poco relevante en la interpretación global de la obra.

En las primeras páginas que constituyen estas *Rimas*, el mismo Lope alude al grabado desde el «Advertimiento al señor lector», cuando, al apuntar los rasgos básicos con que fundamenta el heterónimo, confirma que «su fisonomía dirá ese retrato que se copió de un lienzo en que le trasladó al vivo el catalán Ribalta, pintor famoso, entre españoles, de primera clase» (2019: 171). Por parte de Lope, esta es la única referencia directa al grabado, por mucho que, en diversos sonetos, la prosopografía y la etopeya de Tomé de Burguillos sea uno de los vehículos temáticos básicos de la obra, como en los

---

<sup>42</sup>Se podría llegar incluso a analizar lo que la crítica ha sugerido acerca de la misma portada, pero no consideramos que sea realmente necesario ni que posea un sentido determinante en lo que a la desambiguación de la obra en su conjunto se refiere. Aun así, remitimos al trabajo de Cuiñas Gómez (2008b) y a la monografía de Carreño (2020), ambas citadas en la bibliografía.

siguientes cuartetos del *Soneto 17*, («Pregónase el poeta porque no se halla en sí mismo») en los que Tomé se autorretrata de manera jocosa para dilucidar al lector su situación amorosa con Juana:

Quien supiere, señores, de un pasante  
que de Juana a esta parte anda perdido,  
duro de cama y roto de vestido,  
que en lo demás es blando como un guante,

de cejas mal poblado y de elefante  
de teta la nariz, de ojos dormido,  
despejado de boca y mal ceñado,  
Nerón de sí, de su fortuna Atlante...<sup>43</sup>  
(2021: 214)

En cualquier caso, una de las interpretaciones más acertadas relaciona dicho retrato con los anteriores conocidos del propio Lope de Vega, siendo este, por lo tanto, una especie de autoparodia visual del Fénix y, entonces, un principio de construcción literaria desde los elementos “extraliterarios” que conforman esta miscelánea de composiciones. En esta línea, algunos especialistas como Rozas/Cañas (2006) se han mantenido al margen de la discusión, comentando tan solo algún que otro valor que se puede esclarecer a partir del retrato y de la configuración del heterónimo: «Con lo que llegamos al centro de la ambigüedad de la definición de Burguillos, que podríamos simbolizar en el retrato que va al frente de la obra en la primera edición: un disfraz de Burguillos y, a la vez, un disfraz de Lope» (2006: 34).

Asimismo, San José Lera (2007), al igual que Rozas/Cañas (2006), profundiza en la caracterización de Tomé y Lope de cara al retrato y a su trasfondo quijotesco cuando señala que

a la invención de la biografía se añade ahora la invención de una personalidad física en forma de un retrato, tras el cual es fácil reconocer los rasgos de Lope. María Grazia Profeti ve en el retrato impreso en las Rimas una estrategia consciente de ocultamiento y el placer de un juego literario de burlas alusivas. En definitiva, reanudamos con el juego cervantino de mezclar realidad y ficción, como vuelve a señalar con acierto Rozas: el juego del perspectivismo tan barroco y tan moderno a la vez (2007: 179-180).

---

<sup>43</sup> No es esta la única alusión del propio Tomé hacia sí mismo. Otro de los sonetos más ilustrador al respecto es el número 66, cuyos dos últimos tercetos añaden ciertas características para su configuración: «ese soy yo, que a la virtud atento, / solo concedo a su vitoria palma, / que todo lo demás remito al viento. / Pero supuesto que el argén me calma, / tengo con ropa limpia el nacimiento, / la cara en griego y en romance el alma» (2019: 336).

Sin embargo, es Sánchez Jiménez (2006; 2020) quien realmente coloca en alza la cuestión acerca del verdadero valor del retrato de Lope/Tomé que aparece en las primeras páginas de la edición príncipe. No obstante, la interpretación de este lopista no difiere significativamente de la de los otros investigadores que hemos citado en los últimos párrafos, aunque le otorga un valor más destacado. Para Sánchez Jiménez, cada elemento que presenta el retrato posee un sentido determinado que funciona como preludio para la configuración del heterónimo:

Si los poemas de las *Rimas de Tomé de Burguillos* parodiaban las representaciones poéticas del joven Lope, este maravilloso retrato remeda las imágenes y grabados que el Fénix había ido colocando al comienzo de sus obras impresas, al tiempo que condensa en una figura visual y concreta gran parte de las características de Lope-Burguillos (2006: 223).

Sería ocioso ahora, analizar, uno a uno, los sentidos que, según Sánchez Jiménez (2006), se esconden detrás de cada uno de los elementos y objetos representados en el retrato, pero sí podemos comentar que, para él, este grabado se convierte en una especie de «rima visual» (2006: 227), y que «el retrato de las *Rimas de Tomé de Burguillos* anticipa magistralmente los poemas del libro parodiando las representaciones anteriores del poeta» (2006: 227).

Arellano (2020a) ha sido quien ha replicado a estas teorías de Sánchez Jiménez, para así demostrar su supuesta equivocación de cara a la lectura simbólica del retrato de Lope/Burguillos. A pesar del revuelo que ha suscitado, las diferencias, al menos las filológicas en cuanto al sentido del grabado, no son, en principio, tan significativas. Para Arellano «el retrato de Burguillos subraya el tono jocoso que da la impresión predominante de sus *Rimas*» (2020a: 490), además de que «se trata de un elemento que parodia las portadas y los retratos de otros libros, parte de un juego eficaz cuya precisión no se enriquece, sino que se destruye» (2020a: 490). Las verdaderas divergencias se encuentran en torno al sentido unitario de cada elemento manifiesto en el retrato, que para Arellano no implican nada más allá de la parodia, y en el parecido del supuesto Burguillos con los retratos conocidos de Lope: «Si se observara el retrato de Burguillos fuera del contexto de los preliminares de las *Rimas humanas y divinas*, no creo que se pudiera reconocer en él a Lope» (2020a: 476). En definitiva, para ambos investigadores la función del grabado de la edición príncipe resulta equivalente.

Para concluir este apartado, es necesario incidir en el hecho de que no es posible establecer una caracterización de Tomé de Burguillos sin un análisis pormenorizado de

los poemas y del resto de elementos significativos que conforman la obra. Aunque hayamos adelantado algunos aspectos relevantes para la comprensión de los límites del heterónimo, a lo largo del trabajo volveremos de forma recurrente a la caracterización de Tomé de Burguillos y a la intención con la que Lope recurre a este procedimiento literario para configurar su obra.

### 2.3 Juana la lavandera

En relación al heterónimo y al alcance de este en el sentido general de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, el segundo componente que más interés ha suscitado en la crítica es el de la amada de Tomé de Burguillos, según la división temática establecida por Rozas y, como vimos en el primer apartado de este trabajo, el Cancionero de Juana ocupa alrededor de 34 sonetos, cuyo contenido aborda diferentes temas y ha dado pie a múltiples teorías<sup>44</sup>.

En el «Advertimiento al señor lector», Lope no olvida ninguno de los motivos temáticos que van a vehicular sus *Rimas de Tomé de Burguillos*, y el caso de Juana tampoco es una excepción. La primera aproximación a la amada en torno a la que giran una gran cantidad de composiciones, y sobre la que se han aducido muchas hipótesis relativas a su prosopopeya y a su condición de reflejo biográfico-paródico de alguna de las amantes que tuviera Lope, es la siguiente:

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 ni hace tiros ni causa celos ni empeña mayorazgos, y siendo tan cierto en el fin de todo amor el arrepentimiento, menos tendrá que sentir el que perdió menos (2019: 173).

Lógicamente, todas las alusiones a Juana se ajustan a la caracterización de Tomé de Burguillos y son una parte añadida en el entramado literario que se esconde detrás de la obra lopesca, de modo que este personaje siempre se verá sujeto a las intervenciones y a la voz única del heterónimo que da forma a todas las composiciones. Aun así, existen estudios y diferentes trabajos que han analizado de manera separada la figura de la

---

<sup>44</sup> Como ahora veremos, hasta en el número de sonetos dedicados a Juana falta un consenso unánime. Si bien parece plausible la división propuesta por parte de Rozas/Cañas (2005).

lavandera Juana, puesto que no deja de considerarse un aspecto fundamental y, como se manifiesta en el prólogo, uno de los temas a los que Lope más atención otorga directamente en el «Advertimiento al señor lector».

Uno de los primeros aspectos discutibles es el del número de poemas que realmente están dirigidos a Juana en estas *Rimas de Tomé de Burguillos*, ya que, en ocasiones, algunos sonetos de amor no se refieren a un destinatario concreto y, en otros, el destinatario no es Juana, sino otra destinataria, como ocurre en el soneto 50, cuyo título («Prueba que amor quiere que le correspondan con el ejemplo de la misma dama») presenta a una dama anónima que en principio no es Juana, o bien no aparece mencionado su nombre en ningún verso. De hecho, varios estudiosos han llegado a establecer una secuencia de sentido para los sonetos dirigidos a la lavandera, como Dadson (1991) o Tobar (2020), a fin de plantear un sentido oculto en la estructura principal de las *Rimas*.

Atendiendo, entonces, al número de composiciones que se consideran pertenecientes al denominado “Cancionero a Juana”, Dadson (1991), relaciona 47 composiciones con la figura de Juana, mientras que Rozas/Cañas (2005), sitúan al cancionero como el segundo móvil temático más extenso de la obra, «que consta de 34 composiciones» (2005: 20), once menos que el primero. Pérez Andrés (2014), en cambio, solo valida la conexión con Juana en 33 sonetos, a lo que añade: «serían los treinta y un sonetos con mención directa a Juana [...], más dos con mención indirecta» (2014: 69). Arellano (2020c) rechaza una posible enumeración de las composiciones dedicadas a la lavandera y concluye que «no se puede saber exactamente cuántos poemas se dedican a Juana» (2020c: 300). La última aportación al respecto ha sido la de Tobar (2020), quien «propone un total de 36 composiciones (35 sonetos y 1 canción)», y justifica su propuesta añadiendo que «en treinta de ellas aparece una referencia explícita a Juana o Juanilla [...], en dos se alude a la ropa bañada en el río, al jabón o a la propia acción de lavar en el Manzanares [...], y en otras cuatro parece haber datos suficientemente sólidos como para adscribirlas a este conjunto poético» (2020: 513-514), justificando la atribución a esta secuencia de sentido a partir de las interpretaciones de la edición de Arellano para cada composición independiente<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Sorprendentemente, algunos autores como Cuiñas Gómez (2008) no han creído necesario aportar su punto de vista sobre el tema. Tanto es así que la investigadora tampoco otorga una importancia demasiado determinante al personaje de Juana.

Asimismo, otro aspecto que ha merecido la atención de la crítica es el de la función global del Cancionero a Juana, como adelantamos parcialmente al considerar la estructura de la obra. A esto hay que sumarle las posibles lecturas de acuerdo con las reordenaciones de los sonetos que algunos estudiosos indicados asimismo en el primer apartado del presente estudio, han propuesto otorgar un sentido estructural al cancionero de la lavandera, fundamentado en la existencia de los poemas en razón de un determinado desarrollo con sentido independiente. Otros especialistas, sin embargo, establecen la unidad de sentido a partir de la condición paródica, o de *contrafactum* burlesco del petrarquismo, presente en el mismo cancionero, sin la necesidad de establecer un orden de sentido que guíe la lectura.

En primer lugar, se debe aludir al hecho de que el cancionero de Juana no mantiene ningún tipo de orden específico en las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Como bien han apuntado algunos críticos, «al inicio del libro se concentran bastantes poemas dedicados explícitamente a Juana, pero a medida que se avanza en la lectura la reaparición de versos dirigidos a esa lavandera se vuelve esporádica y hasta excepcional» (Tobar, 2020: 512). La secuencia que los encuadra en el poemario tampoco es lógica, ni tan siquiera al principio, en el que se acumulan un buen número de sonetos en torno a la lavandera. Por este motivo es por lo que Tobar (2020) ha propuesto resolver este dilema con dos posibles razones, una ficticia y otra extraliteraria.

La primera de ellas deriva de que, en el plano puramente ficcional creado por el heterónimo de Lope, si el presunto editor hubiera sabido que el cancionero a Juana poseía una determinada secuencia en el contenido, no lo habría manipulado a la hora de publicarlo. Dada la amistad que Lope asegura poseer con su heterónimo en el «Advertimiento al señor lector», no habría cabida a la posibilidad de que Tomé le hubiese entregado un cancionero con una estructura de sentido clara, puesto que Lope la habría mantenido también a la hora de publicar sus composiciones:

Desde la perspectiva de la ficción literaria, es de suponer que el poeta Tomé de Burguillos no entregó un cancionero agrupado como tal a ninguno de sus amigos, porque en caso contrario sería esperable que dicho conjunto poético hubiese llegado a manos de Lope-editor y que este hubiera mantenido su unidad estructural (como en *La Gatomaquia*). Una vez que el Fénix reunió todas las poesías que pudo de su “condiscípulo”, aunque percibió la cohesión de los poemas dedicados a la lavandera –como dan a entender sus palabras preliminares–, decidió no intervenir en la obra del poeta editado, renunciando a presentar un cancionero perfectamente reconocible y delimitado (Tobar, 2020: 512).



La segunda razón, esto es, la extraliteraria, se basa en que Lope pretendió seguir la línea de sus anteriores colecciones de *Rimas* y conseguir así la atención lectora del público hasta llegar a *La Gatomaquia*, el poema final de la obra; todo esto a través del carácter misceláneo con que solía elaborar sus poemarios. A esto se le suma, además, una posible intención de «concentrar al principio varios de esos poemas», para así «granjearse el interés del receptor, quien atraído por la historia sentimental de la pareja Burguillos-Juana desea seguir conociendo más vicisitudes acerca de su relación» (Tobar, 2020: 513).

De acuerdo, por fin, con las secuencias de sentido propuestas, el primero en plantear una de ellas fue Dadson (1991): «si fuéramos a dejar los sonetos en el orden ‘dispuesto’ por Lope, no tendríamos cancionero ni nada, pues tal orden no tiene pies ni cabeza» (1991: 149). Sin embargo, una vez más, no es hasta Tobar (2020) cuando se realiza un análisis de esta cuestión en particular:

Si se deseara ordenar esas poesías de acuerdo con una evolución lógica del sentimiento amoroso de Burguillos hacia la lavandera, se podría empezar por los sonetos más líricos e hiperbólicos en la alabanza de la hermosura de la amada (la *descriptio puellae*) [...]. Tras el poema (núm. 11) en que el enamorado licenciado entrega por entero su alma a Juana, dispuesta a lavarle el cuello de su camisa, se colocarían las composiciones centradas en el “amoroso exceso” de Burguillos (núm. 18, v. 10), es decir, en su pérdida de la cordura por amor [...]. A continuación vendrían los sonetos que transitan desde la esperanza de vencer el rechazo de Juana [...] hasta la aceptación de la realidad, esto es, hasta la asunción de que la amada no lo quiere [...]. La tristeza y el desengaño consecuentes llevan al pobre poeta a reorientar definitivamente su estilo hacia las “Musas rateras”, bajas y burlescas, “despreciando el arte” (núm. 4, v. 14). A partir entonces su cansancio y su enfado se manifiestan en versos cargados de reproches directos y hasta de violencia verbal a Juana [...]. Finalmente el locutor adopta una postura pretendidamente distanciada e indiferente hacia su amor, al que presenta como concluido y pasado (2020: 514-515).

Para Tobar, entonces, «una posible secuencia lógica de los poemas integrantes del cancionero a Juana sería, por tanto, la siguiente: 8, 30, 75, 72, 26, 27, 2, 13, 19, 11, 146, 17, 18, 69, 157, 3, 148, 7, 162, 9, 100, 40, 12, 82, 96, 98, 4, 53, 151, 22, 86, 21, 76, 126, 16, 1» (2020: 155).

La gran mayoría de críticos, en cambio, se ampara en la parodia petrarquista por tratarse del elemento que confiere la unidad de sentido a los poemas dedicados a Juana. Desde Carreño («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», 2002b: 26), pasando por

Rozas/Cañas, para quienes este supuesto cancionero no es el aspecto más determinante de la obra, ya que «el contenido de las *Rimas* es más rico y variado, mucho más complejo» (2006: 20), y llegando incluso a Arellano, quien afirma lo siguiente: «Que la serie [sobre Juana] responde paródicamente, aunque de modo laxo, a dicha estructura, no parece discutible [...]. Ahora bien, la consideración de esta estructura de cancionero amoroso queda corrompida por el prejuicio que marca la lectura de los poemas» (2020c: 300-301)<sup>46</sup>.

Respecto a Juana como personaje de ficción, independientemente de su valor de cara a la estructura de la obra, al igual que con Tomé de Burguillos, también se ha discutido la razón de ser del nombre que Lope escogió para su amada lavandera, así como sus rasgos físicos y anímicos en varios de los sonetos dedicados a dicha figura.

Parece evidente que, sobre la procedencia de su nombre, existe un consenso en torno a la rusticidad del mismo: «inculta lavandera que merodea las orillas del río Manzanares, con rústico nombre» (Carreño, 2002b: 27). A esto se le suma que, según este estudioso, «el homónimo de Juana, al igual que su asociación como sujeto lírico, rompe el arquetipo de belleza, establecido por la convención del género» (2002a: 146). San José Lera (2007), pese a solo aclarar el tema de la onomástica en una breve nota a pie de página y en relación con su tesis sobre el vínculo de las *Rimas de Tomé de Burguillos* y el *Quijote*, cree que «Juana no es nombre menos vulgar que Aldonza, aunque quizá menos marcado sexualmente; pero no falta el villancico pícaro con su Juana, a la sazón lavandera: “Vide a Juana estar lavando” (Frenk, 1987, núm. 91)», en un intento de justificar la condición popular del personaje y su nombre. Recientemente, Carreño (2020) también ha considerado que «la asociación onomástica deconstruye la convencionalidad literaria del nombre de la amada como arquetipo idílico y culto» (2020: 372). Realmente, este nombre ha tendido a ser analizado como un rasgo más para la configuración de esta lavandera, que aporta rasgos cómicos a su persona ya desde su misma denominación.

---

<sup>46</sup> Consideramos llamativo el criterio de Cuiñas Gómez a la hora de juzgar el sentido de los poemas dedicados a Juana. Además, para la investigadora, estas composiciones no conforman siquiera un cancionero, en contra de lo que ha valorado de una u otra manera la crítica: «Podría decirse que la parte central de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* la constituyen la tirada de 161 sonetos que, a mi juicio, conforman un cancionero a Juana como ha mantenido la crítica tradicional. Si bien es cierto que varios de ellos se dedican a esta mujer lavandera citada en el prólogo por el autor, no constituyen un conjunto en el que se narran los amores entre Tomé y Juana de una manera cronológica o causal. Se describen encuentro físicos y desencuentros emocionales entre ellos, pero su amor, si así se puede denominar cuando uno de los dos amantes no corresponde al otro, no sigue un proceso de enamoramiento, confirmación, consolidación ni culminación» (2008a: 28).

Juana tampoco pasa desapercibida en lo que a la proyección autobiográfica de Lope se refiere, una vez más desde la condición de máscara del heterónimo que, según varios críticos, es una constante en la obra lopesca. Sobre la figura de Juana, tan solo Rozas (1985) ha querido establecer una hipótesis sobre su valor como encubridora de una personalidad real específica:

La segunda [hipótesis es] que, tal vez, Juana no sea sino la versión familiar y paródica de los poemas en seso que dedicó en esos años a Marta de Nevaes. O, lo que es lo mismo, que Juana es un trasunto de Marta a través de la broma y la intimidad hogareña (1985: 141).

Por otra parte, en un sentido un poco más amplio, García Santo-Tomás (2000) ha vinculado al personaje de Juana con la etapa vital en la que se encontraba al redactar estas *Rimas de Tomé de Burguillos*: «Además, la creación de Juana esconde la frustración final de un Lope en soledad y que recuerda con amargura toda una vida donde la mujer ha sido motivo principal, ante el cual ha girado su existencia» (2000: 296-297).

En esta misma línea de enmascaramiento biográfico se encuentra Carreño (2020), que considera a Juana una superación de los sobrenombres con que Lope apodaba a sus amantes en los textos literarios, así como en el plano biográfico del desencanto vital: «la ridícula presentación de la lejana *Filis* tornada en *Juana* es a su vez la velada máscara que encubre el desencanto; el chiste, un escape y no menos un encubrimiento de la decepción personal» (2020: 365). La lavandera se convierte para Lope en un símbolo que «marca la crisis final de su desencanto ante la muerte histórica de Marta de Nevaes» (2020: 382).

En cuanto a los sonetos donde se describen líricamente las partes del cuerpo de Juana, han sido la razón principal por la que se ha reiterado en tantas ocasiones el carácter antipetrarquista de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Se han asentado dos líneas interpretativas diferentes de acuerdo con la manera en que se ha querido asimilar la fisonomía de la lavandera. Para García Santo-Tomás, Juana posee los rasgos físicos contrarios a los de cualquier dama petrarquista cuya descripción corporal se limita al imaginario poético y tópico de esa corriente: «Juana es, por consiguiente, una creación fundamental en la historia poética del barroco, porque actúa como contrafigura paródica de toda una tradición estética que supera al mismo Lope y a sus contemporáneos» (2000: 298).

Carreño (2002a; 2002b; 2020), en una dirección similar, se reafirma en la fealdad y en lo grotesco de los rasgos que definen a este personaje, lo que, según él, se ajusta a la intención paródica contra el petrarquismo:

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 [...]. Se alaba la fealdad de Juana, el lugar de reunión (parodia tradicional del locus amoenus), y se contrasta, como veremos, los varios estilos en dinámica tensión: el burlesco y el humorístico frente al amoroso y cortesano (2002b: 33)<sup>47</sup>.

Asimismo, también Mérida Jiménez (2009), entre otros, considera en referencia a la descripción de Juana que

Lope de Vega emplea con mayor libertad en el Tomé de Burguillos diversos elementos del físico femenino que había ignorado casi por completo en sus sonetos anteriores: la boca y la lengua (“A un gorrión a quien daba de comer una dama con la boca y el poeta, por honestidad, le llama jilguero” y “Enójase con el pájaro porque la mordió la lengua”, 1393-1394), los labios (“Da la razón el poeta de que la boca de Juana fuese rosa, 1379) (2009: 343)<sup>48</sup>.

Exactamente igual es la hipótesis que había firmado con autoridad Cuiñas Gómez (2008a), para quien

la descripción barroca de la amada en el Burguillos surge de la nueva mirada del vate, menos idealizada. Esto da lugar a una nueva situación cotidiana, vulgar, menos estilizada y más agresiva, menos femenina, si así puede decirse, que establece la ruptura con los tópicos anteriores, los asume y los subvierte por medio de la parodia. E incluida en ella se encuentran aquellos sonetos que se dedican a la fealdad de la mujer [...]. Con estos últimos sonetos Lope se coloca en una línea satírica cercana a la de Quevedo (2008a: 35)<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> En su última monografía sobre Lope, Carreño coincide todavía con lo expuesto casi veinte años antes: «Se alaba la fealdad de Juana, el lugar de reunión (parodia del locus amoenus), y se contrastan, como veremos, los varios estilos en dinámica tensión: el burlesco y el humorístico frente al amoroso y cortesano [...]. 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 letrilla que empieza: “Andando con el calor / por Guadalquivir arriba, / miraba, libre de amor, / el agua como corría” (vv. 1-4)» (2020: 373). También Carreño ha opinado acerca del alcance paródico de la figura de Juana. En su edición, comenta lo siguiente: «Es decir, la falda recogida, el jabón, la ropa de la lavandera, el pie grande, las manos toscas. Tal asociación establece una parodia no sólo de un discurso lírico lexicalizado, sino también de los propios versos de Lope y, sobre todo de las personas literarias bajo las que figuró en las Rimas previas» (2002a: 41).

<sup>48</sup> Arellano ha criticado esta argumentación sobre Juana: «Los argumentos de Mérida no tienen fundamento ni en la tradición literaria ni en los textos de Burguillos [...]. 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» (2020c: 302).

<sup>49</sup> Rozas/Cañas (2006) no inciden en este tema; de hecho, no aluden a la complexión física de Juana ni a la proyección de sus rasgos físicos en el sentido total de las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

En cambio, desde una línea interpretativa que difiere de la anterior, Arellano se opone a la tradición crítica y niega la supuesta fealdad que se ha relacionado casi siempre con la fisionomía de Juana la lavandera. Para Arellano, «la Juana de Lope es una muchacha hermosa, 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» (2020c: 310). También en la edición, Arellano (2019) pone en duda reiteradamente los aparentes errores cometidos por la crítica en la comprensión de las *Rimas de Tomé de Burguillos* sobre Juana, en este caso<sup>50</sup>. Esto lo justifica, además, mediante algunos sonetos como los que analizamos a continuación que, según Arellano, rechazan la condición antipetrarquista y paródica del poemario:

Muestra de semejante aprecio por el modelo [petrarquista] y de la mirada lisonjera que aplica a Juana es la presencia en el cancionero de algunos poemas que pueden considerarse plenamente al petrarquismo más refinado, como el n.º 69 a una picadura de avispa en la mejilla de Juana, con repertorio de flores, jazmines, rosas, aljófares, zafiros y granas (2020c: 308)<sup>51</sup>.

### 2.2.1 Algunos sonetos a Juana

Las diferentes interpretaciones que han tenido lugar sobre los sonetos a Juana en relación con su físico no son del todo coincidentes, como veremos en el siguiente análisis de los poemas. De hecho, se debe juzgar también hasta qué punto existe una correspondencia entre la importancia otorgada al físico de la lavandera en las pocas referencias que este recibe en la interpretación y la anotación particular de cada soneto. Hemos escogido las tres composiciones más representativas para los lopistas dedicados al análisis de la amada de Tomé de Burguillos.

El *Soneto 2* («Propone lo que ha de cantar en fe de los méritos del sujeto») es una de las composiciones principales para comprender el alcance del personaje y el sentido

---

<sup>50</sup> Arellano (2020c) ni siquiera concuerda con el resto de investigadores en la rustiqueza de Juana, lo que, según él, no se encuentra en ningún poema del libro: «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» (2020c: 305).

<sup>51</sup> Otros autores dan por supuesto la condición paródica y antipetrarquista de Juana, sin siquiera argumentar este rasgo del Cancionero. Por ejemplo, Estévez Molinero (2005) lo relaciona con el efecto de estilización en torno al cual basa su trabajo sobre Burguillos: «Pero dentro del conjunto, hay que destacar la treintena de sonetos referidos a Juana por formar un grupo homogéneo y mostrar de modo fehaciente los efectos de la estilización; en ellos, la estilización en clave humorística que desencadena la parodia del cancionero petrarquista y de las convenciones propias de su código [...] se consigue en gran manera al confrontar la realidad subjetiva y objetiva, lo que provoca la ruptura de lo esperable literariamente» (2005: 409-410).

que Lope quería conferirle, por esa razón creemos conveniente citarlo por completo, como haremos también en los demás ejemplos, para así poder valorar lo que los estudiosos han concluido sobre él:

2. *Propone lo que ha de cantar en fe de los méritos del sujeto*

Celebró de Amarilis la hermosura  
Virgilio en su bucólica divina,  
Propercio de su Cintia, y de Corina  
Ovidio en oro, en rosa, en nieve pura;

Catulo de su Lesbia la escultura  
a la inmortalidad pórvido inclina;  
Petrarca por el mundo peregrina  
constituyó de Laura la figura;

yo, pues Amor me manda que presuma  
de la humilde prisión de tus cabellos,  
poeta montañés, con ruda pluma,

Juana, celebraré tus ojos bellos,  
que vale más de tu jabón la espuma  
que todas ellas y que todos ellos.  
(2009: 180).

Se han deducido muchas características de Juana a partir de este soneto: una de las primeras es la de Gómez, quien cree que Juana, «por su oficio y apariencia física se asocia más con la mujer de todos los días que con la dama idealizada de Virgilio, Ovidio y Petrarca», además de que, para el estudioso, «el segundo soneto de la colección, *Celebró Amarilis la hermosura*, pone de relieve la ordinariedad de Juana» (1996: 50-51).

Carreño va más allá al concluir que «realza Burguillos a su Juana, aunque sea indiferente a sus requiebros», dado que «el motivo que dio origen a sus versos no es el amor prendido en sus cabellos (motivo recurrente tanto en Petrarca como en Ronsard), sino el pedestre atractivo de la espuma que [...] produce Juana en pleno estío, en un río sin aguas» (2002b: 34); hechos que «ponen de relieve la irrealidad de la convención literaria, y de las fantasías amorosas que el mismo Lope ayudó a fijar» (2002b: 34)<sup>52</sup>.

Curiosamente, Rozas/Cañas no hacen alusión ninguna a la condición paródica petrarquista de Juana en su edición de la obra, limitándose a afirmar que «todo el soneto

---

<sup>52</sup> Carreño, como van a hacer otros editores, asimila algunas características de Juana a partir de su oposición a las amadas de los poetas que aparecen citadas en el soneto: «Se contrasta frontalmente Juana con las amadas previas. Recordemos que el epicentro de la *Vita nuova* de Dante es Beatrice; Laura del *Canzoniere* de Petrarca; Elisa de las *Églogas* de Garcilaso y Lucinda de las *Rimas* de Lope» (2002a: 136).

parece recordar al CLXXXVI de Petrarca, donde se dice que Laura es digna de ser alabada por Virgilio, Homero, Ennio» (2005: 125)<sup>53</sup>. Es un año después, con la monografía de Sánchez Jiménez, cuando directamente se establece una relación explícita de los poemas a Juana con Petrarca, que en cierta manera también contribuye a la construcción de una de las facetas de Burguillos: la del poeta de amor:

El narrador, Tomé de Burguillos, se equipara y a un tiempo se contrapone a los poetas clásicos latinos y a Petrarca: si ellos celebraban a sus amadas, Burguillos también canta a Juana. Aunque el soneto emplea un tópico petrarquista en el segundo verso (los cabellos de la dama aprisionando al poeta), la calificación de ‘humilde’ anticipa la baja posición social de la bella, al igual que el simple nombre de ‘Juana’, que contrasta con los elevados de ‘Amarilis’, ‘Corina’, etc. Frente a las amadas de los poetas clásicos, la Juana de Burguillos procede de ínfima extracción y oficio de lavandera, como indica la frase ‘de tu jabón la espuma’ (2006: 193).

Cuiñas Gómez, en cambio, fundamenta su interpretación a partir de la parodia, aunque desde la postura de Burguillos y no a partir de la prosopopeya de Juana: «El poeta pretende una revalorización de lo humilde y supera el modelo clásico por la virtud del amor que siente por Juana» (2008a: 124). Esta misma idea y estos mismos planteamientos son los que propone Pérez Andrés (2013), quien, además, añade que «la inclusión de poetas-artistas que han intentado en vano retratar a la amada [...] permite por un lado, incluir al mismo Lope en el poema prolongando el juego del heterónimo» (2013: 73).

Por último, Arellano (2019; 2020c) no vacila en lo que a la interpretación de dicha composición se refiere. A diferencia del resto de estudiosos, este no sustenta su lectura en el antipetrarquismo que, como vimos en primer apartado, no considera como un elemento distintivo de la obra, si es que acaso justifica su presencia de alguna manera. Para Arellano, a través de este soneto, Lope describe a una Juana «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», además de que se desvincula de los estudios tradicionales cuando comenta que «lejos de pensar Lope en las serranas del Arcipreste coloca a Juana en una serie de elogios amorosos clásicos, de

---

<sup>53</sup> Los dos editores insisten en la configuración del heterónimo y en la máscara lopesca antes que en la caracterización de la lavandera, lo que queda manifiesto en las notas al soneto, casi todas referentes a las condiciones biográficas de Lope, como por ejemplo la que se refiere a que el Fénix «se vanagloriaba de su origen montaños, de Cantabria o Asturias» (2005: 125). También San José Lera (2007) basa en el biografismo la interpretación del poema de acuerdo con el célebre «Yo sé quién soy» cervantino: «Esa autoafirmación del yo creador se repite en el soneto 2 [...] y en el 4 [...] y tantas veces que parece otra vez traslado del yo de don Quijote autoafirmado en el rotundo “Yo sé quién soy”» (2007: 183).

la más refinada estirpe» (2020c: 306)<sup>54</sup>. Este soneto, por lo tanto, ya permite hacerse una idea de cuáles van a ser las posturas de los investigadores sobre Juana y los poemas en los que se manifieste su nombre.

El siguiente soneto que hemos considerado útil para llegar a comprender las divergencias entre sus respectivas interpretaciones es el número 7, en el que se entreven algunos de los rasgos a través de los cuales los estudiosos han caracterizado a Juana:

*7. No se atreve a pintar a su dama muy hermosa por no mentir, que es mucho para poeta*

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  
que disculpe mi amor, y en dulce vena  
convertir a Filene en Filomena  
brillando claros en la sombra oscura...

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

Pues si ha de hallar algunas partes feas,  
Juana, no quiera Dios que a nadie engañe,  
basta que para mí tan linda seas.  
(2019: 193)

Sobre este soneto, Carreño es uno de los primeros en haberse posicionado íntegramente en su interpretación sobre Juana destacando su fealdad y rusticidad, ya que, en casi todos los poemas a Juana «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» (2002b: 35). Por este mismo motivo, en el soneto citado, Lope «pone en juego ambas modalidades», de ahí que comente lo siguiente, apoyándose en su lectura anterior sobre los rasgos más característicos de Juana:

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.

---

<sup>54</sup> Cuando hablamos de tradición crítica en este punto nos referimos a los estudios de Carreño (1981; 2002b; 2020), puesto que se han convertido en los trabajos clave a la hora de justificar u oponerse a determinadas cuestiones. El rechazo de Arellano a esto último se debe a que Carreño afirma que la actitud de Juana «se acentúa con la agresividad física, propia de las serranas del siglo XV» (2020b: 381).



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” (2002b: 35).

Rozas/Cañas (2005), desde una perspectiva muy diferente, en una de sus anotaciones al soneto se desvinculan de Juana, y fundamentan su análisis a través de los elementos autobiográficos que Lope permite divisar aparentemente en esta composición<sup>55</sup>. El interés de ambos reside en el heterónimo y en la máscara con que Lope encubre su verdadera personalidad, razón lógica por la que en este soneto aseguran que el Fénix recuerda con humor a Elena Osorio, una de sus primeras amantes que hasta el final de sus días aparece reflejada en sus obras literarias, como en *La Dorotea* o en el poemario presente: «Lope llama a Filis, es decir, a Elena Osorio, de la que se acuerda Burguillos al mencionar a Elena (v. 2), es decir, Helena, mujer hermosísima que originó [...] la guerra de Troya» (2005: 134)<sup>56</sup>. Sin embargo, al contrario que en el anterior soneto, aquí Rozas/Cañas sí que mencionan el carácter paródico del modelo petrarquista, pues «el tema del retrato de la dama, aquí parodiado, es típico del petrarquismo en dos direcciones: la imposibilidad de pintar su hermosura [...], y solo ella está retratada en el alma del poeta» (2005: 134), aunque en ningún momento señala algún elemento referente al personaje de Juana<sup>57</sup>.

Por este tipo de sonetos, Sánchez Jiménez, siempre fijándose en la construcción del heterónimo, recalca que «Burguillos narra al modo petrarquista diferentes etapas de su pasión amorosa, pero inserta siempre referencias autoconscientes totalmente inapropiadas que rompen de inmediato el decoro del poema» (2006: 197).

Asimismo, Cuiñas Gómez alude al vínculo entre Elena de Troya y Elena Osorio a raíz del sobrenombre de Filis con que Lope se dirigía líricamente a su amante juvenil (2008a: 133-134). Por otra parte, este juicio de Cuiñas Gómez también se parece al de

---

<sup>55</sup> Es curioso cómo Rozas/Cañas (2005) consideran al personaje de Juana como un aspecto menos relevante en esta obra, mientras que los demás editores y estudiosos se han basado casi todos en la figura de Juana a la hora de establecer sus hipótesis. Incluso Cuiñas Gómez (2008a) se refiere a la importancia de Juana en la obra, a pesar de no prestarle una atención exclusiva en sus interpretaciones.

<sup>56</sup> No es casual que Rozas/Cañas (2005) insistan en el paralelismo con Elena de Troya. En el soneto 86 («Desdenes de Juana y quejas del poeta»), en el primer terceto, Lope también vuelve a referirse a este ejemplo de hermosura, esto es, a Elena: «Si digo que es la hermosa Policena / dice que miento, porque no es troyana, / ni griega si la igualo con Elena» (2019: 380).

<sup>57</sup> La relevancia que Rozas/Cañas (2006) otorgan en este poema a los aspectos que acabamos de exponer, se parecen significativamente a la interpretación que hace Isabel Torres (2008b) del mismo soneto: «The sonnet advertises its meta-artistry in order to expose the deceptive feigning involved in the transformation of nature into art, while also flaunting its own redeployment of conventional archetypes within a new self-parodic frame [...]. The Burguillos/Lope of the present text confronts his former poetic selves –lyric and pastoral– but prioritizes his most notorious transformative act; the representation of Elena Osorio as Elena de Troya, and Filis» (2008: 286).

Carreño en el sentido de que ambos ven una asunción por parte de Burguillos al convertir en hermosa a una dama fea mediante sus versos, de manera que en el verso 9 «se revela que no quiere engañar al lector pintando la hermosura de su dama» (2008a: 134), lo que permite deducir que, para esta investigadora, Juana también despunta por su fealdad en clave paródica<sup>58</sup>. Y es, por último, Pérez Andrés (2014), quien también sustenta su teoría sobre la fealdad y rusticidad de Juana, siempre a raíz de la parodia antipetrarquista; de hecho, la reformulación de los tópicos y los códigos de Petrarca son el tema central de su trabajo sobre las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «es también el caso del soneto 7 [...], en el que [Lope] desmonta la teoría neoplatónica de la belleza absoluta de la *donna angelicata* y la manida imposibilidad de plasmar su hermosura» (2014: 73).

Todo lo contrario ocurre en la lectura de Arellano (2019; 2020c) dada su oposición a considerar como ciertos los rasgos de fealdad y rusticidad que defiende el resto de críticos expuestos hasta este momento. El filólogo sostiene que «este soneto ha provocado algunas malas interpretaciones» (2020c: 306). De ahí que la lectura que este investigador concluye sobre el soneto y, consecuentemente, sobre la relación con Juana la lavandera sea la siguiente:

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 (2020c: 307).

Se evidencia de esta manera, una vez más, cuál es la postura de Arellano acerca de este tema. Es curioso el hecho de que llegue a dar por sentado que «el [soneto] 7 reconoce la lindeza de la lavandera» (2020c: 306). Discrepa también de la opinión mayoritaria sobre el posible elemento autobiográfico y su relación con Elena Osorio; para Arellano, «muchas composiciones de Lope se dedican a cantar los desdenes y hermosuras de Filis, nombre poético que en ocasiones alude a Elena Osorio, pero no siempre es necesaria tal identificación» (2019: 194).

---

<sup>58</sup> En sus *Escolios*, Arellano (2012) critica las anotaciones y las lecturas tanto de Carreño como de Cuiñas Gómez, puesto que nadie responde al hecho de que Burguillos confirme «que puede retratar a Elena de otras cinco hermosuras» (2012: 32). Asimismo, Arellano relaciona este soneto con un comentario de Plinio en su *Historia natural*, que podría servir también para entender la referencia lopesca.

Cabe destacar, en último lugar, la original lectura de San José Lera, cuya interpretación se asienta en la creación de «una dama cuya belleza sólo existe a los ojos de su creador», para, después, acabar vinculando a esta lavandera con «la primera parte del Quijote, donde don Quijote da muestras de su cordura en la consciente reflexión acerca del carácter ficticio de su criatura» (2007: 184). Se trata, no obstante, de una lectura que ha pasado desapercibida entre los lopistas que han comentado el poema anterior exhaustivamente.

El último soneto que vamos a presentar viene justo a continuación, con el número 8 y que gira en torno a la pasión amorosa o erótica que despierta en Burguillos la vista de los pies de Juana, cuya descripción no ha dado lugar a un consenso en la lectura del texto por parte de los críticos. Esta composición es, al igual que las anteriores, una de las que más disparidad ha provocado:

8. *Alude a la saeta de Filipo, padre de Alejandro, que le sacó de los ojos Cristóbolo,  
excelente médico*

Púsose Amor en la nariz el dedo  
jurando por la vida de Acidalia  
castigar mi rigor, aunque a Tesalia  
fuese por hierbas para algún enredo,

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!

Del pie a mis ojos, de su pie despojos,  
tal flecha de oro entonces enherbola  
como la que a Filipo daba enojos.

Pero halló el macedón farmacopola,  
yo no, que con la flecha por los ojos  
remedio espero de la muerte sola.  
(2019: 195)

La cantidad de interpretaciones de este soneto afecta no solo al cancionero a Juana, sino al sentido global de todas las *Rimas de Tomé de Burguillos*, al menos según la valoración de Arellano (2020c). El desacuerdo entre los críticos exclusivamente a raíz de la alusión al tamaño de los pies de Juana ha conducido a una especie de polémica literaria y a varias opiniones sobre ello. Para David Gómez, el presente soneto es fundamental para la comprensión del alcance de la parodia petrarquista en la obra. Según el estudioso, el marco espacial del poema es el que posibilita la parodia, dado que

«de una posición de altura (los ojos) se desciende hasta el mismo suelo (los pies)» (1996: 56), que, además, llaman la atención del lector por su desmesurado tamaño, lo que realza la complejidad paródica (1996: 56)<sup>59</sup>.

En su última monografía, Carreño se refiere a los pies de Juana, y concluye que Lope recurre a ellos para desplazar así el sistema petrarquista de idealización de la amada. Asimismo, Carreño vuelve también al tema de las «plantas adustas y enormes pies» (2020: 380) de Juana, que determinan el prisma con que, según él, debe ser caracterizada la lavandera, así como Pérez Boluda, quien destaca el aura de erotismo que poseían los pies como elementos eróticos, que aquí se transforman en «un motivo de burla al relacionarse con el tamaño [...] y al adquirir un significado equívoco» (2006: 64).

Tanto Cuiñas Gómez (2008a) como Arellano (2019; 2020c) interpretan la referencia a los pies de una forma distinta a los anteriores estudiosos. En las notas a pie de página de este soneto, Cuiñas Gómez no descarta el sentido paródico, que se materializa «al presentar al niño Cupido con el dedo en la nariz, mostrando una actitud infantil y ordinaria» (2008a: 136); no obstante, para la investigadora, con los “cuatro puntos de sandalia”, Lope «se refiere al tamaño de sus sandalias y, por ende, de sus pies», lo que profundiza más adelante: «Según la documentación de Edwin S. Morby [...], calzar cinco en la época era ya tener el pie pequeño» (2008a: 136). A pesar de criticar la interpretación del soneto en la edición de Cuiñas Gómez, Arellano opina igual que ella cuando anota que «el tamaño del pie se medía por puntos; cuanto más pequeño más hermoso. Cinco puntos era medida aceptable para una mujer; cuatro es pie pequeño» (2019: 197).

Al contrario, casi todos los comentaristas del soneto están de acuerdo en la condición erótica del pie de Juana, aunque a veces se haya visto como un elemento más de la degradación petrarquista<sup>60</sup>. Sin embargo, Arellano (2019) también difiere en este

---

<sup>59</sup> Sobre la opinión de Gómez (1996) de este soneto, Arellano (2020c) ha comentado lo siguiente: «Cuando David Gómez [1996: 55-56], extrae el rasgo del “enorme tamaño” del pie de Juana del soneto 8 [...] lo está interpretando al revés: pues los cuatro puntos no significan pie grande, sino pie pequeño» (2020c: 303).

<sup>60</sup> El soneto 30, aunque en menor medida, también ha provocado cierta disconformidad en la lectura de los pies de Juana. Este poema tan solo habla de dichos pies, como se evidencia en los siguientes cuartetos: «Juanilla, por tus pies andan perdidos / más poetas que bancos, aunque hay tantos, / que tus paños lavando entre unos cantos / escureció su nieve a los tendidos. / Virgilio no los tiene tan medidos, / las Musas hacen con la envidia espantos, / que no hay picos de rosca en Todos Santos / como tus dedos blancos y bruñidos» (2019: 244).

caso, ya que en reiteradas ocasiones subraya que los pies de Juana son «bellos» (2019: 197)<sup>61</sup>.

Solamente Pérez Andrés (2014) interpreta el soneto octavo sin la necesidad de discutir acerca del tamaño de los pies de Juana, si bien no rechaza la parodia petrarquista, que, según él, se sostiene gracias al tópico mitificador de la amada:

Como en muchos otros sonetos, la visión paródica del tópico en Burguillos viene determinada por un acercamiento desmitificador y burlón del mito mismo (vv. 1 “púsose Amor en la nariz el dedo”), por el contraste entre un tema histórico junto a la cotidianidad de la presentación de Juana cruzando el puente de Toledo con la mención intrascendente a su ropa y al tamaño de sus pies (“más en Holanda que en tabí de Italia / pasó con cuatro puntos de sandalia”) y por la simultaneidad de registros cultos (macedón, farmacopola) con registros coloquiales (2014: 71).

De todas formas, la disparidad en las opiniones sobre la fisionomía y los rasgos psicológicos de Juana ha quedado demostrada con los sonetos analizados. En el siguiente apartado estudiaremos el alcance crítico que ha obtenido el análisis de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, casi siempre desde una perspectiva antigongorina, y que subyace en una gran cantidad de sonetos y canciones del poemario. El personaje de Tomé de Burguillos se diluye también en estas composiciones, de modo que volveremos a considerar la significación de sus apariciones de forma recurrente.

## 2.3 La parodia en *La Gatomaquia*

### 2.3.1 La parodia épica y la onomástica

En el anterior apartado pudimos comprobar cómo *La Gatomaquia* ha merecido una cantidad amplísima de estudios y trabajos sobre los modelos en los que Lope debió de fundamentar la estructura de su epopeya burlesca y la base de la acción de la misma. Ahora nos referimos en particular a las valoraciones que se han producido respecto a la parodia, desde muy diferentes perspectivas que se pueden agrupar en tres vertientes: la

---

<sup>61</sup> No cabe duda de que se trata de un punto al que Lope quería otorgar una atención significativa para subrayar los rasgos básicos del personaje de Juana. Arellano, por ello, enumera todas las composiciones en las que los pies poseen un papel determinante en la descripción de Juana. Para el editor (2019), este rasgo es una de las claves que él considera que provienen de errores claros de lectura: «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?» (2020c: 311).

parodia de la épica caballeresca, con especial atención en el *Orlando furioso* de Ariosto, la parodia onomástica y la parodia de las comedias de capa y espada, mencionadas asimismo en el apartado dedicado al estudio de los modelos. Antes de comenzar, no podemos olvidar el hecho de que se trata de una historia de amor y honor, cuyos personajes son gatos, lo que ya permite asumir un tono cómico a la hora de leer este extenso poema.

Casi todos los estudios sobre este tema se han centrado especialmente en la caracterización de los gatos protagonistas, o bien en determinadas acciones de los poemas en que la condición gatuna de los personajes es el elemento primordial, lo que ha conllevado al establecimiento de una relación intertextual con el *Orlando furioso* de Ariosto y con la épica caballeresca tradicional, así como los libros de caballerías.

Marramaquiz y Micifuf presentan varios rasgos que coinciden con la descripción habitual de los caballeros de la poesía épica, como la defensa de su linaje o los códigos del honor a los que responden en cada una de las situaciones. Versos como los que ahora exponemos, al comienzo de la silva VI, han servido a la crítica para justificar la parodia y los paralelismos entre obras como el *Orlando de Ariosto* y esta composición de Lope:

Cuando el soberbio bárbaro gallardo  
Llamado Rodamonte  
porque rodó de un monte,  
supo que le llevaba Mandricardo  
la bella Doralice  
como Ariosto dice,  
a diez y seis de agosto  
—que fue muy puntual el Ariosto—,  
cuenta que dijo cosas tan extrañas  
que movieran de un bronce las entrañas,  
prometiéndolo arrogante  
no ver toros jamás ni jugar cañas  
aunque se lo mandasen Agramante,  
Rugero y Sacripante  
(VI, vv. 1-14).

Por versos como estos, autores como Conchado han concluido que «los calores tradicionalmente asociados con la épica también quedan degradados al reflejarse aquí a través de los más básicos instintos animalescos» (1996: 437), así como «que hay otras genealogías trazadas en el texto que funcionan en contrapunto paródico, quizás, a lo que acabo de exponer, pero que más bien parecen satirizar las convenciones sociales de la época y de la épica culta», refiriéndose, en este último caso, directamente a los versos

expuestos. De hecho, casi todos los estudiosos del tema han hecho hincapié en esta influencia, en mayor o menor medida, puesto que, como vimos en el apartado de los modelos, al tratarse de una parodia épico-burlesca, es necesario tomar una serie de modelos o prototipos para realizar dicha parodia. Cabe destacar a Arellano, para quien «la parodia burlesca de la épica más clásica se advierte desde la invocación a las musas y exposición del propósito y tema de la composición, hasta las descripciones y fórmulas retóricas» (2019: 75), así como a Simerka, que considera que solo las cuatro primeras silvas de *La Gatomaquia* suponen una parodia de lo caballeresco y lo épico: «The mixture of classical and chivalric plot events in the first four silvas –infidelity, jealousy, and emblematic loyalty– is a key component in *La gatomaquia*'s deflation of epic grandeur» (2003: 171).

Por su parte, Blázquez Rodrigo analiza en su monografía casi todos los paralelismos entre *La Gatomaquia* y la épica italiana, a partir de Ariosto y Boiardo y de Petrarca y Marino. Como el mismo autor señala,

las alusiones al *Orlando enamorado* de Boiardo, y sobre todo, al popularísimo *Orlando furioso* de Ariosto, son numerosas en *La Gatomaquia*, no por menosprecio, sino porque tales obras se habían constituido ya como modelos clásicos del género. Todo poeta tenía a mano, para sus habituales comparaciones, además del vasto repertorio de la mitología clásica, los numerosos personajes y episodios caballerescos que desde la Edad Media habían dado vida al ansia de aventuras de los humanos, según habían modificado los poetas italianos del Renacimiento (1995: 90).

Los versos que hemos mostrado son, para Blázquez Rodrigo y para los editores recientes de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, un chiste en la explicación del nombre de Rodamonte, personaje ariostesco, y una evocación de cuando, «según el *Rifacimento dell'Orlando Innamorato*, realizado por Francisco Berni (1541), el héroe en verdad rodó de una escala en el sitio de París» (1995: 91). No es necesario destacar todas las similitudes que encuentra Blázquez Rodrigo; sin embargo, los dos siguientes fragmentos, en los que Marramaquiz y Micifuf se refieren a su linaje caballeresco, destacan en relación con la parodia épica:

¿Yo no soy Micifuf? Yo no deciendo  
por línea recta, que probar pretendo,  
de Zapirón, el gato blanco y rubio  
que después de las aguas del Diluvio  
fue padre universal de todo gato?  
(III, vv. 205-209)

Yo soy Marramaquiz; yo noble al doble  
de todo gato ascendiente noble:  
si tú de Zapirón, yo de Malandro,  
gato del macedón Magno Alejandro  
deciendo, como tengo en pergamino  
pintado de colores y oro fino  
(III, vv. 256-261)

Según Conchado (1996), ambos fragmentos suponen una evidente parodia del género. A la misma conclusión llega también Vila-Belda (2003), quien, en su artículo, se centra especialmente en la onomástica como motivo vehicular de la parodia. Para el segundo de los fragmentos expuestos, señala lo siguiente:

Malandro podría haber sido escogido por necesidad de la rima con el Magno Alejandro. De hecho este gato se beneficia del prestigio del famoso general griego al que acompaña. Sin embargo este nombre, que hace recordar al malandrín quijotesco, todavía significa en el portugués actual ‘pícaro y vago’, introduciendo de esta forma un matiz irónico. Los dos rivales mencionan antepasados ilustres –Zapirón y Malandro– para defender la limpieza de su sangre y demostrar que estaban libres de impureza judía. De este modo, por medio del juego onomástico Lope parodia una de las preocupaciones de la época (2003: 214).

Esto nos conduce, sin alejarnos del todo, al tema de la onomástica, donde también se da la parodia caballeresca. Vila-Belda clasifica la parodia onomástica en dos grupos bien diferenciados, que en teoría se adaptan a la parodia caballeresca y a la crítica social y gongorina que analizamos en el siguiente apartado:

Primero aparecen los nombres de carácter épico-culto que, o están tomados de los poemas de caballerías, como por ejemplo Merlín; o son creados o escogidos por Lope a imitación burlesca de la epopeya culta, como es el caso de los protagonistas. Después figuran los nombres de gatos de carácter cómico popular, inspirados, unas veces, en objetos de uso común, como Tomizas o Cerote; otras, en palabras del vulgo que tenían un doble sentido, como Maimona; y, en otros casos, son el resultado de la unión de dos palabras que producen un efecto cómico, como Lameplatos (2003: 209).

La onomástica, por lo tanto, «es un vehículo del humor que pone de relieve la doble intención paródica del poema» (2003: 220)<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Arellano valora la onomástica como uno de los puntos clave en la expresión cómica de *La Gatomaquia*: «La elaboración expresiva cómica de *La Gatomaquia* es admirable en todos los registros y recursos, desde la burla del culteranismo [...] al conceptismo más ingenioso, con todo tipo de juegos de palabras y creación de neologismos: recuérdense los nombres de los gatos, parlantes, onomatopéyicos o alusivos» (2019: 77).



Ambas vías de investigación sobre la parodia se han fijado en la épica clásica italiana y en la onomástica; no obstante, las aportaciones más significativas sobre el tema han partido del personaje de Marramaquiz como el verdadero catalizador de la parodia caballeresca. El tema de los celos de este gato recuerda al tema ariostesco de «la locura celosa». Según Blázquez Rodrigo,

Los desafueros que comete el héroe furioso rebasan toda medida épica, no perdonando a noble ni a villano en la imitación de su crueldad. En el poema, Lope prodiga las comparaciones que se refieren a la demencia heroica del personaje central. En el Orlando furioso, la ira de Rodamonte [...] al conocer los amores de Doralice y Mandricardo se manifiesta como un rapto de la locura furiosa. Aquí, Lope parodia esta locura, en un acrecentamiento gradual de la ira (1995: 91).

Torres, en esta misma línea, también encuentra que «the parodic power of Lope's tale of the passionate and jealous love of the 'gato romano' Marramaquiz for the beautiful and treacherous Zapaquilda is fuelled [...] and depend upon the increasingly invalid objectivity of epic» (2008a: 5). Casi todos los estudiosos han reiterado dicha vinculación entre los celos y la furia de Marramaquiz («the incarnation of locura celosa is coloured by shades of Orlando and/or Rodamonte throughout the poema [most notably in the one silva in which there is no direct allusion to the Italian epic]», 2008a: 13), siendo, quizá, las teorías de Pitotto y Scamuzzi las más originales, por su especial fijación en la conexión con el *Quijote*, lo que también se sitúa en la parodia caballeresca, como es sabido:

Tornando al tema della follia di Marramaquiz, vediamo che l'eroe lopiano unisce in sé tratti degli eroi ariostei (Rodomonte e Orlando, come si è visto), e tratti comuni ai protagonista delle opere buffe italiene, senza passare attraverso il nobile impazzimento di Don Quijote come descritto dalla penna di Cervantes (2010: 13)<sup>63</sup>.

Hemos visto que Vila-Beldas parte de la onomástica, pero antes recuerda que Marramaquiz es «el Orlando enamorado de su Angélica gata y reacciona, enloquecido, como el Orlando furioso cuando la pierde o como el celoso Rodamonte cuando Rugiero

---

<sup>63</sup> Menos interesante es la aportación de Carreño sobre el tema, aunque sí que describe de qué manera se da la parodia caballeresca: «Destaca como éphrasis el retrato de Micifuf como galán, la descripción del estrado de Zapaquilda, el desfile de las tropas de Micifuf y la toma de su fortaleza. Los amantes celosos de *La gatomaquia*, al contrario de los precedentes, se recluyen en el interior: en el desván de una casa, entre tejas y claraboyas, aleros, chimeneas, buhardillas y corredores. Los espectadores son otros gatos, caballeros andantes por las mismas alturas. Cobijan sus acciones un cielo impasible y la mueca risueña, irónica, que delatan imitando las acciones presentes en reconocidos relatos épicos» (2020: 390).

se casa con Bramante» (2003: 210). Para esta investigadora, la onomástica es el motor de la parodia y se distribuye en dos grupos bien diferenciados. Quizá, sería relevante mostrar también de qué modo, más allá de Marramaquiz, se manifiesta dicha parodia caballeresca a partir de los nombres. Para ella, «Lope no desaprovecha ocasión para inventar nombres nuevos de estilo épico y, para describir a este felino victorioso, en lugar de emplear nuevos adjetivos, crea dos apelativos: Zapinarciso y Gatimarte» (2003: 211). También ve en Micilda una clara parodia de los nombres épicos, así como en la directa referencia del gato Merlín con el famoso mago de origen artúrico. En el apartado siguiente, volveremos a la cuestión onomástica de cara al análisis crítico de los estudios sobre la crítica social y antigongorina.

En resumen, a pesar de los esfuerzos de los especialistas para resolver la incógnita de las parodias de Lope en *La Gatomaquia*, parece que sigue siendo necesario reevaluar dichos estudios y llevar a cabo un trabajo independiente únicamente en torno a la figura de Marramaquiz en relación con el *Orlando furioso* de Ariosto, lo que daría fin a la disputa y a la reiteración de argumentos en los trabajos cotejados.

### 2.3.2 *La parodia del Arte Nuevo de hacer comedias*

En los dos trabajos mencionados que destacan sobre el resto al plantear la relación con la Comedia Nueva, de Pedraza (1981) y Fernández Nieto (1995), ambos se han centrado en los paralelismos entre las características de la comedia, con la acción y personajes del poema épico gatuno del Fénix. Aun así, Blázquez Rodrigo también destina todo un capítulo de su monografía al análisis de estas relaciones con el teatro; razón por la que juzga que «la acción teatral de *La Gatomaquia* es tan clara, que como tal podía muy bien haberse llevado a las tablas» (1995: 295). Asimismo, se pueden traer a colación los últimos versos del poema, cuya referencia al acto de escribir una comedia de los hechos sucedidos, subraya la condición teatral de esta obra, ya que, como bien dice Blázquez Rodrigo, «son una confirmación más de que una narración es el punto de partida de una comedia»:

Alegre Zapaquilda del suceso,  
mudó el pálido luto en rico traje;  
diole sus brazos, y a su padre amado,  
y el viejo a ella, en lágrimas bañado,  
y para celebrar el casamiento  
llamaron un autor de los famosos,

que estando todos en debido asiento,  
en versos numerosos  
con esta acción dispuso el argumento,  
dejando alegre en el postrero acento  
los ministriles, y de cuatro en cuatro  
adornado de luces el teatro.  
(VII, vv. 397-408).

En el siguiente párrafo, Pedraza Jiménez (1981) sintetiza en pocas palabras el alcance de esta parodia del propio teatro de Lope y, más aún, del propio sistema teatral establecida por el Fénix décadas antes:

Punto por punto, el poeta va reproduciendo en el mundo distorsionado de los gatos los tics, los esquemas y motivos reiterados en su teatro; la fábula de amores, celos y honor, el *dramatis personae*, el triángulo amoroso, los actos y trapisondas de los amantes, la estructura de la acción dramática con su peculiar economía y rapidez, la suspensión del ánimo en las vicisitudes de la trama hasta el último momento, y la justicia poética final. *La Gatomaquia* está escrita siguiendo al pie de la letra el *Arte nuevo de hacer comedias*. Su correspondencia con el drama lopesco es, a mi entender, tan exacta, que no cabe dudar de la intención paródica, aunque cariñosa y juguetona, del Lope viejo que se ríe benévola-mente del mozo que fue (1981: 580).

Más adelante, tanto Blázquez Rodrigo (1995) como Fernández Nieto (1995) profundizarían en su delimitación. Los tres investigadores están de acuerdo en casi todas las correspondencias entre el género dramático, en especial el subgénero de las comedias de capa y espada, y el poema épico de Lope.

Tanto la acción, como la estructura y la *dramatis personae*, para los tres estudiosos, concuerda perfectamente con la de las comedias áureas del Fénix. Blázquez Rodrigo y Fernández Nieto aluden ambos al «ritmo teatral» de la obra, y al hecho de que «la acción gatuna es, en realidad, una comedia de capa y espada con desenlace dramático presentada en molde de poema épico burlesco» (Fernández Nieto, 1995: 160). Según Fernández Nieto, además, existe una motivación consciente por parte del Fénix a la hora de establecer esta relación tan demarcada, puesto que «*La Gatomaquia* es el final del proceso que emprende Lope con sus poemas narrativos. Estos, una vez abandonada su formulación culta, se van acercando más a la escritura que El Fénix mejor dominaba: la dramática» (1995: 160).

Asimismo, Fernández Nieto y Blázquez Rodrigo están de acuerdo en la estructura tripartita de *La Gatomaquia*. Ambos, de hecho, proponen exactamente la misma estructura, y argumentan lo mismo para justificar sus planteamientos: en primer lugar, el *planteo* se constituiría a través de las tres primeras silvas («donde se narran los

amores de Marramaquiz y Zapaquilda, y donde aparece Micifuf, el “gato forastero”, que conquista con dádivas el corazón de la bella gata», 1995: 297), mientras que el nudo estaría compuesto por la silva cuarta, quinta y sexta: «donde se describe la locura celosa de Marramaquiz, el concierto de las bodas entre Zapaquilda y el rico Micifuf, el segundo ataque de locura furiosa del novio plantado, el rapto de Zapaquilda por el despechado el día de las bodas y la declaración de guerra por Micifuf» (1995: 297). El desenlace solo estaría formado por la última silva, «donde se resuelve el asunto a favor de Micifuf, no por la victoria bélica, sino por la fatalidad» (Blázquez Rodrido, 1995: 297).

Por muy reducida que sea la nómina de trabajos que se han dedicado de forma exhaustiva a la comparación del teatro con este poema épico, se trata de uno de los aspectos que más importancia ha obtenido por parte de la crítica posterior, si bien ninguno discute esta influencia dramática y de reescritura lopesca en dicha obra.

### 3. EL DESENGAÑO, LA CRÍTICA A PELLICER Y LOS «PÁJAROS NUEVOS»

Cuando se estudia cualquier obra literaria de Lope de Vega, parece inevitable que los especialistas centren su atención en los episodios biográficos que contextualizan la etapa vital en la que se redactó dicha obra, a fin de encontrar posibles correspondencias entre los sucesos vitales del Fénix y los textos literarios en cuestión. Desde los trabajos de Rozas que introdujeron la posibilidad de comprender este poemario a través de una perspectiva biográfica, la crítica no ha dejado de aportar y matizar las conclusiones a las que llegó este primer investigador del asunto. Se trata, por lo tanto, de otra de las claves con que los especialistas han abordado el poemario y, también, una de las más discutidas según se han ido publicando las ediciones más recientes del libro.

Las *Rimas de Tomé de Burguillos* se publican en 1634, un año antes de la muerte del Fénix, y en una de las etapas más complicadas de su vida, como han estudiado Rozas (2000; 2002) o Sánchez Jiménez (2018). Esta etapa, denominada *de senectute*, se caracteriza, entre otras circunstancias, por la cantidad de sucesos trágicos que le ocurren a Lope, y que quedarán plasmados en una buena parte de su producción literaria final. Sánchez Jiménez sintetiza en un breve párrafo cuáles son estos sucesos, que conllevarán el desencanto y el consecuente distanciamiento con que abordará, casi al final de su vida, las *Rimas de Tomé de Burguillos*:

A partir de este momento, sin embargo, al Fénix se le multiplicaron los reveses, personales y profesionales: a nivel personal, tiene que afrontar la devaluación del vellón, la enfermedad y muerte de Marta de Nevares, diversos problemas de salud, la muerte de Lopito y la fuga de Antonia Clara; a nivel profesional, los repetidos fracasos en sus aspiraciones palaciegas y la creciente competencia de los dramaturgos jóvenes, los “pájaros nuevos” que le infligieron notables derrotas y que le hicieron plantearse dejar de escribir para las tablas (2018: 278).

Lope se encuentra, además, sin un mecenas que le permita dedicarse única y exclusivamente a los géneros que se esperan de un poeta de la Corte. Su relación con el duque de Sessa se enfría y el Fénix se encuentra en plena vejez, sin una retribución económica que le permita sobrevivir dignamente. Todas estas circunstancias han sido estudiadas por los biógrafos de Lope y por los investigadores de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, como veremos en cada uno de los subapartados siguientes.

### 3.1 El desengaño y la falta de mecenazgo

Como mostró muy bien Rozas (2000), una de las obsesiones de Lope en los últimos años de su vida tiene que ver con el mecenazgo. Esto lo justifica citando una de las cartas de Lope al duque de Sessa, en la que le explica que, «así por la edad [...] como por el cansancio y la aflicción de espíritu en que me ponen», va a dejar de escribir comedias, para dedicarse a «cosas más severas» (2018: 651). Todo esto le conduce a realizar la siguiente petición, en la que solicita un salario que le permita ocuparse de estas labores acordes con su dignidad y su etapa vital: «Porque sin su favor no podré salir con vitoria de este cuidado, nombrándome algún moderado salario que, con la pensión que tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar con vida» (2018: 651).

A esto le seguía todo un cúmulo de fracasos profesionales, como el puesto de cronista real que solicitó en 1629 y que terminó llevándose José Pellicer y Tovar, así como el auge de poetas y dramaturgos nuevos que estaban desplazando su nombre en el canon de la escena del segundo cuarto del siglo XVII.

Por todos estos motivos, los críticos han visto que en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, el tema de la falta de mecenazgo y la falta de atención por parte de la Corte, así como el consecuente desengaño que esto provoca en Lope, son una de las claves de los poemas más satíricos o negativos del conjunto de composiciones. Tanto es así que Rozas (2002), el gran estudioso de las relaciones personales de Lope con la Corte y su falta de mecenazgo, concluyó que «las *Rimas [de Tomé de Burguillos]* son la superación

por la poesía y el humor del tema del mecenazgo y de la incompreensión» (2002). De hecho, esta falta de mecenazgo ha llevado a Rozas/Cañas a considerar la existencia de una marcada crítica a los poderes monárquicos y cortesanos por parte de Lope:

Importante es la parte que se dedica a la crítica social, muy poco tratada, en términos generales, por los estudiosos. Hay en ella tres dianas sobre las que disparan los poemas una y otra vez: la riqueza, la justicia y lo noble-cortesano, es decir, el poder, aunque sin atreverse, claro está, y tal vez sin intentarlo, a mencionar explícitamente el poder político (2005: 52).

Cuiñas Gómez también opina sobre el tema en su edición; para ella, «a estas alturas de su vida Lope ya se ha hecho consciente de que el mecenazgo que ansía, el cargo palatino que le salvará de privaciones económicas, y su fama como gran poeta culto, probablemente no llegarán jamás» (2008: 40). Este aspecto es uno de los pocos en los que Arellano, en su reciente edición, se posiciona más o menos de acuerdo con la edición de Rozas/Cañas (2005), cuando termina por confirmar que

en las *Rimas* de Burguillos se advierte, debajo de la mención burlesca general, la activación del sentimiento personal de frustración por no haber logrado un medro aceptable, y el motivo se relaciona con los anteriores de la falta de premio al mérito y la ingratitud de los mecenas (2019: 53).

Cabe destacar también la clasificación que lleva a cabo Pérez Andrés. Este investigador enumera los veinte sonetos en los que le parece que se manifiesta implícita o explícitamente algún tipo de «crítica social», ya que estarían «basados en sucesos o en tipos concretos» (2014: 69). Los sonetos que atribuye a la crítica social y la falta de mecenazgo son los siguientes: 24, 25, 39, 50, 57, 59, 60, 63, 80, 85, 88, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 125, 141 y 154.

El desengaño reflejado en estas composiciones de Lope se ha estudiado a partir de varios sonetos, entre los que destacamos, primero, el número 103, «Que desfavorece la patria de los hijos propios, con el ejemplo del excelente Camões»:

*103. Que desfavorece la patria los hijos propios, con el ejemplo del excelente Camões*

En esto de pedir los ricos, Fabio,  
saben muy bien las enes y las oes,  
porque por más que la grandeza loes  
no topa con su altura mi astrolabio.

Con ser divino, qué llegar al labio  
no tuvo el fénix portugués Camões  
y envuelven su cadáver en aloes

después de muerto contra tanto agravio.

Con dos laureles fue tan importuna  
de espada y pluma su contraria suerte  
que no le dio favor persona alguna.

Decid (si algún filósofo lo advierte),  
¿qué desatinos son de la Fortuna  
hambre en la vida y mármol en la muerte?  
(2019: 414)

Son Rozas/Cañas quienes introducen la lectura del poema desde la perspectiva de la falta de mecenazgo y su implícita crítica dirigida a la poca atención con que Felipe IV estaba ocupándose de los grandes escritores como el Fénix<sup>64</sup>:

Lope insiste en la vejez en que se ha de honrar en vida a los artistas, y no después con la fama póstuma. Lo dice aquí con el perfecto verso final, refiriéndose a Camões, una de sus admiraciones mayores, y lo dice en prosa al Rey Felipe IV en la dedicatoria del Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro (1631): “que hombres tan singulares no solo merecen Elogios en su muerte; pero que lleguen a las Reales manos de V. Magestad”, dice en plural, pensando en él mismo (2005: 261).

Cuiñas Gómez (2008a) aporta unos datos muy parecidos en sus anotaciones del poema, mientras que Arellano (2019) directamente aprueba la lectura de Rozas y la propone como válida para este soneto. En cualquier caso, tanto para Rozas como para Arellano, esta composición les sirve para referirse, después, a la pobreza con que Tomás de Burguillos se presenta a sí mismo cómicamente. Ambos investigadores coinciden en el hecho de que, en ocasiones, «hay también en Burguillos momentos de una clara superación del tema por el camino del humor y de la poesía» (Rozas/Cañas, 2005: 54), como en el soneto número 5, donde se equiparan los laureles poéticos con los escabeches de Laredo:

Pedile yo también por estudiante  
y díjome un bedel: «Burguillos, quedo,  
que no sois digno de laurel triunfante».

«¿Por qué?», le dije; y respondió sin miedo:  
«Porque los lleva todos un tratante  
para hacer escabeches en Laredo».  
(2019: 188)

---

<sup>64</sup> Anteriormente, Carreño (2002a) ya se había referido a la falta de mecenazgo en este poema, aunque no profundiza en ello como Rozas/Cañas (2005).

Muchos son los comentarios que se han realizado acerca de este poema y, en especial, de estos últimos versos. La interpretación de cuál era la verdadera intención de Lope al referirse a estos escabeches hechos en Laredo ha generado disconformidad y unas cuantas lecturas que se diferencian entre sí. Llama la atención, en primer lugar, que Rozas/Cañas (2005) ni siquiera hayan aludido a la cuestión en las notas a pie de página para este soneto en su edición<sup>65</sup>. Cuiñas Gómez, en cambio, sí que presta atención a estos últimos versos, y adelanta el tema central del siguiente subapartado: la oposición a los llamados «pájaros nuevos» por parte de Lope, aunque, aun así, sigue estando vinculado con la falta de mecenazgo y la atención de la que el Fénix se consideraba merecedor. Según la investigadora,

Los versos finales crean la parodia que conlleva una fuerte crítica, burlesca y mordaz, a los nuevos poetas que proliferaban en la época de Lope: los laureles poéticos que les otorgan por su talento son simples hojas de laurel listas para hacer escabeche. Lope degrada paródicamente el tópico poético y eleva la valía literaria de su personaje Burguillos ya que este no es digno de recibirlos (2008: 130)<sup>66</sup>.

Sin embargo, en otra dirección se encamina la lectura de Arellano sobre esta composición. Según su propuesta de leer estos sonetos a partir de la retórica de la agudeza elaborada por Baltasar Gracián, Arellano comenta que

Interesa la *agudeza* de ponderación y correspondencia, al asociar los escabeches con Laredo. Este tipo de conserva del pescado, para el cual se usaba el laurel, era industria característica de la costa cantábrica, y tenía dos centros importantes en Castrourdiales y Laredo, donde se escabechaba sobre todo el besugo (2019: 189).

El ataque a los «pájaros nuevos» es para Arellano una protesta impersonal: «Pero si se analiza el contexto, la desvalorización del laurel poético no proviene de su manida utilización renacentista, sino de la mala atribución a poetas noveles, indoctos, soberbios y cultiparlantes» (2019: 59). En sus *Escolios*, Arellano insiste en la necesidad de utilizar la «*ponderación y correspondencia*» (2012: 15) si lo que se quiere es entender este

---

<sup>65</sup> Carreño (2002a), como es habitual, solo se refiere a la parodia que es posible interpretar a partir de estos versos.

<sup>66</sup> En sus *Escolios*, Arellano cita esta nota de Cuiñas Gómez como ejemplo de una aportación de información innecesaria para la comprensión del soneto. Asimismo, también critica la relación de Carreño con la parodia y la teoría literaria: «A partir de esta correcta información otras disquisiciones generales sobre la parodia del motivo del laurel como símbolo de victoria o excelencia no serían necesarias para el lector, puesto que tal parodia es evidente. Aunque no sea falso, poco añade a la comprensión del pasaje un comentario que parafrasea el texto lopiano» (2012: 15).



soneto como es debido. Para ello propone ejemplos de poesía jocosidad de los Siglos de Oro para delimitar las lecturas posibles para estos escabeches y laureles de Laredo.

Esta ironía con que a veces se trata el tema de la falta de mecenazgo determina, en parte, una de las características con que la crítica ha construido física y psicológicamente al heterónimo de Lope. Como decíamos, la pobreza se convierte en uno de los atributos definitorios del personaje, además de una de las muchas claves humorísticas del poemario. Arellano (2019) es el único en vincular este motivo de la pobreza del poeta con la poesía jocosidad de los siglos XVI y XVII, aunque incide en el hecho de que, por tratarse de Lope, este uso del motivo debe ser leído también en clave autobiográfica:

En cualquier otro contexto cómico el muy reiterado tema de la pobreza del poeta (pobreza del licenciado Burguillos) no pasaría de ser un tópico habitual de la poesía jocosa del Siglo de Oro. En las *Rimas* de Burguillos se advierte, debajo de la mención burlesca general, la activación del sentimiento personal de frustración por no haber logrado un medro aceptable, y el motivo se relaciona con los anteriores de la falta de premio al mérito y la ingratitud de los mecenas (2019: 53).

Uno de los sonetos más citados para justificar este atributo de pobreza por parte de Burguillos es el soneto 51, por el que, para Rozas, se trasluce «una ética superadora, por parte de los pobres y poetas, como vemos en los dos sonetos dedicados [...] a la dama que, por su pobre vestido, lo confundió con un mendigo, diciéndole el convencional “Dios le provea”» (2005: 55):

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

«Dios le provea», y nunca me dan nada;  
tanto que ya parezco virtuoso,  
pues nunca la virtud se vio premiada.  
(2019: 299)

Por otra parte, el desengaño de Lope se ha entendido también desde la pura crítica social a los poderes monárquicos que regían la sociedad cortesana. Una vez más son Rozas/Cañas (2005) e Ignacio Arellano (2019) quienes más han dado que hablar sobre este tema, pero, a diferencia del último aspecto que hemos analizado, aquí las opiniones son algo dispares. Cuiñas Gómez (2008a), por medio de su edición, también ha propuesto algunos posibles argumentos interesantes. Aun así, las *Rimas de Tomé de Burguillos* sí que habían sido leídas desde los planteamientos crítico-sociales casi desde

los primeros trabajos y ediciones al respecto. Por ejemplo, Rodríguez Marín, sin los conocimientos que se poseen ahora sobre la vida y la obra de Lope, ya aclaró que «eran fundadísimas sus quejas por no ver dignamente premiados sus méritos» (1935: LXIII). Para el erudito, *La Gatomaquia*, «bajo la máscara festiva, es una satírica representación y rebozada crítica de la vida social en el tiempo de Lope: los galanteos, los desafíos, las fiestas, la vanidad fundada en méritos de abolirlo, el deber y no pagar de los grandes, los juramentos baladíes...» (1935: LXII).

No es, sin embargo, hasta el estudio de Rozas «Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de *senectute*’», cuando se proponen lecturas contra el poder monárquico y, en especial, contra Felipe IV y el conde duque de Olivares, además de los nobles. El desencanto se hace patente para Rozas en el hecho de que las afirmaciones de la falta de mecenazgo

Le llevan a satirizar a la sociedad, a ver en ella “la innumerable suma / de invenciones, de máquinas, de engaños” hasta el punto de que indignado y desencantado, una mañana, que se había levantado para escribir: “dejé los libros –dice– y arrojé la pluma”. Igualmente, critica a los nobles llegando a declarar que lo que en sus poemas laudatorios había expresado era pura mentira. En un soneto, mientras que prepara la pluma, dialoga con ella –desdoblándose en hombre interior y escritor (2000).

En su edición, Rozas/Cañas vuelven a hacer hincapié en esta crítica social; de hecho, establecen una clasificación de estos poemas según unos parámetros que ellos consideran bastante significativos, como vimos al principio del apartado. Esto también se relaciona con el heterónimo, mediante el cual Lope se libera de las ataduras que supone su autoría siempre que escribe:

Pero Burguillos, al censurar, muy abiertamente, a los nobles, muestra dos rasgos muy peculiares y agresivos: la lucidez y consciencia con que lo hace, hasta acabar sus quejas en retractación y palinodia de su vida mendicante (la de Lope) hacia los nobles; y criticando no solo al noble como mecenaz, sino al poder y al mundo de lo cortesano, llegando a hacer una descripción frívola y paródica de las instituciones más graves del momento (2005: 56).

Apenas se advierte alguna aportación al estudio de la crítica social en Cuiñas Gómez (2008a), solamente en relación con los «pájaros nuevos», aunque sí lo hace en algunas anotaciones a los sonetos, como ahora veremos. En cambio, Arellano es el que más profundiza sobre el tema, ya que es también el editor moderno que más desvincula las lecturas de los poemas de esta nueva generación de escritores y de su conexión, a

veces, con la poesía de carácter gongorino: «Que en Burguillos hay en ciertos momentos una mirada crítica me parece obvio, pero también en este terreno es preciso analizar con cuidado los textos que se aducen como ataques a la justicia o al sistema político» (2019: 54). Arellano, en ocasiones, vehicula su discurso en base a su opinión opuesta a la del resto de editores, como es el caso del soneto 57 que creemos pertinente para analizar de forma práctica lo que se ha dicho sobre la crítica y el desengaño del Fénix. De todos los sonetos citados hasta el momento, este es el único “en seso”, cuyo tono contrasta con el humor en casi todo el resto de poemas. Como han notado algunos estudiosos (Rozas, 2000; 2002; Rozas/ Cañas, 2005; Cuiñas Gómez, 2008a; Arellano 2012; 2019), estos poemas “en seso” son algunos de los que más alcance crítico poseen<sup>67</sup>:

*57. Al saco de Mantua por el ejército del César, con el verso de la Égloga Nona de*

*Virgilio. Escribe en seso, porque habla con él*

¡Oh gran Virgilio!, si sangrientas vieras  
de tu primera cuna las pizarras  
y el águila imperial con pico y garras  
morder murallas y romper banderas,

con trompa y no con lira interrumpieras  
el ocio a sombra de hayas y de parras  
y la pluma de cisne en las bizarras  
del intrépido Marte convirtieras.

Mejor, viendo que el César los soldados  
germánicos de nuevo galardona,  
hicieras versos de dolor bañados.

¡Ay del verde laurel de tu corona  
entre vestigios de ceniza helados!  
¡Ay Mantua, la vecina de Cremona!  
(2019: 313)

En casi todos los sonetos suele haber diferentes puntos sobre los que la crítica ha puesto más o menos atención. En ocasiones ni siquiera coinciden a la hora de otorgar

---

<sup>67</sup> Aun así, también son los que menos –o casi ninguna– atención han recibido. Son estos sonetos «en seso» los que muestran de mejor manera el desengaño de Lope y su mentalidad en relación con la última etapa de su vida, de lo que él mismo era consciente. Sin duda, todos los editores aluden al cansancio vital que sufría Lope a causa de los sucesos que hemos descrito al principio del apartado. Los sonetos a los que nos referimos son casi todos elogios a determinados personajes, tanto amigos del Fénix como personas ficticias y otros «se destinan a temas familiares, como los que celebran los trece años de su hija Antonia Clara» (Arellano, 2019: 71). Pero, sin duda, uno de los más bellos poemas de esta obra de Lope es el que gira en torno a la muerte de Marta de Nevarés, el número 78 («Que al amor verdadero no le olvidan el tiempo ni la muerte. Escribe en seso») en el «que la elaboración aguda potencia el sentimiento de pérdida y la resistencia del amor frente al olvido y la muerte» (2019: 71).

relevancia a determinados aspectos que, por otra parte, otros editores consideran fundamentales. Ha quedado claro que Rozas, hasta el momento, es quien más se ha preocupado por sacar a relucir la protesta en todos los sentidos, con que Lope impregna una buena cantidad de composiciones en este poemario. Sorprendentemente, mientras que Cuiñas Gómez y Arellano sí que dedican un par de anotaciones extensas para explicar por qué –o por qué no– existe una protesta en esta composición, Rozas ni siquiera interpreta este poema como un texto determinante para el caso. No obstante, contrasta el anterior planteamiento con el artículo en el que Cuiñas Gómez analiza solamente ese poema. La opinión crítica del Fénix para esta estudiosa se resume en el siguiente párrafo que Arellano también cita en su edición para negar su validez precisamente:

Estamos ante un poema político alegórico, de política actual vista desde un hecho histórico que se conecta con este. En él Lope hace crítica de una decisión tomada por la Corona española y tratarlo desde un asunto ocurrido en el pasado le ayuda a exponer con mayor libertad su desacuerdo. Por el tono que Lope emplea en todo el soneto, este modo de actuar español en este conflicto le parece nefasto, se duele y se desespera. Para él no ha sido adecuado el proceder de las tropas imperiales y las órdenes y ambiciones del conde-duque. Por contraposición a esto, Lope de Vega exculpa la actuación de don Gonzalo de Córdoba, gobernador de Milán y pariente del duque de Sesa, mecenas de Lope, que si bien no destacó como gran estratega, sí intentó lograr alianzas para salvar el poder de España en el norte de Italia (Cuiñas Gómez, 2005: 82)<sup>68</sup>.

A pesar de que ya lo hayamos adelantado, Arellano no tiene una opinión única sobre el soneto, sino que también evalúa la lectura de Cuiñas Gómez. Insistimos en que este investigador es el que más desvincula las interpretaciones de los sonetos de la crítica social a una institución o a un personaje específico, entendiendo las alusiones lopescas en un sentido más genérico: «Más que un poema político sobre asuntos concretos me parece un poema moral, una reflexión sobre la violencia y los desastres que acarrea la Fortuna a quien tiene la mala suerte de ocupar un lugar de riesgo, asociada a un homenaje al gran poeta Virgilio» (2019: 54).

En último lugar, no es posible referirse al tema de la crítica monárquica en las *Rimas de Tomé de Burguillos* sin profundizar en los sonetos 59 y 60, que han provocado una gran cantidad de interpretaciones sobre ello. Antes de citar el soneto 59, cabe señalar que, para Arellano, las interpretaciones anteriores se sustentan en una mala

---

<sup>68</sup> No sabemos si se debe a cuestiones de espacio o de cambio de opinión, pero en su edición, publicada un par de años después del artículo, Cuiñas Gómez (2008a) no insiste tanto en la crítica de Lope, aunque sí en el suceso histórico.

lectura de los editores («Pero hay casos en los que la crítica social y política es invención de una mala lectura de los textos, en una nueva muestra de que no son tan claros y sencillos como la tradición crítica se ha empeñado en defender», 2019: 55):

59. *A la braveza de un toro que rompió la guara tudésca*

Sirvan de ramo a sufridora frente  
las aspas de la tuya, hosquillo fiero,  
no a «sepancuantos» de civil tintero,  
ni en pretina escolástica pendiente.

Jamás humano pie la planta asiente  
sobre la piel del arrugado cuero:  
antes al mayo que vendrá primero  
corra dos toros el planeta ardiente.

Tú solo el vulgo mísero vengaste  
de tanto palo, y con tu media esfera  
la tudésca nación atropellaste,

pues desgarrando tanta calza y tanta cuera  
tantas con el temor calzas dejaste  
tan amarillas dentro como fuera.

(2019: 319)

Rozas/Cañas (2005) valoran el alcance crítico hacia la monarquía, a partir de ambas composiciones, cuando dice que «este soneto y el siguiente [...] se burlan, con poco respeto para el poder real, simbolizado aquí en la guardia tudésca, de una anécdota sin duda ocurrida». A esto le suma, más adelante, que

el primer cuarteto parece enfrentar a la sufridora frente –vengada por el toro (v.9)– a la burocracia y a los leguleyos, o escolares, aunque el sentido literal sea: tus cuernos, toro, sirvan de ramo al vulgo, no para hacer tintero de sepancuantos (escribientes), ni pretina (cinturas) escolástica (de escolares) (2005: 207)<sup>69</sup>.

Exactamente en esta misma línea se sitúa la interpretación de Cuiñas Gómez, fundamentalmente a raíz de las connotaciones que posee el toro a nivel crítico: «el toro es el protagonista absoluto del soneto, actuando como catalizador de la venganza del

---

<sup>69</sup> Rozas, curiosamente, sin añadir ningún dato al acontecimiento, da por hecho de que se trata de un suceso histórico. En su trabajo «Lope contra Pellicer», de forma parecida, señala ciertas coincidencias entre la muerte de Marramaquíz en la *Gatomaquia* con un famoso evento de 1631 en el que Felipe IV acababa matando a un toro, lo que le lleva a preguntarse por la razón de la condición de Príncipe del asesino de Marramaquíz: «¿Qué necesidad tenía la fábula de que fuese un Príncipe, un César Augusto, y precisamente con un arcabuzazo desde lejos, el que matase a Marramaquíz? En el contexto en que estamos [...] no se puede dejar de relacionar al gato con el toro del *Anfiteatro*, muertos súbitamente ambos de sendos certeros tiros de arcabuz, desde lejos, de un Príncipe, no en sentido de un noble, sino concretando en un César Augusto, o sea Felipe el Grande» (2000).

pueblo ante la represión de la guarda real, desarrollada como protección» (2008a: 235). Arellano (2019), al igual que en casi todos los sonetos de este apartado, se muestra reticente de cara a la interpretación de Cuiñas Gómez<sup>70</sup>: «es más bien una burla puramente cómica de los guardas a quienes el toro rompe las calzas y hace defecar de miedo» (2019: 319). Asimismo, arremete contra las teorías de Rozas, tan presentes en la edición de Carreño (2002a) y en la de Cuiñas Gómez (2008a):

El sufrimiento no es el del vulgo, ni apunta a la supuesta crítica social y política. Esa idea general que guía la valoración del soneto en los editores a partir de los estudios de Rozas provoca la mala inteligencia de la alusión burlesca. Para cualquier lector del siglo XVII la relación de los cuernos con los sufridos es obvia. Sufrido es lo mismo que ‘cornudo’; sufrir es ‘consentir en el adulterio por dinero’; sufrido “Se aplica también al marido consentidos” (Aut.) (2019: 320).

Tras este breve repaso de las dimensiones críticas con el poder monárquico y la sociedad cortesana que ha establecido la crítica a raíz de los primeros trabajos de Juan Manuel Rozas sobre el tema, y que, recientemente, Arellano ha puesto en tela de juicio, parece evidente que no existe todavía un consenso claro sobre el tema, y que, aunque se trata de uno de los elementos con más repercusión, ha quedado diluido en las investigaciones recientes, como ocurre con la cuestión que plantea el siguiente subapartado.

### 3.2 *Pellicer, los «pájaros nuevos» y la crítica antigongorina*

El enfrentamiento literario –y no tan literario– entre Lope y Góngora, o los escritores gongoristas en general, ha generado una buena cantidad de estudios y monografías, entre las cuales fue pionera la de Emilio Díaz Orozco (1973), citada en la bibliografía.

Para nuestra obra y para la etapa *de senectute* que tanto marcó a Lope en sus últimos años de vida, sobresalen también estudios de Rozas, junto con los trabajos posteriores de Cano Turrión (2009) y de Cebreiro (2019), que aportan una serie de datos y de interpretaciones novedosas sobre el tema. Los editores tantas veces citados en el presente trabajo, principalmente Arellano, son, aquí también, otro punto de referencia, como aparece en la siguiente cita de Rozas/Cañas (2005), mediante la que es posible

---

<sup>70</sup> Tanto es así que, en su edición, vuelve otra vez a criticar su lectura: «Vaya por delante que es muy dudosa la burla o falta de respeto hacia el poder real y la dimensión social que RC apuntan y más desviado todavía el desarrollo de esta idea que hace afirmar a CG que “el toro es el protagonista absoluto del soneto» (2019: 319).

comprender cuánto valor otorgan estos editores al tema antigongorino y a los conflictos con José Pellicer y Tovar:

No es posible entender el contenido de las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, y, en general, todo lo que a ellas les concierne, todo lo que con ellas se relaciona, sin situarlas en el contexto de la guerra literaria que se desató entre Lope de Vega y el erudito aragonés y comentarista gongorino, José Pellicer de Tovar. Es una de las más importantes, y duraderas, batallas libradas por el Fénix en el ciclo de senectute (2005: 40)<sup>71</sup>.

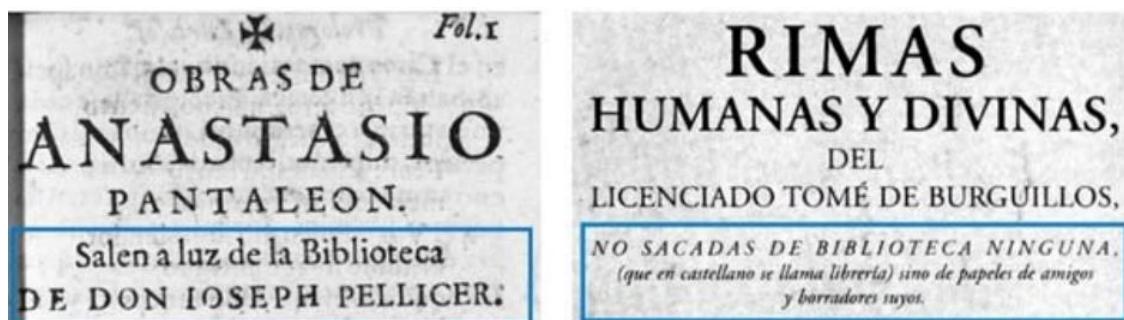
Rozas juzga este tema de las *Rimas de Tomé de Burguillos* como el elemento clave en la obra de Lope, siempre bajo la influencia vital del ciclo *de senectute* en el que se enmarca dicha etapa. Ya vimos al comienzo del apartado cómo la creciente nómina de nuevos dramaturgos y poetas, los llamados «pájaros nuevos», estaban desplazando a Lope de sus posibilidades de mecenazgo y de su afán por medrar en la Corte de Felipe IV. Lo que, sin embargo, puede ser considerado como uno de los grandes detonantes de todo este conflicto es el hecho de que el puesto de cronista de la Corte fuese otorgado a Pellicer en vez de al Fénix.

En cualquier caso, ya desde el «Advertimiento al señor lector», el Fénix describe a Burguillos con las siguientes palabras, que parecen encubrir un ataque a sus rivales cultos: «Fue general en las humanas y no particular en alguna ciencia, a cuyas noticias le ayudaron las lenguas comunes que fuera de la griega sabía, y que nunca quiso estudiar porque decía que hacía más soberbios que doctos a muchos que apenas pasaban de sus principios» (2019: 171-172). Lope-editor, además, se excusa del hecho de que, «si el estilo es más castellano que culto perdonen los que lo son, porque este poeta decía que como duran poco las novedades, andando el tiempo caerían los hombres en la verdad y se volvería a usar la propia lengua» (2019: 173).

---

<sup>71</sup> Para una buena contextualización de los acontecimientos que propiciaron el enfrentamiento, destacamos los trabajos de Rozas (2000; 2002), que sentaron las bases para la crítica posterior sobre el tema. Creemos necesario, aun así, destacar el siguiente párrafo de uno de los trabajos de Rozas, puesto que sintetiza en pocas palabras los “golpes” literarios que se dieron ambos escritores durante estos años, desde la pérdida del puesto de cronista: «La secuencia de toda la guerra, muy en resumen, se desarrollaría de la siguiente forma. Pellicer da a conocer, en 1629, un poema sobre el mito del ave Fénix, que fue, posteriormente, incluido en su obra *El Fénix y su historia natural*. Inmediatamente Lope se burla de él en una comedia que fue representada ante ilustres personas, sin descartar las de la Casa Real. El aragonés se defiende, en noviembre de 1629, en los preliminares de *El Fénix y su historia natural* de esas sátiras. En febrero de 1630, en *El Laurel de Apolo*, Lope arremete contra la persona, la erudición y la poesía de Pellicer, y, rápidamente, en los preliminares de las *Lecciones Solemnes*, éste llama a Lope viejo sin seso, envidioso, ignorante y sin honra. En 1631, en *La noche de San Juan* y *El castigo sin venganza*, el Fénix vuelve a atacar al joven zaragozano; al igual que, en 1631-1632, en *La Dorotea* y la *Epístola a Claudio*» (2000).

El ataque a los cultos y a Pellicer, como bien han señalado Rozas (2000) y, más extensamente, Cuiñas Gómez (2008b) y Cebreiro (2019), comienza directamente desde la portada de estas *Rimas*<sup>72</sup>:



Ya Rozas (2000) se refiere a la utilización del término librería por parte de Lope como respuesta al uso de la palabra biblioteca en una obra de Pellicer, porque Lope, como podemos observar, anuncia en la portada que sus *Rimas* no están «sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos». No obstante, Cuiñas Gómez (2008b) le dedica todo un artículo a esta portada y Cebreiro (2019) también escribe un par de párrafos sobre el tema. Aun así, todos los críticos coinciden en que este ataque a Pellicer en la portada de la obra «supone una alusión satírica dirigida contra don José Pellicer Salas y Tovar, que acababa de dar al público las *Obras de Anastasio Pantaleón de la Ribera* (1631), estampando en la portada: “Salen a la luz de la biblioteca de D. Joseph Pellicer”» (Cuiñas Gómez, 2008b: 120), por lo que se ha concluido que de ahí «subyace la polémica antigongorina, en la que Pellicer tomó parte como seguidor acérrimo del gran poeta cordobés, y que identifica el castellano o el romance con la expresión popular y sencilla que Lope reivindicaba como culta» (2008b: 121).

Rozas (2000) clasifica los sonetos en contra de Pellicer en cuatro apartados diferenciados por la temática y la intención del Fénix. El primero de ellos gira en torno, de forma general, a los «pájaros nuevos», sin atacar explícitamente a Pellicer. El segundo es el de los sonetos que directamente atacan a la erudición del poeta gongorino, mientras que el tercero se refiere a aquellas composiciones que arremeten personalmente contra el poeta. En último lugar, el cuarto grupo es el enfrentamiento por el honor en el que rivalizan ambos enemigos (2000).

Sin embargo, Carreño (2002a) apenas alude a la contienda, mientras que Rozas sustenta parte de su edición en la creencia de que no es posible llegar a comprender las

---

<sup>72</sup> Ambas imágenes están tomadas de Cebreiro (2019). En dicho trabajo se realiza un análisis exhaustivo sobre la portada de Burguillos y su carácter crítico.



*Rimas de Tomé de Burguillos* sin conocer el conflicto literario de Lope y Pellicer. Cuiñas Gómez (2008a) se sitúa en un punto medio entre Rozas/Cañas (2005) y Arellano (2019):

Otro tipo de parodia desarrollada en las *Rimas de Tomé de Burguillos* y que merece mención aparte es la de los estilos, sobre todo el ampuloso y pedante gongorismo que Lope satiriza siempre que tiene ocasión. Personifica este estilo en lo que él llama los “pájaros nuevos” o los “poetas noveles”, que pululan en grandes cantidades por el Madrid de la época como seguidores de la poesía de don Luis de Góngora, aunque ninguno posee su talento literario (2008a: 36).

Arellano (2019), el más alejado de los planteamientos de Rozas, sí que está de acuerdo, en cambio, en la evidente relación del poemario con los nuevos poetas que estaban apartando a Lope de la consideración pública por su crítica antigongorina. Llega, incluso, a distinguir entre dos posibles vías de clasificación de los sonetos relacionados con esto: «la que lo enfrenta a los poetas culteranos secuaces de Góngora y la que lo enfrenta a los jóvenes que le disputan el espacio de la fama y del beneficio, los *pájaros nuevos*» (2019: 37). Sin embargo, en contra de Rozas, a pesar de que sí presta atención a la figura de Pellicer, no cree que el fiel seguidor de Góngora posea tanta relevancia en las *Rimas de Tomé de Burguillos*:

El caso de Pellicer merece algunas palabras, más por la importancia que los estudiosos le han concedido que por la trascendencia que pueda tener para la comprensión de las *Rimas humanas y divinas*. Rozas sobre todo interpreta en el sentido de la citada enemistad numerosos detalles, pero a mi juicio sus argumentos tienen muchos puntos débiles y el panorama resultante es excesivo y sin suficiente apoyo textual (2019: 40-41).

Son muchas, en definitiva, las opiniones que ha suscitado el análisis del antigongorismo en estas *Rimas*, lo que, evidentemente, se proyecta en las notas a pie de página para cada soneto. Asimismo, como en el caso de los poemas a Juana, sería ocioso citar las abundantes alusiones a esta cuestión, de modo que iremos mostrando algunos sonetos representativos, así como algunas de sus estrofas para poder, de esta manera, establecer el panorama crítico.

Uno de los poemas más significativos para la cuestión gongorina está dedicado por el Conde Claros al heterónimo Tomé de Burguillos. Cabe resaltar las dos primeras estrofas, ya que son las más las resolutivas de cara a la manera en que se explicita este tema:

España, de poetas que te honoran  
Garcilaso, es el príncipe; el segundo  
Camões, tan heroico, tan fecundo,  
que en repetido sol su nombre adoran.

Figueroa y Herrera te decoran,  
los dos Lupercios y, admirando el mundo,  
Borja, de cuyo ingenio alto y profundo  
la pura lengua y arte se mejoran.  
(2019: 174)

Este soneto se ha entendido, por parte de todos los investigadores, como una defensa de los poetas cuya lengua llana se opone a la de los cultistas gongorinos. Rozas/Cañas (2005) Cuiñas Gómez (2008) y Arellano elaboran sus hipótesis a partir de los mismos planteamientos, basados en el hecho de que se trata de una composición contra los poetas gongorinos: «Lope ofrece en este poema su lista de los mejores poetas [...]. De ellos admira la sencillez y elegancia en el lenguaje poético, expresado a través del petrarquismo y la épica, frente a la oscuridad cultista, gongorina, idea ya expresada en el “Advertimiento”» (2008a: 114). Según Cano Turrión, esta composición «marca [...], ya al comienzo de la obra, sus admiraciones y la línea poética que seguirá, basada en la búsqueda de la claridad y pureza poética que estos autores encarnan» (2009: 11)<sup>73</sup>.

Asimismo, los estudiosos han interpretado del mismo modo el primer soneto del poemario, que sirve de *captatio benevolentiae* para todas las *Rimas de Tomé de Burguillos*:

Los que en sonoro verso y dulce rima  
hacéis concepto de escuchar poeta  
versificante en forma de estafeta  
que a toda dirección número imprima,

oíd de un caos la materia prima,  
no culta como cifras de receta,  
que en lengua pura, fácil, limpia y neta,  
yo invento, Amor escribe, el tiempo lima.  
(2019: 177)

Por su condición de poema introductorio, las interpretaciones se han fundamentado en cómo Lope presenta todos los temas a los que aludirá a lo largo de las composiciones que constituyen la obra. Rozas/Cañas (2005) juzgan el segundo cuarteto como la

---

<sup>73</sup> En su trabajo, Cano Turrión repasa todos los elogios que Lope lleva a cabo en forma de soneto a lo largo de esta obra, lo que le conduce a la conclusión de que «los autores invocados y convocados en estas páginas son utilizados por Lope como *auctoritates* dignas de imitación, pero esta inclusión es utilizada asimismo para dotar de autoridad al propio Lope, quien les alza como escudos y banderas en la batalla por un Parnaso convulso y amenazado por los gongoristas» (2009: 25).

primera aproximación a «su sátira del culteranismo» (2005: 123), aunque, sorprendentemente, ambos editores son los que menos prestan atención a dicha faceta. Por otra parte, según Cuiñas Gómez, estos cuartetos, fundamentalmente el segundo, «constituye[n], de nuevo, una revalorización de la lengua clara, sencilla, “materia prima”, frente al retorcimiento y la oscuridad en la escritura poética, “caos”, identificada con los seguidores de Góngora» (2008a: 122). En su línea de oposición a las interpretaciones de Cuiñas Gómez, Arellano, después de contrarrestar los juicios de dicha estudiosa («materia prima no se opone a caos, ni este alude a los culteranos, como piensa CG», 2019: 178), sí que valora el vínculo con el anticulteranismo lopesco: «A pesar de esa falsa modestia estos versos siempre serán mejores que la poesía culterana. Esta materia prima (‘informe’) tiene la virtud de no ser culta, como son las cifras de las recetas de los médicos, comparación costumbrista chistosa» (2019: 178).

Todos los estudiosos, entonces, están de acuerdo, al menos en lo básico, en la intención de Lope de defender una lengua clara y llana, y su consecuente oposición al lenguaje alambicado de los gongoristas y de la mayor parte de poetas jóvenes que habían ganado fama en los últimos años. No existe el mismo acuerdo en los sonetos cuya agresividad contra los cultos es mucho más significativa y mucho más palpable. En ocasiones, se han relacionado estas composiciones con otro de los subgrupos temáticos secundarios de los sonetos en estas *Rimas*, es decir, aquellos que contienen alguna referencia metapoética o metaliteraria (Cuiñas Gómez, 2008a)

Sea como fuere, estos sonetos son fácilmente detectables y, como estableció Rozas, suponen uno de los grupos más amplios del poemario. Destaca, por ejemplo, el soneto número 56, el dedicado a Bartolomé Leonardo de Argensola, en el que el ataque a los cultos es más que evidente:

*56. A Bartolomé Leonardo*

La nueva juventud gramaticanda  
llena de solecismos y quillotros,  
que del Parnaso mal impuestos potros  
dice que Apolo en sus borrenes anda,

por escribir como la patria manda  
(elementos los unos de los otros)  
de la suerte se burlan de nosotros  
que suelen de un católico en Holanda.

Vos, que los escribís limpios y tersos  
en vuestra docta y cándida poesía  
de toda peregrina voz diversos,

decid (si lo sabéis) ¿qué valentía  
puede tener, leyendo ajenos versos,  
copiar de noche y murmurar de día?  
(2019: 311)

Según Rozas/Cañas (2005), la razón por la que Lope escoge a uno de los hermanos Argensola es porque, «por su clasicismo, [es] uno de los pocos valores coetáneos que respetan Burguillos y Lope viejo»; por esto mismo «se dirige a él en esta nueva sátira de los pájaros nuevos». Rozas/Cañas concluyen su análisis haciendo hincapié en «la insistencia [de Tomé] en los jóvenes como culteranos, y la acusación de falta de patriotismo y ortodoxia», además de que esta «acusación final [...] lo acerca claramente a Pellicer y su generación» (2005: 202). Para Cuiñas Gómez (2008a), en cambio, aunque desde la misma base, «este soneto supone una de las críticas más feroces contra los gongoristas [...]. Estos «pájaros nuevos» son murmuradores, malos poetas que Lope odia y frente a los que ensalza a Bartolomé Leonardo de Argensola, escritor en estilo llano como él» (2008a: 229). Cano Turrión (2009), al analizar la presencia de los hermanos Argensola en la obra de Lope, asegura que la elección por parte de Lope es premeditada, ya que

Convocados desde esta referencia, los hermanos Argensola constituirán la otra pieza clave en el núcleo duro de la fuerza anticulterana, aunque su participación, ya difuntos, muestra unas características específicas a partir de los rasgos de su obra y de su propia actitud en vida. Los Argensola representan la línea moral y clásica de la poesía española del momento (2009: 24).

En consonancia con algunas de las valoraciones que Arellano realiza sobre las ediciones de los otros editores, sobre este poema puntualiza que está presente una «acusación a estos “pájaros nuevos”, que les copian a los castizos y luego murmuran y calumnian a aquellos mismos que han copiado» (2019: 312); sin embargo, cita directamente la explicación que hacen Rozas/Cañas sin oponerse a dicha interpretación en contra de Pellicer.

Otro de los sonetos más relevantes y, quizá, el que sostiene una de las sátiras más mordaces y agresivas de todo el poemario es en el que evoca en forma de burla a un demonio culterano, que se titula «Conjura un culto y hablan los dos de medio soneto abajo»:

120. *Conjura un culto y hablan los dos de medio soneto abajo*

—Conjúrote, demonio culterano,  
que salgas deste mozo miserable  
que apenas sabe hablar (caso notable)  
y ya presume de Anfión tebano.

Por la lira de Apolo soberano  
te conjuro, cultero inexorable,  
que le des libertad, para quehable  
en su nativo idioma castellano.

—¿Por qué me torques bárbara tan mente?  
¿Qué cultiborra y brindalín tabaco  
caractiquizan toda intonsa frente?

—Habla cristiano, perro. —Soy polaco.  
—Tenelde, que se va. —No me ates. —Tente.  
—Suéltame. —¡Aquí de Apolo! —¡Aquí de Baco!  
(2019: 459)

Muchos editores, a pesar de la crítica tan destacada, tampoco se han ocupado con demasiada insistencia sobre esta composición; menos Arellano, quien dedica varias páginas para esclarecer su comprensión y anotar el poema. Rozas/Cañas vuelven al mismo planteamiento que en el anterior soneto: «Los ataques al culteranismo coinciden siempre en la acusación de la falta de patriotismo y de falta de ortodoxia. Todo el primer terceto está dentro de la parodia del lenguaje gongorino» (2005: 282).

La interpretación diferenciadora es la de Cuiñas Gómez, también la más expuesta a las críticas, como ahora veremos. La estudiosa presenta una lectura de raíz religiosa, en la que también se vincula Luis de Góngora:

En primer lugar se encuentra el intento de exorcismo en nombre de dioses paganos y no en nombre de Cristo, cuestión que redundará en la sátira y la burla que se lleva a cabo en todo el poema [...]. Ambos temas, el religioso y el de crítica al estilo culterano, están unidos. El cristiano es el que habla sencillo, claro, el “perro” judío el que retuerce el idioma castellano volviéndolo ininteligible. En estas dos posturas subyacen las figuras de Lope de Vega y Luis de Góngora, de origen judaizante, por lo que este soneto supone un ataque directo del primero al segundo (2008a: 349)<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Arellano vuelve a no estar conforme con la lectura de Cuiñas Gómez: «La parodia del exorcismo en el 120 (“Conjura un culto y hablan los dos de medio soneto abajo”) en ningún caso confiere a este soneto la proyección religiosa que ve en él CG, ni el insulto de “perro” permite mezclar motivos del judaísmo y el de la sátira anticulterana que existen en otros poemas, pero no en este, ni justifica una precisa alusión a Góngora que el contexto no autoriza» (2012: 18).

También Cebreiro (2019) ha querido aportar su visión de cara a este soneto, lo que le ha llevado a señalar que, en un tono más neutral que el resto de editores, «en él se narran en clave burlesca los intentos de exorcizar a un joven, poseído por un “demonio culterano” que le impide expresarse “en su nativo idioma castellano”» (2019: 36). Por ello, «la parodia se intensifica en los tercetos, cuando el ‘diablo’ se expresa mediante una jerga incomprensible, a imitación del estilo gongorino» (2019: 36), de ahí que la comicidad resida en el sinsentido que producen los términos gongorinos unidos unos a otros. En esta misma línea, aunque profundizando mucho más, Arellano (2019) trata de resolver, verso a verso, los pasajes y los términos más oscuros, mientras que critica o pone en duda las lecturas del resto de editores.

Se podrían repasar los poemas en los que esta sátira se une al sentido metapoético que Lope tanto gustaba de poner en práctica, aunque, respecto al tema del antigongorismo, preferimos citar únicamente los primeros cuartetos del soneto 28, muy ejemplificativos<sup>75</sup>:

[Burg.]- Pluma, las Musas, de mi genio autoras,  
versos me piden hoy. ¡Alto a escribillos!  
[Pluma.]- Yo solo escribiré, señor Burguillos,  
estas que me dictó rimas sonoras.

[Burg.]- ¿A Góngora me acota a tales horas?  
¡Arrojaré tijeras y cuchillos!  
[Pluma.]- Pues en queriendo hacer versos sencillos  
arrímese dos Musas cantimploras.  
(2019: 238)

De entre todos los comentarios a este poema cabe destacar el de Arellano, en el que rebate las conclusiones a las que llegan Cuiñas Gómez y Carreño, asegurando que no existe ningún tipo de crítica contra Góngora (2019: 239), a diferencia de Cuiñas Gómez, para quien «el ejercicio de la escritura, la oscura, parece el ejercicio de la mentira» (2008a: 174).

Hemos podido comprobar cómo la crítica actual, especialmente los editores modernos de la obra, siguen insistiendo en que la polémica con José Pellicer y los «pájaros nuevos» es un elemento muy importante para la comprensión total de las

---

<sup>75</sup> Sobre este subgrupo de composiciones con referencias metaliterarias, Cuiñas Gómez ha apuntado lo siguiente: «Existe un cierto número de sonetos que podrían llamarse metaliterarios. En unos se establece una reflexión acerca de la factura del propio poema, como la adecuación de la rima, el pie métrico o el cómputo silábico [...]. En otros, el tema lo constituye el acto de escribir [...]. Y en otros sonetos, Burguillos/Lope describe su estilo literario, sus motivaciones [...]» (2008a: 44). Para la autora, el siguiente poema formaría parte del segundo grupo.

*Rimas de Tomé de Burguillos*. Se trata de un enfrentamiento que no solamente posee interés desde el análisis de este poemario, sino que ya había sido estudiado a partir de otras obras de Lope, como la célebre *Égloga a Claudio* o algunos de sus últimas piezas teatrales. Asimismo, ha quedado demostrado que Rozas (2000; 2002) y Rozas/Cañas (2005), todavía hoy, siguen siendo los referentes a la hora de justificar o debatir algunos de los planteamientos con que la crítica se ha ocupado del tema en la última década y media. En el siguiente apartado, seguiremos con el cotejo crítico de los estudios antigongorinos, pero esta vez a través de *La Gatomaquia*, una de las composiciones más ilustrativas en relación con la crítica a los culteranos.

### 3.3 La Gatomaquia en clave contra Pellicer y los gongorinos

De entre todos los estudiosos que se han dedicado al tema de la crítica antigongorina y a la investigación de las rivalidades de Lope con otras figuras literarias de la época, parece evidente que, como hemos podido ver en los últimos apartados, destaca el nombre de Juan Manuel Rozas sobre el resto de especialistas. Si a esto le sumamos, además, la atención que ha merecido *La Gatomaquia* en todos sus aspectos, desde los modelos de los que parte hasta las maneras en que se explicitan los distintos tipos de parodias a lo largo de la composición, entonces no cabe duda de que Rozas también tuvo en cuenta dicho poema épico para establecer parte de sus hipótesis sobre el tema de Pellicer y la crítica antigongorina. En su edición, Rozas/Cañas hacen hincapié en la necesidad de llevar a cabo una lectura a partir de dicho conflicto: «Es *La Gatomaquia* la obra de Lope, juntamente con *El Laurel de Apolo*, más necesitada de una nueva lectura en el contexto de la guerra con Pellicer. La crítica, ya de antiguo, señaló sus puntadas contra el culteranismo. Pero hay mucho más que decir sobre esta cuestión» (2005: 45). Rozas/Cañas parten de cinco puntos que considera los temas centrales de *La Gatomaquia* desde una lectura antigongorina, que preferimos traer a colación para que sea posible comprender cuáles son los límites que la crítica ha impuesto tradicionalmente a esta lectura de *La Gatomaquia* y, en cierta manera, de las *Rimas de Tomé de Burguillos* en conjunto. Los cinco puntos que muestran los dos editores son los siguientes:

- 1) No hay duda de que *La Gatomaquia* es una sátira contra los noveles, los pájaros nuevos del ciclo *de senectute*, que son, en conjunto, los dramaturgos gongoristas que frisaban, entonces, como Calderón y Pellicer, en los treinta años.

- 2) Sobre todo es un ataque concreto a Pellicer como escritor culterano y comentarista de Góngora.
- 3) Es una burla, aunque esto ya no se puede desentrañar de forma tan evidente, del matrimonio Pellicer.
- 4) Hay una burla en el poema al Anfiteatro de Felipe el Grande, recopilado por Pellicer, y, quizás, con más o menos consciencia, esta burla alcanza a Felipe IV<sup>76</sup>.
- 5) A la vista de todo esto, bien pudiera ser una obra en clave. También en lo que atañe a otros gatos y gatas mencionados, que serían personas de la Corte, especialmente escritores noveles (2005: 45-46).

También Sánchez Jiménez se posiciona de la misma manera que Rozas cuando puntualiza que, si *La Gatomaquia* forma parte de las *Rimas de Tomé de Burguillos* y posee puntos de contacto claros, «quizá la más evidente de esas concomitancias sea la crítica de la poesía cultista [...] que aparece tan insistentemente en las silvas de *La Gatomaquia* como en los sonetos de las Rimas de Tomé de Burguillos» (2006: 227).

En cambio, Sánchez Jiménez no nombra a Pellicer en ninguna ocasión, sino que entiende la crítica a todo el conjunto de poetas cultos y gongorinos<sup>77</sup>. También Blázquez Rodrigo opinaba de la misma manera que Sánchez Jiménez, llegando incluso a afirmar que no existía realmente ningún tipo de agresividad en la sátira antigongorina de Lope («simplemente, comprensión maliciosa, humorismo», 1995: 143), ya que «parece como si Lope sólo pretendiese demostrar que lo sabe todo, que conoce hasta los menores recursos, los suyos propios y los de sus enemigos literarios» (1995: 143).

Dicho esto, casi todos los investigadores están de acuerdo en que la crítica anticulterana de *La Gatomaquia* comienza antes incluso de que se dé pie al poema gatuno, dado que, el soneto 49 gira en torno al epitafio de Marramaquiz que, recordemos, es asesinado de un arcabuzazo por un príncipe cuando sale a buscar comida para Zapaquilda. El soneto, como ahora veremos, ha servido para fundamentar parte de la lectura antigongorina de *La Gatomaquia*:

*49. A la sepultura de Marramaquiz, gato famoso, en lengua culta, que es en la que ellos se entienden*

Este, si bien sarcófago, no duro  
pórfido, aquel cadáver bravo observa  
por quien de mures tímida caterva

<sup>76</sup> Este punto ha sido uno de los que más desarrolla Rozas en su artículo «Lope contra Pellicer». Tras relatar un suceso de Felipe IV con el toro ya aludido, al que acaba matando de un disparo, lo relaciona con la muerte de Marramaquiz al final de la obra, asesinado por un príncipe.

<sup>77</sup> Cuiñas Gómez, por ejemplo, se adscribe a la postura de Rozas/Cañas (2000; 2005), puesto que en ningún momento rechaza dicha crítica a Pellicer; de hecho, cita a los dos editores. Aun así, tampoco profundiza en el tema ni se ocupa de él a lo largo de sus notas.



recóndita cubrió terrestre muro.

La Parca, que ni al joven ni al maturo  
su destinado límite reserva,  
ministrándole pólvora superba  
mentido rayo disparó seguro.

Ploren tu muerte Henares, Tajo, Tormes,  
que el patrio Manzanares que eternizas  
lágrimas mestas librará conformes,

y no le faltarán a tus cenizas,  
pues viven tantos gatos multiformes  
de lenguas largas y de manos mizas.  
(2019: 294)

Sobre la lectura de este poema, Rozas/Cañas han sido los primeros en interpretar el texto en base a las posibles referencias contra el antigongorismo:

Marramaquiz es el antihéroe de *La Gatomaquia*. Por tanto, este soneto debería ir al final del poema de los gatos, cerrándolo, como lo abría el que fingidamente es obra de Doña Teresa Verecundía, que le sirve de prólogo. Tal vez Lope lo esconda aquí, entre los otros sonetos, y lo aparte de allí, como estrategia, pues sus alusiones podrían ser demasiado claras para descifrar la posible clave de *La Gatomaquia*, porque entre los poetas cultos que en el soneto y en el poema se satirizan, este texto se refiere a uno bien concreto (2005: 193).

No cabe duda de que, como han interpretado Rozas y Sánchez Jiménez, «el difunto es el gato Marramaquiz, protagonista de *La Gatomaquia*. Así lo indica ya el título [...], que también anuncia claramente que el texto parodia la ‘nueva poesía’ gongorizante» (2006: 228). Es más, para Sánchez Jiménez, «la composición [...] remeda los cultismos, neologismos y trasposiciones de los cultos de un modo muy semejante al de otros sonetos ya analizados» (2006: 228). Cuiñas Gómez (2008a) repite casi los mismos argumentos que los investigadores que acabamos de citar; en cambio, Arellano (2019) juzga las interpretaciones que se han realizado hasta el momento, desde las que establece su propuesta de lectura. No es menos interesante, por otra parte, el soneto que introduce *La Gatomaquia*, especialmente sus dos tercetos, que funcionan, según la crítica, a modo de manifestación teórica de la poesía castellana caracterizada por su claridad, que proponía Lope-Tomé:

Bien merecéis un gato de doblones,  
aunque ni Lope celebréis o el Taso  
Ricardos o Gofredos de Bullones;

pues que por vos, segundo Gatilaso,  
quedarán para siempre de ratones  
libres de las bibliotecas del Parnaso.  
(2019: 564)

Respecto a los dos últimos sonetos que acabamos de citar, Rozas/Cañas (2005) apuntan que

El soneto inicial de *La Gatomaquia* y el epitafio de Marramaquiz, que enmarcan el poema, muestran a las claras la primera y la segunda cuestiones. Lope / Burguillos es el “segundo Gatilaso” contra los ratones de la biblioteca del Parnaso. A Marramaquiz no le faltarán epitafios de “lágrimas mestas” que “libarán conformes” los poetas gatos (ladrones de versos), “de lenguas largas y de manos mizas”, en relación directa con el obsesivo “copiar de noche y murmurar de día” (2005: 46).

Esta suplantación paródica de Garcilaso por Gatilaso es, para Sánchez Jiménez, el soneto que inaugura «los ataques contra los cultos» (2006: 229) en el poema épico, además de la primera evocación a «la *Jerusalén conquistada*, que aparece como modelo de epopeya, junto a la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso» (2006: 229). Casi la misma interpretación es la que propone Cebreiro (2019), para quien la crítica al antigongorismo es más que pronunciada:

El segundo terceto alude a los cultistas, nombrando a Burguillos como “segundo Gatilaso”, neologismo que juega con la palabra gato y el nombre del poeta Garcilaso de la Vega, admirado por los detractores del estilo gongorino. En cuanto a los “ratones”, su mención apunta a los poetas cultos: los primeros escapan de los gatos, muerden y rompen el papel de los libros; los segundos, figuradamente, temen a Burguillos y “destrozan” la poesía. Por otra parte, situar las bibliotecas libres de roedores en el Parnaso, monte mitológico donde muran las musas y, por tanto, lugar de inspiración poética, implica que los cultistas no tienen cabida en la poesía más excelsa (2019: 31).

Arellano (2019) desliga el poema de las interpretaciones satíricas antigongorinas, afirmando que es posible entrever en el poema una «defensa de la lengua clara frente al confuso caos de los culteranos» (2019: 564), aunque “Gatilaso”, para el catedrático, solamente se refiera al hecho de que «Burguillos es poeta de gatos» (2019: 564).

Muchos son, más allá de estos sonetos, los ejemplos que se podrían citar para mostrar el alcance que la crítica antigongorina ha obtenido en los estudios de *La Gatomaquia* y cómo, en cierta manera, se critican las mismas cuestiones que a lo largo de todas las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Hemos seleccionado una serie de fragmentos

del poema jocosero gatuno, muy representativos sobre lo que se ha discutido en torno al tema, puesto que poseen referencias explícitas contra los culteranos. Asimismo, cuando sea necesario, comentaremos algunas opiniones más generales en torno a la crítica anticulterana que han tenido lugar en los últimos trabajos:

le dijo en lengua culta:  
“Si tu amor dificulta  
el que me debes en tu agravio piensas  
tan injustas ofensas,  
(2019: 580-581)

en una de fregar cayó caldera  
(trasposición se llama esta figura)  
de agua acabada de quitar el fuego  
(2019: 625)

que si un culto le viera  
es cierto que dijera  
por únicos retóricos pleonasmos:  
“Pestañeando asombros guiñó pasmos”  
(2019: 634)

lloraba Micifuf, lloraba fuego,  
que fuego lloran siempre los amantes,  
arrojando los guantes,  
a quien los cultos llaman quirotecas  
(2019: 650)

Estas referencias explícitas a los seguidores de la poesía culta suponen el fundamento esencial por el que Blázquez Rodrigo argumenta sus planteamientos sobre la polémica antigongorina en *La Gatomaquia*. El estudioso se centra especialmente en el estilo de Tomé, pieza clave que estructura el sentido crítico del poema épico, de ahí que manifieste que «salvo excepciones, Lope no alude a los cultos, sino que incorpora sus procedimientos a la expresión» (1995: 145), y que solo «a veces la burla es directa» (1995: 145), poniendo como ejemplo el primer fragmento citado. Sin embargo, apenas existe fijación en elementos extratextuales o teorías como las de Rozas, que parten de episodios biográficos del Fénix sin los que no sería posible una comprensión completa del texto literario. Aun así, Rozas/Cañas (2005) también está de acuerdo en que «ya dentro del poema, estas burlas son insistentes» (2005: 46), de ahí que, para él, «todos los animales del poema son expertos en lengua culterana en sus discursos y arengas». A esto se le suma, además, que en las declaraciones de Lope sobre la juventud de estos «pájaros nuevos» que, como ya vimos, le estaban desplazando del círculo de autores más aclamados por el público, «especialmente se refiere a Pellicer, como erudito en los

versos de la Silva VII, en la que Lope imita y supera paródicamente, las *Lecciones Solemnes*, al hacer una anotación parentética sobre la cuestión de si los pigmeos son *monstros*» (2005: 47)<sup>78</sup>.

En definitiva, de los cinco puntos que Rozas/Cañas (2005) proponen al principio de su análisis de *La Gatomaquia*, casi no se ha vuelto a realizar un estudio que detalle o lime algunas de las conclusiones a las que llega el especialista. El resto de ediciones y de trabajos al respecto, que son pocos, se limitan a señalar algunas referencias a los gongoristas y a los «pájaros nuevos» a partir del contexto histórico en el que se enmarca la disputa de Lope y Pellicer, sin adentrarse en el texto y en los elementos que lo constituyen.

## CONCLUSIONES

El trabajo precedente sobre las perspectivas críticas que se abren tras el análisis de las *Rimas de Tomé de Burguillos* conduce a una serie de conclusiones que justifican los motivos por los que este poemario ha entrado en el canon de las obras poéticas del Fénix y, más todavía, de la poesía española del siglo XVII, a partir de las últimas ediciones realizadas desde que comenzó el milenio. Asimismo, el creciente interés crítico ha conllevado, lógicamente, una gran variedad de interpretaciones en casi cada uno de los aspectos temáticos o estructurales que constituyen la obra en cuestión y, desafortunadamente, a una disparidad muy destacada en su valoración final.

Si se cotejan las cuatro ediciones, la sensación que produce su lectura es la de una división significativa en la interpretación de casi cada una de las composiciones lopescas. Son pocos los ejemplos en los que se utilizan las reflexiones de los estudiosos anteriores para desarrollar la propia, lo que, en ocasiones, propicia la aparente búsqueda de lecturas originales y novedosas, que caen en la confusión o la repetición de lo que ya se ha dicho con anterioridad. La última de las ediciones publicadas, la de Arellano (2019), es posiblemente el mejor ejemplo, cuando, en su «Prefacio», señala rigurosamente muchas de las carencias y las erradas interpretaciones de las ediciones precedentes, aunque, por otra parte, varias veces recurre a ellas para justificar sus propias lecturas. Aun así, esta es una de las mejores ediciones y de las más actualizadas hasta el momento.

---

<sup>78</sup> Por este tipo de reflexiones de Rozas, Arellano, en su edición, cree que este estudioso parece obsesionado por la crítica antigongorina y, en especial, por Pellicer; episodio biográfico cuya presencia en las *Rimas de Tomé de Burguillos* no cree que «sea tan obsesiva como ha señalado Rozas» (2019: 37).

Por otro lado, la cantidad de estudios publicados en las últimas dos décadas no deja de ser un beneficio para el investigador interesado en estas *Rimas de Tomé de Burguillos*. Tanto en el primer gran apartado como en el segundo, es evidente que, gracias a todas las aportaciones recientes sobre cada tema, es posible construir y contrastar diferentes elementos y, de ahí, proponer nuevas cuestiones. En el caso de la estructura, así como en el de los personajes que protagonizan la gran mayoría de sonetos que componen la obra del Fénix, Tomé de Burguillos y Juana la lavandera, existen múltiples aportaciones que no se solapan entre sí, lo que logra establecer un marco panorámico para organizar la investigación realizada. Desde el clásico estudio de Rozas (1985), los siguientes artículos han conseguido, en mayor o menor medida, contribuir a la caracterización del heterónimo, por no hablar de aquellos trabajos que se han centrado en las trifulcas literarias entre Lope, los «pájaros nuevos» y Pellicer, cuyo primer interesado también es Rozas (2000; 2002).

Lo mismo ocurre con la nómina de nuevos trabajos sobre el alcance paródico del petrarquismo, que es amplísima, lo que se justifica tan solo con nombrar las más recientes monografías sobre el tema, como la de Sánchez Jiménez (2006), la de Arellano (2012a) o la última de Carreño (2020). Si nos propusiésemos, asimismo, aludir a los artículos, estas conclusiones se alargarían más de lo necesario.

No es posible dejar de referirse, tampoco, a *La Gatomaquia*, cuya primera edición nos lleva a Rodríguez Marín (1935), quien, como hemos comprobado, establece las vías de investigación que fundamentarán los estudios de casi todo lo que llevamos del siguiente siglo, llegando incluso a ser relevantes en el último artículo de Sánchez Jiménez (2021). La cantidad de contribuciones al estudio de *La Gatomaquia* por separado es, a día de hoy, casi igual de numerosa que la de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, incluso puede que más.

Evidentemente, tras el cotejo exhaustivo de casi toda la bibliografía relacionada con el poemario de Lope, surgen algunas dudas sobre lo que puede deparar el futuro de la investigación en todos los ámbitos que nos ofrece una obra como esta. Arellano (2019) hacía hincapié en la necesidad de «entender los juegos de ingenio conceptista que constituyen el tejido fundamental de estas *Rimas*», así como el de «alcanzar una perspectiva de lectura global que tenga en cuenta la estética de la agudeza, completamente ignorada por los estudiosos que se han acercado a este volumen» (2019: 10). Sin embargo, lo mismo ocurre en Cuiñas Gómez (2008a), Rozas/Cañas (2005) y

Carreño (2002a), aunque desde posturas diferentes y prestando atención a los elementos que ellos consideran determinantes.

A nuestro parecer, algunos puntos fundamentales de los que han sido estudiados hasta el momento siguen sin obtener un análisis definitivo, si es que es posible, mientras que otros, como el heterónimo o Juana, ya parecen haber llegado a una especie de límite en sus respectivas investigaciones. Por ejemplo, todavía es posible encontrarse con trabajos sobre los modelos de *La Gatomaquia*, como el de Sánchez Jiménez (2021), mientras que algunos asuntos como el de las referencias metaliterarias de Lope en esta obra, e incluso en esta etapa, podrían ser merecedoras de un artículo independiente, lo que se puede extrapolar también a la filosofía neostoica que desprenden algunos poemas como el número 78, dedicado a la muerte de Marta de Nevares.

En definitiva, las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega han despertado un interés crítico merecido, especialmente en las dos últimas décadas. Las ediciones y la innumerable cantidad de trabajos nuevos lo demuestran. A pesar de las confusiones que puede producir un interés tan exacerbado sobre un mismo poemario, los beneficios de cara a la investigación son muy enriquecedores para seguir profundizando en la trayectoria literaria del Fénix. En cualquier caso, con el presente trabajo, se han sopesado las posibles vías de estudio más destacadas y las aportaciones más relevantes para cada uno de los temas que consideramos vertebrales en relación con la crítica más reciente. La consecución de dicho objetivo ha sido dificultosa, puesto que, como hemos podido comprobar, los trabajos son muchos y muy variados; sin embargo, se ha logrado establecer de manera crítica, en el análisis del poemario, la importancia de cada uno de los temas abordados después de casi un siglo del inicio de los primeros estudios sobre las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEREDA, Alberto (1990), «Hacia una revalorización de *La Gatomaquia*», *Anales de Filología Hispánica*, vol. 5, pp. 183-190.
- ACEREDA, Alberto (1996), «La “Consultación de los gatos” de Quevedo: relaciones con Lope de Vega y el teatro menor de la época», en *El escritor y la escena* (ed. de Y. Campbell), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 83-91.
- ARELLANO, Ignacio (2009), «Costumbrismo cortesano y costumbrismo doméstico en dos sonetos de Lope (Rimas de Tomé de Burguillos)», *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, núm. 69-70, pp. 49-60.
- ARELLANO, Ignacio (2010), «Para el texto de las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope. Problemas textuales y propuestas de enmienda», *Anuario Lope de Vega*, núm. 16, pp. 9-25.
- ARELLANO, Ignacio (2012a), *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, Nueva York, IDEA/IGAS
- ARELLANO, Ignacio (2012b), «Lope y Boccacini: tres sonetos de Tomé de Burguillos», *Revista de Literatura*, núm. 148, pp. 387-400.
- ARELLANO, Ignacio (2019), «Noticia general de las Rimas humanas y divinas» y notas a su edición, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (ed. de Ignacio Arellano), Madrid, Iberoamericana, pp. 13-141.
- ARELLANO, Ignacio (2020a), «Sobre el retrato de Tomé de Burguillos y otros retratos de Lope de Vega», *Hipogrifo*, núm. 8.2, pp. 473-492.
- ARELLANO, Ignacio (2020b), «Apostillas metacríticas a las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», *Criticón*, núm. 139, pp. 231-266.
- ARELLANO, Ignacio (2020c), «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*, núm. 26, pp. 298-314.
- BALCELLS, José María (1995), «*La Gatomaquia*: de la innovación al canon», *Edad de Oro*, núm. XIV, pp. 29-35.
- BALCELLS, José María (2005), «*La Gatomaquia* de Lope y la *Gatomàquia Valenciana*», en *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro* (coords. Juan José Alonso Perandones *et ali*), León, Universidad de León, pp. 174-184.

- BLÁZQUEZ RODRIGO, Marcelo (1995), *La Gatomaquia de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Filología Hispánica.
- BLECUA, José Manuel, ed. de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Barcelona, Planeta, 1976.
- CANO TURRIÓN, Elena (2009), «La Batalla de Burguillos: Autoridades y Banderas», *Anuario Lope de Vega*, núm. 15, pp. 19-36.
- CAMPANA, Patricia (2001), «La silva en Lope de Vega», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (coord. Christoph Strosetzki), pp. 249-259.
- CARREÑO, Antonio (1981), «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 I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (dir. Manuel Criado de Val), Madrid, Edi-6, pp. 547-563.
- CARREÑO, Antonio (1998), «Estudio preliminar» en *Rimas humanas y otros versos de Lope de Vega* (ed. de Antonio Carreño), Barcelona, Crítica.
- CARREÑO, Antonio (2002a), «Introducción» y notas, en Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca, Almar, pp. 9-73.
- CARREÑO, Antonio (2002b), «“Que érades vos lo más sutil del mundo”: de Burguillos (Lope) y Quevedo», *Calíope*, núm. 8, pp. 25-50.
- CARREÑO, Antonio (2020), *Que en tantos cuerpos vive repetido (las voces líricas de Lope de Vega)*, Madrid, Cátedra.
- CEBREIRO, Lucio R. (2019), «Un esbozo de la polémica gongorina en la obra de Lope de Vega: los temas de “Tomé de Burguillos” y su presencia en La Gatomaquia», en «*Melior auro*». *Actas del IX Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)* (eds. Carlos Mata Induráin & Miren Usunáriz Iribertegui), BIADIG, Biblioteca digital, pp. 27-40.
- CONCHADO, Diana (1996), «Ludismo feroz: *La Gatomaquia* de Lope de Vega y la épica burlesca», *Moenia*, núm. 2, pp. 421-484.
- CUÑAS GÓMEZ, Macarena (2005), «Lope de Vega, poeta de circunstancias: en torno al soneto 57 de las Rimas de Tomé de Burguillos», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, núm. 8, pp. 73-83.
- CUÑAS GÓMEZ, Macarena (2007), «Historia textual del “Burguillos”», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, núm. 10, 125-151.



- CUIÑAS GÓMEZ, Macarena (2008a), «Introducción» y notas en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (ed. de Macarena Cuiñas Gómez), Madrid, Cátedra.
- CUIÑAS GÓMEZ, Macarena (2008b), «En torno a la portada del “Burguillos”», *Lectura y signo: revista de literatura*, núm. 3, pp. 117-130.
- CUIÑAS GÓMEZ, Macarena (2011), «Estudio comparativo entre versiones lopescas de poemas incluidos en el Burguillos» en *Compostela aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (ed. de Antonio Azaustre), vol. 1, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 225-234.
- DADSON, Trevor J. (1991), «Hacia una posible ordenación de los sonetos a Juana de Lope de Vega», *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional* (coord. por Jesús Cañedo Fernández & Ignacio Arellano Ayuso), pp. 143-158.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (2005), «Lope de Vega y los efectos de la estilización en las Rimas de Burguillos», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias. VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 20-22 de noviembre de 2003)* (coord. Begoña López Bueno), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 393-412.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1995), «La Gatomaquia de Lope, de poema a comedia», *Edad de oro*, núm. 14, pp. 151-160.
- GARGANO, Antonio (2011), «Tomé de Burguillos, un discípulo inesperado de Quevedo», *La Perinola*, núm. 15, pp. 131-155.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (1995), «Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Criticón*, núm. 65, pp. 55-63.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2000), «Lope, ventrílocuo de Lope: capital social, capital cultural y estrategia literaria en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 77, pp. 287-304.
- GÓMEZ, David A. (1996), «(Auto) parodia y renovación en Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, núm. 51, pp. 44-65.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2002), «Lope, la corte y los pájaros nuevos», *Anuario Lope de Vega*, núm. 8, pp. 139-162.

- HERRERO GARCÍA, Miguel (1942), «Lope de Vega y Tomé de Burguillos», *Correo erudito II*, Madrid, 1942, p. 184.
- HUARTE, Amalio (1922), «Lope de Vega y Tomé de Burguillos», *Revista de Filología Española*, núm. 9, pp. 171-176.
- KÖNIG, Bernhard (2004), «Sirenenklänge oder Die Geliebte im Wasser: Zur Präsenz Petrarcas in Lope de Vegas “Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos» en *Pasajes=Passages=Passagen: homenaje a Christian Wenzlaff-Eggebert* (coord. Valérie Heinen *et alii*), Universidad de Sevilla, Sevilla.
- LEAHY, Chad (2007), «Entre Lope y Padecopeco: la traducción en los “Soliloquios amorosos”», *Anuario Lope de Vega*, núm. 13, pp. 73-92.
- LLAMAS, Jacobo (2013), «Lope frente a Góngora y Quevedo. Algunas consideraciones sobre la *Filomena*, la *Circe* y el *Burguillos*», *eHumanista*, 24, pp. 132-146.
- MARTÍN, Adrienne L. (2012), «Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega», *AnMal Electrónica*, núm. 32, pp. 405-420.
- MASCIA, Mark J. (2002), «De/Reconstructing Appearances: Lope de Vega’s Inversión of Female Beauty in the Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos», *Romance Notes*, núm. 42, pp. 313-322.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (2009), «Quien pone su esperanza en mujer flaca: una lectura de los sonetos de Lope de Vega», *Lemir*, núm. 13, pp. 335-346.
- MICÓ, José María (1998), «Épica y reescritura en Lope de Vega», *Criticón*, núm. 74, pp. 93-108.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1973), *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1981), «*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (ed. de Manuel Criado de Val), Madrid, Edi-6, pp. 564-589.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2003), *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto.
- PÉREZ ANDRÉS, Juan (2014), «El Tomé de Burguillos de Lope de Vega, un curioso lector de Petrarca», *Zibaldone. Estudios italianos*, núm. 3, pp. 66-82.
- PÉREZ BOLUDA, Adrián (2006a), «Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el Tomé de Burguillos de Lope de Vega», *Calíope*, núm. 12, pp. 57-76.
- PÉREZ BOLUDA, Adrián (2006b), «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 (Cambridge, 18-22 julio, 2005)* (coord. Anthony J. Close), Madrid, AISO, pp. 503-508.
- PITOTTO, Elisabetta & SCAMUZZI, Iole (2010), «Crisi e parodia dell'eroe epico: la *Gatomaquia* di Lope de Vega e la *Batracomiomachia*», *Artifara*, núm. 10, pp. 1-31.
- RODRÍGUEZ MASILLA, Fernando (2020), «Para el texto de *La dama boba*: el parto de la gata como tema burlesco», *Hipogrifo*, núm. 8, vol. 1, pp. 161-173.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1935), «Introducción» y notas en su edición de Lope de Vega, *La Gatomaquia. Poema jocoserio de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Bermejo, pp. IX-LXXVI.
- ROMOJARO Montero, Rosa (1985), «Lope de Vega y el mito clásico (Humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos)», *Analecta Malacitana*, núm. 8, pp. 267-292.
- ROZAS, Juan Manuel (1985), «Burguillos como heterónimo de Lope», *Edad de Oro*, núm. 4, pp. 139-164.
- ROZAS, Juan Manuel (2000), «Lope contra Pellicer», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-contra-pellicer-0/html/>>.
- ROZAS, Juan Manuel (2002), «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”», Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-de-vega-y-felipe-iv-en-el-ciclo-de-senectute-0/html/ff8da5d0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_14.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-de-vega-y-felipe-iv-en-el-ciclo-de-senectute-0/html/ff8da5d0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_14.html#I_0_)>.
- ROZAS, Juan Manuel & CAÑAS MURILLO, Jesús (2005), «Introducción» y notas en su edición de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Castalia.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2007), «Tomé de Burguillos o el triunfo del Quijote: una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», *Criticón*, núm. 100, pp. 167-199.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Támesis.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011), *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2013), «Cardenio el rústico, el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», *Creneida*, núm. 1, pp. 51-75.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018), *Lope de Vega: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2020), reseña de «Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (ed. de Ignacio Arellano), Madrid, Iberoamericana, 2019», *Arte Nuevo*, núm. 7, pp. 327-340.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2021), «La famosa Gaticida (Valencia, Francisco Navarro, CA. 1595) y los orígenes de *La Gatomaquia*: estudio y edición», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, núm. 27, pp. 426-449.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1993), «Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope» en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, pp. 27-41.
- SIMERKA, Bárbara (2003), «"War and Lechery", *La gatomaquia* and the Burlesque Epic» en *Discourses of empire: counter-epic literatura in early modern Spain*, Pennsylvania, University Park: The Pennsylvania State University Press, pp. 161-179.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2020), «El cancionero a Juana de Lope de Vega (en las Rimas de Tomé de Burguillos), un arte de hacer poesía burlesca en el Siglo de Oro», *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, núm. 9, pp.509-533.
- TORRES, Isabel (2008a), «Lope de Vega's *La Gatomaquia* and positive parody», *Calíope*, vol. 14, núm. 1, pp. 5-22.
- TORRES, Isabel (2008b), «Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos», *Bulletin of Spanish Studies*, núm. 85, pp. 273-288.
- USUNÁRIZ IRIBERTEGUI, Miren (2019), «Burlas en las polémicas literarias del Siglo de Oro. El caso del comentarista gongorino José Pellicer», *Hipogrifo*, núm. 7, vol. 2, pp. 147-160.
- VEGA, Lope de (1987), *La Dorotea* (ed. de Edwin S. Morby), Madrid, Clásicos Castalia.
- VEGA, Lope de (2002), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (ed. de Antonio Carreño), Salamanca, Almar.
- VEGA, Lope de (2004), *Los Soliloquios de Lope de Vega: paratexto, género, intertextualidad y edición crítica* (ed. de Hugo Lezcano Tosca), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- VEGA, Lope de (2005), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (ed. de Juan Manuel Rozas & Jesús Cañas Murillo), Madrid, Clásicos Castalia.
- VEGA, Lope de (2008), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, (ed. de Macarena Cuiñas Gómez), Madrid, Cátedra.

- VEGA, Lope de (2014), *La dama boba* (ed. digital de Eva Soler Sasera), en *Biblioteca digital Artelope* (dir. Joan Oleza). Disponible en [http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0575\\_LaDamaBoba.php](http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0575_LaDamaBoba.php).
- VEGA, Lope de (2015), *Las almenas de Toro* (ed. de C. Moya), en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez), Madrid, Gredos, vol. 2, pp. 379-551.
- VEGA, Lope de (2018), *Cartas (1604-1633)* (ed. de Antonio Carreño), Madrid, Cátedra.
- VEGA, Lope de (2019), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (ed. de Ignacio Arellano), Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- VILA-BELDAS, Reyes (2003), «Onomástica y humor en *La gatomaquia* de Lope de Vega», *Hispanic Research Journal*, vol. 4, núm. 3, pp. 207-221.
- XOUPOLIDIS, Panagiotis (2020), «La máscara felina en *La Gatomaquia*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 33, pp. 99-110.