

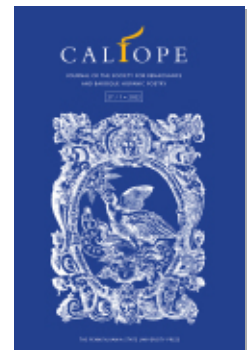


PROJECT MUSE®

Elusión de *palabras viles* y sonetos *retrógrados* en las
Rimas humanas de Tomé de Burguillos / Avoidance of Vile
Words and *Retrograde* Sonnets in the *Rimas humanas de Tomé*
de Burguillos

Gaspar Garrote Bernal

Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry,
Volume 27, Number 1, 2022, pp. 22-45 (Article)



Published by Penn State University Press

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/855225>

Elusión de *palabras viles* y sonetos retrógrados en las *Rimas humanas de Tomé de Burguillos*

Avoidance of *Vile Words* and *Retrograde* Sonnets in the *Rimas humanas de Tomé de Burguillos*

GASPAR GARROTE BERNAL

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA,
SPAIN

Gaspar Garrote Bernal es autor de *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española* (Valladolid, 2020), así como de ediciones críticas de Espinel y Arguijo.

KEYWORDS

Lope de Vega, Tomé de Burguillos, closed sexual code, Gracián, Garcilaso

PALABRAS CLAVE

Lope de Vega, Tomé de Burguillos, código sexual cerrado, Gracián, Garcilaso

ABSTRACT

Analysis of some sonnets from the *Rimas humanas de Tomé de Burguillos* that use the closed or subtle sexual code. In his “retrograde sonnets” and “compound acuties” (Gracián), Lope avoided “vile words” by means of switches such as those that the heteronym and parodic Burguillos, “Segundo Gatilaso”, could have appreciated in Garcilaso’s sonnet XI.

RESUMEN

Análisis de algunos sonetos de las *Rimas humanas de Tomé de Burguillos* que emplean el código sexual cerrado o sutil. En sus “sonetos retrógrados” y “agudezas compuestas” (Gracián), Lope eludió “palabras viles” mediante conmutadores como los que el heterónimo y paródico Burguillos, “Segundo Gatilaso”, pudo haber apreciado en el soneto XI de Garcilaso.

Todo ecosistema cultural asiste a la disputa por el dominio de su hegemonía. Las *Rimas humanas de Tomé de Burguillos* (en adelante, RHB) testimonian la fase última de la lucha librada durante el primer tercio del XVII por el control del mecenazgo, la influencia literaria y el pujante mercado de la industria de la imprenta. Factores que por entonces consolidaron la metaliteratura. Lo que entiendo que explica que el “tema central” de RHB “es la misma poesía” (Blanco 220), así que “todas” sus composiciones “están traspasadas de cabo a fin de metapoésia” (Novo 125–28). Superando en RHB su rivalidad con Cervantes, Lope atendió al modelo del *Quijote* (Carreño “Que érades” 27 y 39; San José Lera), donde, con explícita lanzada a los libros de caballerías y otra implícita a la muy viva narrativa picaresca, contra la que compitió (Micó), alzó Cervantes el exitoso laboratorio de hacer discurrir, por el polvoriento camino y las mugrientas posadas de su España, a un ente caballeresco arcaico y por tanto ideal. De modo análogo dan RHB, con el telón de fondo del Madrid de los últimos años de Lope, estocadas a la poesía de Góngora y sus seguidores (Pisos) y los comentarios gongoristas, con Pellicer en el punto de mira (Rozas 133–68); también, al ya exangüe petrarquismo. Es que toda lucha por la hegemonía cultural causa bajas: la parodia, “recurso básico” de RHB (Rozas y Cañas 24), permite a Burguillos componer “un *canzoniere*” de “realismo grotesco” (Sánchez Robayna 42) y a Lope “leer perversa e irónicamente” (Carreño, “Que érades” 27–29) asuntos como la belleza femenina (Mascia, “De/Reconstructing”) o los mitos clásicos (Romojaro) y poner en estilizada solfa la tradición poética recibida (Estévez), hasta alcanzar la autoparodia (Gómez). Pero siendo las *Rimas* de Burguillos el último *canzoniere* (Pérez Andrés), su comicidad y parodia no pretenden destruir el código petrarquista (Arellano, “Defensa”). En todo caso, Lope pasó de representar con él a la mujer en sus *Rimas* de 1602, a allegar “un nuevo modelo femenino” con “la incorporación plena de la ‘villana’ de la poesía popular” en la Juana de Burguillos (Mérida 342–45). Y en las otras *damas*.

Esgrimiendo en RHB un canon de poetas *claros*, de Garcilaso a los Argensola (Cano), en aquella lid por la hegemonía mantuvo Lope una “alianza” con Quevedo (Blanco 220–24), que lo defendió y acompañó (Tobar). La relación de más de tres décadas entre ambos fue enmarcada por dos sonetos que Lope le enderezó, “Vos, de Pisuerga nuevamente Anfriso. . .” (*Rimas*, 1602) y 156 RHB, y subrayada por las coincidencias entre sonetos de RHB y otros de Quevedo, “escasas” si no se añaden los modelos de sátira en prosa y verso de este (Gargano 136) que siguió Burguillos, “el poeta satírico que Lope no quiso ser” (Blanco 224).¹ Lope y Machado se asemejarán por este juego tan serio del heterónimo. Y creo que también porque, sobrepasados por los vanguardistas de sus respectivos momentos, terminaron siguiendo a poetas más

jóvenes que ellos: respectivamente, un Quevedo “a la sombra” del cual se situó Lope (Carreño, “Los engaños” 547) y los neopopularistas del Veintisiete.

“Lo paródico es una forma de lo burlesco” (Sánchez Robayna 43). Por eso el principio básico de RHB: “que no está el mundo para hablar de veras” (74, v. 14), de modo que “Si escribo veras nadie las entiende” (92, v. 5), aunque el heterónimo lo intente: “Lope, yo quiero hablar con vos de veras” (136, v. 1). El principio se rompe a veces, según avisan unos pocos títulos: *escribe de veras* (sonetos 33 y 134), *escribe en seso* (36 y 57), *parece que habla de veras* (124). En cualquier caso, “ni todos los poemas de tono serio llevan esta advertencia, ni la advertencia misma está fuera del alcance del humor” (Blanco 227). Tal base burlesca resultaba asimismo familiar al sexo con humor del *código cerrado*.² Que mostraré que fue manejado en varios sonetos de RHB, cuya “exaltación tópica y típicamente petrarquista” “expresa algo carnal y transgresor” (Pérez Boluda, “Costumbrismo” 61) y donde “la parodia, merced al erotismo, *suspende* el efecto del hipotexto” petrarquista (Brito, “Venus” 77).

El del “Lope ‘erótico’” —objeto de la tesis doctoral de Gallego—, es reciente estudio hecho con “falta de suficientes medios” que alcancen una “interpretación fiable”, si bien la “sensualidad interdependiente con su contenido humorístico” constituye en RHB “un campo de experimentación ideal” para observar la reconducción del código petrarquista a “la vida material y las costumbres cotidianas” y “al ámbito de lo absurdo a través del humor y de la sensualidad” (Pérez Boluda, “Costumbrismo” 57–58). Esa *falta de suficientes medios* para analizar completo el tratamiento del sexo en RHB se advierte cuando Pérez Boluda, exponiendo la “erotización” del soneto 26, solo atiende al *palo* o “palillo-flecha” con que Juana se limpia los dientes (“Costumbrismo” 63–64). Añádase que en ese poema funciona un dispositivo léxico en cadena como latente caja de resonancias: su conglomerado *hurto*, *tirar* y *armar* formaba uno de los motivos del código cerrado (Garrote, *Con dos poéticas* 39–41) y las voces convocadas, *vira* (Brito, “Venus” 78), *lanza* y *arco(s)*, militaban en un campo semántico muy susceptible de conmutación sexual.³

Las “auténticas, y graves, dificultades de comprensión” del *Burguillos* la convierten en “una obra en clave” que apunta a “las circunstancias” de Lope y “los individuos con los que se relacionó”, “en muchos casos, aludidos” (Rozas y Cañas 23–24). Pero ya sabemos que sobre todo se deben a que “la lengua” de RHB “no es tan ‘pura, fácil, limpia y neta’ como proclama el soneto 1” (San José Lera 186). Atinada observación que orientaré hacia el continuo recurrir de Burguillos a las denominadas por Gracián *agudezas compuestas*: las “variaciones ingeniosas en torno a unos conceptos que forman el núcleo semántico común de sonetos que pueden ser muy diversos por sus asuntos” (Blanco 230). Notando que 47, 84 y 131 RHB mezclan respectivamente lo burlesco y grave, lo satírico y encomiástico y lo cómico y patético, Blanco ensayó un incipiente y sugerente análisis gracianesco de tales poemas *bifrontes* o *a dos*

luces (228–40). No en vano, el formidable almacén de datos que sustentaba la teoría de Gracián incorporó a Lope con “abundantes y elogiosas citas” procedentes de fuentes como las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Durin). De modo que apoyarse en *Agudeza y arte de ingenio* sirvió a Arellano para lograr en sus *Escolios* notables avances de interpretación, plasmados en su edición del *Burguillos*.

Me centraré en una clase de dificultad conceptista: la de *código cerrado*, base de una poética *sutil* que Cervantes echó de menos en *Celestina*, “libro en mi opinión diví / si encubriera más lo humá”, y vinculada a una dimensión sexual que para nosotros, tan alejados de los contemporáneos de Lope y Gracián, no es fácilmente detectable. Los mensajes de código cerrado tratan en su plano patente un asunto y, simultáneamente, en el latente otro muy *humá*, de índole sexual: procedimiento con larga historia desde el siglo XIII, algoritmos de *conmutación* y vocabulario y motivos específicos (Garrote, “A pelo” y *Con dos poéticas*). Y al que apuntó el discurso XXVI de Gracián, *De la agudeza crítica y maliciosa*, puesto bajo la advocación de Marcial e ilustrado con textos de “sutilidad maliciosa”, “picante” y “segunda intención sutil” de Lope y Góngora, entre otros: “Puédese maliciar a dos vertientes, equivocando la intención, y dóblase entonces la sutileza. (. . .) Aun donde no cabe se finge ingeniosamente la afectada malicia”, “artificio” que “nace de ventaja de ingenio”, de modo que “el descubrir” “y el notarlo es sutileza doblada” (I, 254–65).

En términos actuales: un “erotismo implícito que el lector/receptor debe descifrar, escondido tras un realismo explícito que dota” a RHB “de su contenido burlesco”, y que se expresa con “metáforas y metonimias cargadas de contenido sexual” en motivos como “asomarse a un balcón, coser o dar de comer a un pajarillo”, “abanicarse, lavar en el río, peinarse o limpiarse los dientes con un palillo” (Pérez Boluda, “Costumbrismo” 58–61). Añádanse los pies y los zapatos femeninos en 42, 145, 151 (Pérez Boluda, “Cotidianidad”) y 30 y 133 RHB, según Brito, que espiga otros motivos: Juana, “yegua galiciana”, “resabiada y esquivada a la montura”, y su “saliva” (sonetos 53 y 72); “los pechos de Leonor picados por la pulga”, que conlleva en 97 RHB ansiar “la suerte del insecto con clara intención sexual”, o el “deseo ensimismado de posesión en la deliberada disemia” del garcilasiano *en la concha de Venus amarrado*, verso que 40 RHB “reinterpreta con visible desplazamiento” (“Venus” 78). Sin embargo, Burguillos entendió ese verso con toda precisión textual y sexual (Garrote, *Con dos poéticas* 77–78): *concha*, uno de los “símbolos eróticos”, enlaza con el nacimiento de Venus en el mar y explota “la semejanza de la almeja y demás moluscos de concha con la vulva”, según la tradición clásica que sobre la *concha de Venus* recibió Poliziano (Ruiz de Elvira 237–40) y llegaría a Garcilaso.

La clave del código cerrado no estriba en metáforas y demás tropos, derivados en la poética sexual sutil de las conexiones que ordenan los algoritmos de la agudeza. También son secundarios en él los momentos *eróticos* que

suponen un ir “desplazándose referencialmente a partes de una corporalidad sensualizada a través de situaciones” como “la belleza de un lazo que suelta el pelo”, el “chapín en el que se introduce un pie femenino” (Pérez Boluda, “Costumbrismo” 60) o el “envidiar” Burguillos al sastre Jaime porque a la dama “mides el pecho, aunque de paso” (20 RHB). Por el contrario, la exclusiva competencia del código cerrado atañe a ciertas *verba* que, operando como conmutadores, intercambian mensajes entre dos planos simultáneos: el patente petrarquista, satírico, costumbrista o *erótico*, y el latente, siempre sexual y genital. Así conmutan, en los mencionados casos detectados por Brito (“Venus” 78), *vira*, ‘pene’ (26, v. 6), *concha*, ‘vulva’ (40, v. 8), *yegua*, ‘mujer sin prejuicios sexuales’ (53, v. 4), y *picar*, ‘penetrar’ y ‘excitarse sexualmente’ (97, v. 11), núcleo del motivo de la picadura transitado en RHB por los sonetos 69 (*abeja*) y 97 (*pulga*: Brito, “Campos”). Así como por los del díptico 101–102 sobre el *gorrión* —al que en el título del 101 *el poeta, por honestidad, le llama jilguero*—, que traen respectivamente *pico*, ‘pene’ y *morder*, ‘mantener un coito’. Por eso la “intencionalidad erótica” en RHB “no aparece siempre explícita” y precisa de “una lectura hermenéutica más profunda, de orden simbólico-metafórico” —ya digo que esto no necesariamente— que revele “el subtexto erótico” (Pérez Boluda, “Costumbrismo” 61). Tal lectura consistía en una caza de conmutadores que, buscando el reconocimiento mencionado por Gracián, *el notar lo es sutileza doblada*, con naturalidad y rapidez practicaban los testigos de época, entrenados contemporáneos del autor correspondiente.

Sea un amigo de Lope muy dotado para el concepto y por tanto elogiado por Burguillos como “lo más sutil del mundo” (156, v. 4). Al aprobar su nuevo libro el 24 de agosto de 1634, Quevedo, “el único modelo vivo a quien Burguillos reconoce como tal” (Blanco 224), apuntó a esas *verba* clave del código sutil, no menos eufemísticas que dilógicas o susceptibles de conmutar. Presentaba así sucinta descripción de un código cerrado o *decente* que, mediante *donaires*, *sales* y *burlas*, logra la *hazaña* de evitar la *malicia* —concepto que hemos comprobado compartió la teoría gracianesca— y el *asco de palabras viles*, por lo que es inmune a la *censura*:

He visto este libro cuyo título es *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*, escrito con donaires, sumamente entretenido sin culpar la gracia en malicia ni mancharlo con el asco de palabras viles, hazaña de que hasta agora no he visto que puedan blasonar otras sales sino estas. El estilo no es solo decente, sino raro. (. . .) Son burlas que de tal suerte saben ser doctas y provechosas (. . .) y tales que he podido (. . .) no ejercitar la censura. No hay palabra que disuene a la verdad católica (. . .). (A 167)

De hecho, para atenuar el sentido *vil* de pasajes de la versión primitiva de su canción 162, “Ya pues que todo el mundo mis pasiones. . .”, Burguillos reescribió y amplió el poema de Lope “Pues que ya de mis versos y pasiones. . .”,

publicado en *Flores de poetas ilustres* por Espinosa (273–79).⁴ Y por eludir, eludió hasta la “malicia” y el “asco” de *bragueta*: “llevaban en las manos las bra etc.” (60, v. 14), donde la rima *tretas-secretas* reconstruye la voz semisilenciada.⁵ Esta típica interrupción (Garrote, *Con dos poéticas* 85) constituye solo el primero de los que entenderé como tres modos de elusión de palabras *viles*, exigidos por un receptor que “espera algo de dificultad interpretativa, pues en el proceso descodificador se encuentra gran parte del atractivo de la lectura o audición”, así que “Lope, gran conocedor de los gustos de su público, nunca presentará poemas que hagan referencias explícitas ni al cuerpo ni a las actividades sexuales, sino que siempre se acogerá al privilegio poético de la metaforización y los dilogismos”, según el que estimo que fue segundo tipo de elusión: la “técnica alusiva para nombrar sin nombrar” (Pérez Boluda, “Costumbrismo” 73 y 60). El tercero exigía mucho más: conquistar sintáctico-semánticamente el simultaneísmo de dos, y a veces más, sentidos (uno siempre sexual), a lo largo de un espacio mayor que un verso, pero no tan extenso que su dimensión diluyera, ante la memoria lectora, la potencia explosiva de su diseminado *campo de minas* conmutativo (Garrote, *Con dos poéticas* 135–37). De ahí que el soneto o —a lo marcialesco y gracianesco— el epigrama, midiera en el XVII el espacio ideal para este modo. Que practicado en largo entrenamiento por unas veinte generaciones de emisores y receptores, resultaba tan familiar en tiempos de Burguillos como su código, nada secreto o de secreto a voces (Garrote, *Con dos poéticas* 82–84) o “compartido por autores-emisores y lectores-receptores del momento” (Pérez Boluda, “Costumbrismo” 73, n. 5). Por eso resulta irónico el título *A un secreto muy secreto* de 61 RHB, que apunta al plano latente de los mensajes formulados con el código bífido de *sutil conceto* o *transmutación sutil*. Que yo sepa, tras la que en el siglo XV esbozó Pero Guillén (Garrote, *Con dos poéticas* 120) y precediendo a Gracián, estamos con este soneto ante la segunda poética explícita de, digamos, un *Arte viejo de hacer poemas sexualmente sutiles en este tiempo*:

¡Oh qué secreto, damas; oh galanes,
 qué secreto de amor, oh qué secreto,
 qué ilustre idea, qué sutil conceto!
 ¡Por Dios, que es hoja de *me fecit Ioanes!*
 Hoy cesan los melindres y ademanes,
 todo interés, todo celoso efeto;
 de hoy más amor será firme y perfeto,
 sin ver jardines ni escalar desvanes.
 No es esto filosófica fatiga,
 trasmutación sutil o alquimia vana,
 sino esencia real que al tacto obliga.
 Va de secreto, pero cosa es llana
 que quiere el buen letor que se le diga:
 pues váyase con Dios hasta mañana.

A cuento del secreto de amor (RC) se inserta la referencia a la *hoja* de las espadas “que llevan la inscripción *me hizo Juan*”, de modo que *me fecit Ioanes* funciona “traslaticamente para exagerar la importancia y exquisitez de un secreto que posee el locutor” (Arellano, *Escolios* 107–08; A). Pero el verso 4 dice lo contrario: “¡Venga ya, tan secreto es este como el nombre del artesano, Juan, que firma las espadas que fabrica!”. Un sentido que, ocupados en anotar quién fuera ese Juan, no advierten los editores, aunque lo confirma el verso 12: *Va de secreto, pero cosa es llana*. RC destacan la perspectiva burlesca de 61 RHB, que juzgan afin a la letrilla gongorina de 1583 “Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga; / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta” (en sus pasos, Pérez Andrés 78), así como su carácter meta-poético (RC y CG). Que en efecto tiene, pero porque muestra las claves del código cerrado, que basado en el *sutil conceto* atiende a la *esencia real* del amor, *que al tacto obliga*. Frente a la alambicada negación neoplatónica y petrarquista del amor carnal, a partir de ahora (*de hoy más*) este *será firme y perfeto*, sin *melindres*, ‘falsa resistencia de la mujer ante las relaciones sexuales’ (en el plano patente, “ademanos demasiado afectados”, C). El *secreto* de tal código resulta irónico, pues tal forma de componer en simultaneidad de sentidos *cosa es llana* o conocida por todos, aunque *el buen letor* de la triunfante imprenta quisiera *que se le diga*: que el enigma subyacente ocupara el plano patente.

Ya llegará el día de *mañana* en que esto ocurra, cuando dentro de siglo y medio la primacía del código cerrado empiece a ser sustituida por la del abierto. Hasta entonces, *palabras viles* como *teta*, *coño*, *pija* o *carajo*, *cojón*, *joder* o *foder* quedarían eludidas. Que las empleara Quevedo lo diferencia de Lope, que apenas lo hizo. Menos prohibidas, a tenor del uso de ambos, resultaban *culo* (o *rabo* o *cola*), *puto* y *puta*.⁶ Por el contrario, hasta principios del XVI no todas las vetaron los diccionarios, ni más tarde, si eran bilingües como los de Oudin de 1607 y Minsheu de 1617, o manuscritos, como el de Rosal de 1611. Y sin prejuicios habían tirado *Pleito del manto* y *Carajicomedia*, y con “abundancia”, de *coño* y *carajo* (Díez, *Fiebre* 30–31 y 43); pero las censuraron testigos de época como los remilgados lectores que en cierto soneto de Hurtado de Mendoza eliminaron *culo* y *rabo* de algunos cartapacios (Díez, “Lecturas” 108) y solo a partir de 1984 fueron masivamente acogidas por el *DRAE*. Por su parte, Burguillos conmutó algunas. En 10 RHB, *sangrar* por *joder*, palabra tan tabú que no dejó rastro en los diccionarios hasta que se incorporó tardía al académico como “voz malsonante. Practicar el coito, fornicar” (*DRAE* 1984).⁷ Y con la sinonimia de *valle*, *prado*, *nave* y *laguna* sorteó en ese mismo soneto *coño*, “miembro de mujer, cunnus” (Nebrija 1516) o “parte externa del aparato genital de la hembra. Es voz malsonante” aún en 1984 (*DRAE*).

La dimensión sexual de RHB apunta en la onomástica de conmutación, recurso del código cerrado: *Juana* “no es” “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’”; esa peculiar onomástica “posibilita la presencia de los sentidos maliciosos”, así en 115 RHB, v. 8: “ser Tomé sin que jamás tomase” (San José Lera 185 y 176). Es que *Tomé* y *Tomás* eran nombres asociados a la *toma* y el *tomar*: al coito. Esta predicación del soneto 115 viene confirmada por el 10, *Describe un monte*:

Caen de un monte a un valle, entre pizarras
 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 monte por vasallo a un prado
 que para tantas flores le importuna
 sangre las venas de su pecho helado.
 Y en este monte y líquida laguna,
 para decir verdad como hombre honrado,
 jamás me sucedió cosa ninguna.

“Parecida técnica o burla” comparte con 61 y 64 RHB este poema (RC), cuyo “espacio evocado es solamente una recreación lingüística que puede muy bien no guardar ninguna correspondencia con la realidad” y sí con textos como el soneto XI de Garcilaso y sus ninfas, si bien la “disparidad interna” y la “complejidad sintáctica” y “oscura” de 10 RHB “agregan al sitio evocado el ingrediente erótico que parece anunciar el encuentro amoroso” (Gómez 61) en este “erotic space” (Torres 283–84). Para mostrar cómo supera los cánones del soneto ortodoxo, Gómez (63) y Blanco (231–32) sugirieron comparar el 10 con el 58, “Yace a la sombra que la gran montaña (. . .)” “florido un valle”. Siendo además semejante en su estructura a “Rocas que a la verdura de este llano. . .”, de Villamediana (RC), creo que es asimismo vinculable al enigma sexual de chistosa toponimia “Yace en Asia Menor, región oscura. . .” (Garrote, *Con dos poéticas* 194–95).

En este soneto ha llamado la atención su cierre (San José Lera 188, n. 42; Pérez Andrés 82), que “promueve una nueva lectura” para las destruidas “expectativas del lector” y descubre el “significado dual” de *laguna* y *líquida*, que, junto a sus sentidos estándares “en el plano mimético”, cobran ahora, “en el nivel de la significación”, el de “vacuidad del concepto *locus amoenus*” para provocar la “hilaridad” (Gómez 62–63). Sucedió que en el XVII “la parte esencial del soneto y lo que certifica su calidad es el final” (Arellano, *Escolios* 40). De hecho, *Agudeza*, XXXVI notó “muy ordinario” que autores como Lope dieran “conclusión conceptuosa a un epigrama, a un

soneto, a una décima, con un bien ponderado argumento” (Gracián II, 80). En 10 RHB ocupa el lugar de esa clausura una “salida impensada” de las que ilustró *Agudeza*, XLIV con textos de Lope y Quevedo, y consistente en que “se hace como *ex abrupto*, y aunque no siempre contraria a lo que prometía el discurso, pero muy fuera de él” (II, 128). Con terminología actual: una “ruptura de las expectativas del lector”, que opera además en 9, 48, 54 y 61 RHB (San José Lera 188–89). También con Lope ejemplificó Gracián en su discurso L un tipo de *salida impensada*, según el cual “parece” que el poeta “va a exprimir un grande encarecimiento y sale con un despropósito” (II, 163) o “disparate”, según llama Blanco (231) al cierre de 10 RHB.

En el código cerrado, “a la disposición retórica basada en isotopías y conceptos responde este estratégico lugar” de la *posición de cierre*, “cuya función es confirmar el que durante el proceso lector ha ido siendo progresivo descubrimiento de la *celada* de la codificación bífida” (Garrote, *Con dos poéticas* 128–31). Para trazarla, el soneto 10 (como luego el 54) se conduce por la isotopía conmutadora *valle, prado y laguna*, cuyo significado latente era ‘vulva’ y que respuntea una topografía sexual que parte de *monte*. Voz que Herrera anotó como “metáfora del ímpetu y encendimiento del deseo” en el XXVI de Garcilaso, y que portaba dos significados en el código sutil: en ese soneto y en el IV, ‘monte de Venus’ (Garrote, *Con dos poéticas* 73–76),⁸ y ‘prostíbulo’, tanto en la germanía como en el título y el verso 12 de 10 RHB. Entre medias añade el garcilasista Burguillos el de ‘pene’ (vv. 1 y 9), sentido que el comentario de Herrera podría haber sugerido. El paisaje pedregoso o “agreste” de *pizarras* (Gómez 61; C) intercambia el plano patente con la conmutación coyuntural de lo que cae del *monte-pene* (*carámbanos*) y lo que circunda al piloso *valle-vulva* (*helechos, olmos, silvestres parras*) para construir un concepto que latente describe un coito, eludido aún con los conmutadores *flor*, ‘himen’, *vena*, ‘pene’ y *sangrar*, ‘practicar un coito’.

El segundo cuarteto incursionaba en lo acuático mediante *ninfas*, específicamente *bizarras*, que, con el sentido de ‘bravo, levantado de cascos’ (A), “constituye el elemento erótico de este soneto” (CG) en su plano patente, intercomunicable con el conmutador *ninfas*, ‘rameras’ que laboran en el *monte-prostíbulo*. La metáfora *dulces naves de amor* —con el latente *dulce*, ‘placentero sexualmente’— las sustituirá a ellas (Arellano, *Escolios* 43; A) o a sus “pechos” (Gómez 61; C), que “se comparan al monte en analogía de formas” (CG). Pero lo relevante es el algoritmo o *agudeza compuesta* de la humedad del órgano sexual femenino, que entre *Nadan* y *barras* atrae a un motivo sexual sutil presente a su vez en 111 RHB: el mar y la navegación. Motivo que conduce las latencias de *estrecho*, ‘cualidad de la vagina’, y *nave y laguna*, ‘vulva’. A los que se suma el muy intencionado *barra*, no referido al juego de embocar la argolla por el aro (RC), sino a “la ceja que hace el arena” “en los puertos”, “hasta la cual hay mar baja, y en pasando de ella empieza la hondura, como la barra de Sanlúcar”

(Covarrubias; en adelante solo Cov.), sentido por el que con razón optan CG y A. La intriga argumental se resuelve con la confesión final de que ni en la *liquida laguna* femenina ni en el prostíbulo o *monte* “jamás me sucedió cosa ninguna”. Por tanto, solo en su plano patente rompe el soneto 10 la expectativa del lector. En el latente no, pues se ha cumplido lo esperable en un *hombre honrado*. Por eso, cuando en 44 y 51 RHB se acerque Burguillos a las afueras del burdel, será nada más que para buscar a “un cierto licenciado” que solía frecuentarlo.

Como del 10, de *Rasgos y borrajos de la pluma* se ha asegurado que “en este lugar no sucede nada” y que el soneto 54 “no es más que un juego de escritura”, “una improvisación para probar la pluma” que “defrauda las expectativas del lector” (Blanco 234):

Lazos de plata y de esmeraldas rizos
 con la yerba y el agua forman charco,
 haciéndole moldura y verde marco
 lirios morados, blancos y pajizos;
 donde también los ánades castizos,
 pardos y azules con la pompa en arco
 y palas de los pies, parecen barco
 en una selva, habitación de erizos.
 Hace en el agua el céfiro inquieto
 esponja de cristal la blanca espuma,
 como que está diciendo algún secreto.
 En esta selva, en este charco en suma . . .
 Pero, por Dios, que se acabó el soneto.
 Perdona, Fabio, que probé la pluma.⁹

Este “ejemplo de metaliteratura” (CG) “participa del soneto del soneto”, como el 20, “y de la broma anticulterana”, como el 10 (RC). En su “ejercicio de caligrafía” y “boceto paisajístico”, *rasgos* y *lazos* son “términos técnicos del arte caligráfico” que empleó Quevedo en *Al retrato del Rey nuestro señor hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro Morante*, y trazan un “dibujo” de “manchas de color” y “grafismos densos, nerviosos e irregulares, selvas y erizos”, sin “más contenido que la metáfora paisajística de sí mismo”, “una depuración abstracta del ideal estético de la poesía como pintura” (Blanco 235–36).¹⁰ Como parecen hacerlo C y CG, Arellano piensa que Blanco “explica suficientemente” este soneto (*Escolios* 98), y así A remite, como ella, al 48 “para otra versión de estos juegos”.¹¹ Además de las dimensiones de un paisaje y del proceso de escritura que lo describe, Blanco percibió en la “red ingeniosa” del “sofisticado” 54 RHB una tercera (que explica la anotación “los gongorinos riachuelos” para *lazos de plata* en C): la antigongorina que vincula sus *ánades castizos* con la sátira antilopesca “Patos de la aguachirle castellana. . .”, donde consta el célebre verso “con razón Vega por lo siempre llana”, con eco

en 147 RHB, v. 8, “la vega es llana y intricado el soto”, y que, coincidiendo con 54 RHB en la rima *espuma-pluma*, se cierra con *charcos* (Blanco 236–39). Y con *pluma*. Este admirable *ejercicio de caligrafía* canaliza así su tridimensionalidad en una muy lograda simultaneidad: la pluma agitándose, el paisaje siendo descrito y Góngora y sus seguidores recibiendo el dardo de una sátira. Se entiende que *Agudeza*, XXXVII presentara a Lope como “eminente” “en lo conceptuoso” (Gracián II, 88). Pero este concepto *al cubo* o en tres líneas aquí patentes del soneto 54, se eleva además a la cuarta, pues en su plano latente trata asimismo de la vulva y el pene.

Entre las “características insólitas” del paisaje inicial destaca *charco*, voz de “connotación familiar”, “anómala en la presentación normativa del *locus amoenus*” y “de escasa frecuencia en poesía” (Blanco 234 y 237). De la sobrecarga sintáctico-semántica a que conduce la imbricación de los planos patente y latente en el código sutil, resultan anomalías así, que a su vez se convierten en señales de la presencia de conmutadores: *charco*, por caso, segundo punto y más marcado —por las razones de Blanco— que los demás de la isotopía que organiza el algoritmo de la latente agudeza compuesta sobre la humedad sexual: *agua*, ‘eyaculación’; *charco*, ‘emisión femenina’; *barco*, ‘vulva’ y ‘pene’ (como su sinónimo *nave*); *espuma*, ‘semen’. A esos conmutadores se une, en el título y el v. 14, *pluma*, ‘pene’, que en el código cerrado nucleaba el motivo sexual del escribir, estructural por practicado al menos durante los siglos que van del *Cancionero de Baena* a Tirso, pasando por Castillejo (Garrote, *Con dos poéticas* 171 y 236–37 y “A pelo”).

De modo que, cifrando que el inquieto pene y la acuosa vulva provocan tras su contacto la emisión femenina y la eyaculación, el soneto 54 presenta semejantes forma, estructura e intención a las del 10. Como en este, hay conmutaciones coyunturales (*yerba*, *rizos* y *selva* para la pilosa vulva; *rasgos*, *borrajos* y *lazos* para el pene en movimiento)¹² y su final es otro *exabrupto* gracianesco. Pareciera que, frente al plano latente del 10, el del 54 resulta inacabado, aunque esto se verifica también solo en el patente, relativo a la escritura y en efecto finalizado en el penúltimo verso. Pero la *salida impensada* del último tampoco defraudaría la expectativa del testigo de época avisado: esta vez sí, frente al 10, el yo poético ha consumado una relación sexual: *probé la pluma*. No “la pluma de Fabio” (CG), sino “la propia”, según le dice a Fabio, “nombre tópico de interlocutor / oyente en la poesía áurea” (A). Pero ¿por qué se disculpa el escribano? Tras registrar la pista del v. 11, *como que está diciendo algún secreto*, que remite a 61 RHB, la relectura a que invita la salida impensada se dará a la tarea de reconstrucción argumental, activada ya la imaginación del lector: más que “oyente”, ¿será Fabio un confesor? ¿Una paciente víctima?

El soneto 111, *La primera vez que vio la mar*, lo contempla “enorme, profundo, provocador de grandes tragedias, pero también amigo del hombre, al

que permite alcanzar lugares alejados y vivir una nueva vida” (CG) y lo denomina burlesco, en la estela del *charco de los atunes* de Góngora (C):

¡Válate Dios, el charco, el que provocas
con verte helar el alma de las venas,
Adán de tiburones y ballenas,
almejas viles y estupendas focas!
Ceruleo sorbedor por tantas bocas
de más naves que vio tu centro arenas;
teatro en quien oyó trágicas scenas
sentada la Fortuna entre estas rocas.
Tú que enseñaste al Draque, a Magallanes
lo más estrecho de tu campo oblico,
a pesar de sirenas y caimanes:
en España nací con solo el pico,
cansado estoy de trajinar desvanes;
dime, ¿por dónde van a Puerto Rico?

El breve espacio del soneto acumula numerosas circunstancias: invoca al mar, *cerúleo* o de “color azul” (*Autoridades*; en adelante solo *Aut.*) y *Adán* o ‘padre’ (C) de sus animales, *teatro* de escenas *trágicas* y guiador de Drake y Magallanes en su navegar por lo *oblico*, “torcido, atravesado, no recto” (*Aut.*, s.v. *obliquo*) de los océanos.¹³ Y en apariencia no ofrece más dificultades que la construcción *verte a helar*, en que los editores no se detienen y enmiendo en *verte helar*, y el sujeto de *van*, “Draque, Magallanes” (según CG), que Arellano entiende como “chiste”: la “pregunta general: ‘¿por dónde se va a Puerto Rico?’” contiene una “dilogía” de “alusión a la riqueza”, según esos “juegos ingeniosos” en que también usó Quevedo dicho topónimo (*Escolios* 175–76; A). Y que se extienden aquí a la aproximación fonética —como en el obsceno *mal-vas* que notó Gracián (Garrote, “A pelo” 44)— entre *van* y *desván*, “la parte más alta de la casa” (*Aut.*, que ejemplifica con *La Gatomaquia*), en un *trajinar desvanes*, “‘andar de un sitio para otro’, alternando una pesadumbre con otra” (C), tan rechazado como el *escalar desvanes* de 61 RHB, v. 8.

A la acumulación de circunstancias en 111 RHB corresponde otra de conmutadores. Ya encontramos en 10 y 101 *vena* y *pico*, ‘pene’ —en el plano patente del 111, *pico*, “capacidad para hablar” (CG)—, y en 10 y 54 ciertos formantes del motivo sexual de la navegación: *nave*, *estrecho* y *charco*. A estos se añade ahora *puerto*, ‘vulva’, dentro del topónimo *Puerto Rico* que Burguillos suma a la geografía del código sutil; y tal vez *almejas viles*, vinculables con la garcilasiana *concha de Venus*.¹⁴ Hacia el plano latente conducen las explícitas señales *charco* y el no menos marcado *sorbedor*: “sorbedor por tantas bocas / de más naves que vio tu centro arenas”, una “disonancia poética” habitual que, con autocorrecciones, aclaraciones o expresiones antipetrarquistas como

la tirsiana *dar un hartazgo al alma*, subraya en el código cerrado “el rasgo conmutativo” de un término (Garrote, *Con dos poéticas* 136–37): aquí *naves*, ‘penes’, que *van* a *Puerto* tenido por *Rico*.

Los sonetos 10 y 54, de *salida impensada*, y 111, con su final dilogía (*trilogía* si contado su plano latente), se incorporan a la clase que Gracián llamó *epigrama retrógrado*: la composición que debe ser releída (*retrógrado* es “lo que vuelve o camina hacia atrás”, *Aut.*) para descifrarla completa a partir de su ambigua clave final. Esos tres sonetos participan de la *picante malicia* invocada en el discurso L de *Agudeza* a cuento de la anfibología *de industria* (o de *estrategia deliberada*): “Las anfibologías, cuando son de industria, son conceptuosas. Especie de enigmas que hablan a dos luces” y suelen coleccionarse en el soneto *retrógrado*: “Los epigramas retrógrados tienen mucho deste artificio, y aunque es agudeza material, se estima por su picante malicia”, que “dice todo lo contrario de lo que parece, pero no de lo que pretende” (Gracián II, 165). En efecto, 10, 54 y 111 RHB, de *pretensión* sexual o *picante*, evocan *a dos luces* —un plano latente intercomunicado con otro patente— algunas de las *palabras viles* que celebró Quevedo que no figuraran en el *Burguillos*. Dos nombraban al pene: *pija*, “penis”, “mentula” (Nebrija 1495, s. v. *pixa*), “la vellotilla [*sic*] del niño”, “por donde orina” (Cov.), que “antiguamente era vocablo honesto y quería decir fuente” (Rosal); y *carajo*, registrado en 1505 como “cajo o carajo” (Alcalá), “le membre viril, le vit ou la vite” (Oudin, s. v. *carajo la pixa*), “virga virilis” (Minsheu, también s. v. *caraxo*), pero que en 1984 seguía siendo “voz malsonante” (*DRAE*). Burguillos las conmutó por *vena*, *pluma* y *pico* (10, 54, 101 y 111 RHB), y por *alma* en el 11, *Túrbase el poeta de verse favorecido*:

Dormido Manzanares discurría
 en blanda cama de menuda arena,
 coronado de juncia y de verbena
 que entre las verdes alamedas cría,
 cuando la bella pastorcilla mía,
 tan sirena de Amor como serena,
 sentada y sola en la ribera amena
 tanto cuanto lavaba, nieve hacía.
 Pedile yo que el cuello me lavase,
 y ella, sacando el rostro del cabello,
 me dijo que uno de otro me quitase.
 Pero turbado de su rostro bello,
 al pedirme que el cuello le arrojase,
 así del alma por asir del cuello.

De las *dulces naves de amor* del soneto 10 se llega en este a la *sirena de Amor*, que así contrae relación con la *fábula de Ulises* de 146 RHB. Junto a las plantas “con connotaciones amorosas y festivas” (A) del Manzanares, *juncia* y

verbena, voz esta muy de Lope (RC), contempla el *voyeur* a la *pastorcilla-sirena* mientras blanquea (*nieve*) la ropa, y le solicita que le lave su *cuello*, “pieza del vestuario” (A). Una petición de “connotación erótica” (C) que implica que el personaje masculino algo deba desvestirse. Es una escena (paródica, según RC) controlada por el conmutador *turbarse*,¹⁵ que desde el título y hasta el v. 12 manifiesta la excitación sexual del yo ante su (*mía*) lavandera. Se prepara así, con técnica de epigrama marcialesco, el latente chiste obsceno de cierre, centrado en *alma*, ‘pene’. El plano patente es bien “claro”: “Juana acepta lavar el cuello del poeta, y el enamorado vate, emocionado por tal favor, al intentar darle el cuello le arroja el alma” (Arellano, *Escolios* 43); tampoco CG parafrasea el agarrarse el alma: “el poeta recurre a su alma para contener su desfallecimiento, su deseo, su turbación ante la atención que la dama le presta”. Pero en ese “tópico” hay un “contraste”, por el que la declaración final es “poco poética pero tremendamente significativa” (Pérez Andrés 72). Tal *contraste*, huella de la imbricación de los planos patente y latente, marca de nuevo la existencia de este último; de modo que la clausura es *significativa*, aunque no *poco poética* cuando se examina a la luz del juego conceptista o sutil.

“No estamos ante pastores que sufren en las riberas de un plácido río, ni ante ninfas o sirenas míticas que tejen tapices” en RHB (Pérez Boluda, “Costumbrismo” 59). Transformado en *segundo Gatilaso* (163, v. 12) por su imitar paródico a Garcilaso (soneto 152), Burguillos no desaprovechó el juego que daban las riberas de un río. Como en *Lazarillo*, estas eran “places for sexual encounters” (Navarrete 100), según se aprecia para el Manzanares en 11, 79 y 121 RHB, así como en 146, que no menciona el nombre del río. Tampoco lo hacía el XI de Garcilaso, que pudo dar pie a un impulso paródico guiado por el código sutil. Sus “erotic code-words” *ninfa*, ‘prostituta’ y *llorar*, ‘eyacular’, brindan, según un inseguro Navarrete (“if there is some erotic ambiguity” en el XI), la posibilidad de notar “the erotic potential of the two final words”: *despacio consolarme* (100–01). Estamos, en efecto, ante tres posibles conmutadores, incluyendo *consolar*, ‘satisfacer sexualmente’. Si “por semejanza” *llorar* “vale caer el licor gota a gota” (*Aut.*), *amores* eran “de ordinario los lascivos” (Cov.) o “comúnmente los ilícitos” (*Aut.*). Es esta otra de las siete *erotic code-words* que sumar al recuento de Navarrete: *agua*, ‘semen’, ya revisada; *amores*, ‘relaciones sexuales’; *vida*, ‘prostitución’; *andar*, ‘mantener un coito’, sinónimo de *labrar* y *tejer*, a cuyo campo pertenece *tela*, ‘coito’. Estas tres remiten al hilar, motivo del código sutil, tarea asociada a la prostitución en *Celestina* y *La Lozana andaluza* y asunto de la copla VI de Garcilaso (Garrote, *Con dos poéticas* 177–78). ¿Habría notado un testigo de época como Lope, o mejor su heterónimo Burguillos, el potencial plano latente del soneto XI, tan afin a la *agudeza compuesta* sobre la humedad sexual de los sonetos 10, 54 y 111 RHB? Aunque la porción de su poesía que pudiera ser *erótica* “no es la parte más imitada” de Garcilaso, “quizá porque no fue percibida así” (Díez,

Fiebre 85), cabe explorar en el “alzando” las “ninfas”, “en el río metidas”, “vuestras rubias cabezas a mirarme”, la base para el “sacando el rostro del cabello” de la “sirena” de Burguillos, “sentada y sola en la ribera” del Manzanares, desde la que continuar desarrollando, en el plano latente de su soneto 11, la potencialidad brindada por los diez conmutadores del XI de Garcilaso.

En todo caso, el díptico 10–11 activa muy pronto la poética sexual sutil en el cancionero *humano* (o, cervantinamente, *humá*) de Burguillos. Entre los muchos personajes que por él discurren se halla una *cáfila*, por decirlo con sus sonetos 121, v. 8 y 122, v. 2, de *damas* y *ninfas*. Reconstruyendo las cuatro acepciones estándar de *dama* que ocupan el plano patente del código cerrado, este signo portaba en el Siglo de Oro los semas ‘mujer’, ‘juventud’, ‘belleza’, ‘nobleza’, ‘discreción’ y ‘castidad’: 1. “señora moza, hermosa”, de “lozanía y gallardía”, “blanca, rubia y encendida de color” (Cov.) o “Mujer hermosa y bizarra, que ostenta lozanía y belleza” (*Aut.*). 2. “señora” “discreta, callada, noble” y “mesurada”, por lo que, como “obligan a tener secretos los favores que dieren”, son “vergonzosas” (Cov.) o “cualquier señora noble, de calidad conocida, que no tenga mucha edad” (*Aut.*). 3. “la recién casada”, después de que, “en respeto de galán, que con fines santos se quieren bien, deseando por legítimo matrimonio juntarse”, “uno en otro se transforma”, siguiendo “el amor casto” (Cov.). 4. “la señora que en las ocasiones de días de fiestas y sa-raos, sale en público con mucha gallardía y se deja ver de todos; y esta misma fuera de las tales ocasiones guarda su encerramiento y retraimiento, que ni ve a nadie, ni puede ser vista” (Cov.).

Las poco discretas damas que en 65 y 133 RHB *se dejan ver de todos* en el balcón, tan contrarias a la acepción 4, ilustran que las que circulan por los poemas de Burguillos no suelen adecuarse a estas primeras definiciones. Otras dos, más especializadas, añadían el sema ‘libertad’: 5. “Una de las piezas del ajedrez, llamada así” “por la licencia que tiene de moverse a todas partes” (*Aut.*). 6. *juego de damas*: “llamáronle así por ser fácil o por el modo de jugar de las piezas con la libertad de la dama” (Cov.) en este “Entretenimiento que se ejecuta en tablero de sesenta y cuatro escaques”, que “en consiguiendo que llegue una pieza a la primera calle del contrario, esta se llama dama, y camina por el tablero con libertad de andar las casas que quisiere (. . .). Llámase así por la libertad y señorío de la pieza” (*Aut.*). Estas acepciones 5–6 operan en el algoritmo conceptual del soneto 79, *Al baño de dos ninfas aloques*, que integra con 11, 125 y 146 el cuadríptico de RHB sobre la vida sexual a orillas del Manzanares:

Una morena y otra blanca dama,
siendo por sus riberas y malezas
Manzanares la tabla destas piezas,
de su breve cristal hicieron cama.

La escultura en las dos era de fama,
 compitiendo colores y bellezas,
 si bien de dos iguales gentilezas
 más la blancura se apetece y ama.
 En esta clara y fácil competencia,
 un galán que pasaba por la orilla
 dijo, por sosegar la diferencia:
 “Buenas entrambas son a maravilla,
 la una de jazmines de Valencia,
 la otra de polvillos de Sevilla.”

Siendo habitual que los poemas sutiles sean código de sí mismos (Garrote, *Con dos poéticas* 136), 79 RHB revela la sinonimia conmutativa de *dama* y *ninfa*.¹⁶ Por eso hay que superar la inseguridad de A, según la cual *ninfa* “parece tener” “un sentido irónico”, pues significa ‘prostituta’ en germanía. El “cierto sentido pecaminoso” en el *baño* del Manzanares (C) se incubaba ya en el título de este soneto, donde *aloque*, un “compuesto de vino tinto y blanco” (*Aut.*), es “mezcla” aplicada a sus dos protagonistas, “juntas, unidas” (RC). El poema también taracea *breve cristal*, que reproduce el tópico satírico áureo sobre la poca agua del Manzanares (C), y *jazmines*, que están por lo blanco (A) y *polvillos*, que no son los “olorosos” (B), sino “un tipo de imprimación usada por los pintores sevillanos” que, figurando en el *Arte de la pintura* de Pacheco, se hacía “de barro o lógamo” y daba “tonalidades marrones muy oscuras, casi negras”, por lo que es “metáfora evidente de la piel oscura de la morena” (Arellano, *Escolios* 137–39; A). Así que el cierre del soneto no es un “elogio del galán” (RC), sino que “más bien parece un chiste irónico” (A). Frente a lo común en la tradición poética (*más la blancura se apetece y ama*), el observador opta al final por dividir entre ambas ninfas-damas su preferencia. Que es como apetecer, menos como *chiste irónico* que imaginando un trío, a *entrambas* juntas o *alokes*.

Las acepciones 1–4 de *dama* no pueden aplicarse a las dos bañistas, pero las 5–6 y su sema ‘libertad’ sirven al concepto de agudeza compuesta *tabla destas piezas*, que remite no al “tablero de ajedrez” (CG), sino a los cuatro significados de este concepto *a la cuarta*. Además de los tres detectados por A, “la parte por donde corre más extendido y plano” de la expresión *tabla de río* (*Aut.*), el “juego de damas” y *pieza*, “persona astuta, maliciosa, bellaca”, otro: *pieza*, ‘órgano sexual femenino’. Las dos prostitutas se bañan en la *cama* del Manzanares entremezclando, según subraya *entrambas*, sus cuerpos, uno blanco y otro oscuro. Protagonistas de baño nada recatado, *estas piezas* son retratadas a partir del viejísimo y aún operativo *buena pieza*, que “por ironía” es el “que notamos de bellaco” (Cov., s.v. *pieça*). El *galán*, habitual voyerista en estas escenas de baño, quedaría tan turbado como el del soneto 11, a juzgar

por su necesidad de *sosegar* (“cesar la turbación”, *DRAE* 1780) la *diferencia* o *competencia* natatorio-sensual de aquellas dos espléndidas mujeres de cuerpos de *escultura* que todos conocían: *era de fama*, explicación de su carácter público o prostibulario que aquí permite distinguir —no siempre sucede en estos poemas— entre los dos sentidos de *dama* en el código sutil, ‘prostituta’ y ‘mujer sin prejuicios sexuales’. Ambos vienen a coincidir con otras tantas acepciones que mostraba abiertamente *Aut.*: 7. “también la manceba o concubina con quien se tiene comunicación ilícita”. 8. *dama cortesana*: “la mujer expuesta y de ruin trato”.

En signo tan cargado de significados hubo otros más restringidos, de los que selecciono: 9. quienes “por mucho que les den, siempre tienen que pedir”, de acuerdo con una derivación de *da más* sostenida por el “romancista idiota” que “me está tirando de la capa, a instancia de un galán necio que en servicio de las damas había gastado su hacienda”, lo que rechaza Covarrubias, porque “un favor de una dama no tiene precio, y puede vender a como quisieren”. 10. “Se llama en palacio, y en las casas de las grandes señoras, la criada de estimación que nunca sirve en oficios bajos, ni se ocupa en haciendas de la casa” (*Aut.*). 11. “animal del tamaño de la cabra y semejante a ella” (*Aut.*). 12. *Es muy dama*: “Modo de hablar con que se explica ser una mujer melindrosa, delicada de gusto y poco contentadiza” (*Aut.*). Si la acepción 12 repercutía en el plano patente de 61 RHB, en las *damas* y los *galanes* de ese poema operan las que remitían al cortejo: 13. “también la mujer galanteada y pretendida por algún hombre” (*Aut.*). 14. *echar damas y galanes*: “Juego de diversión en la última noche del año, en que se sortean las damas y galanes de las casas en que hay amistad y correspondencia, y a quien toca la suerte la tiene de servir el año siguiente a su señora, que suelen llamar *Mi año, Mi suerte*” (*Aut.*).

Con todo, la visión de las damas que tiene Burguillos suele oscilar entre lo satírico de la acepción 9 (como la Ricarda intrigada por *el áureo número* en 142 RHB) y lo sexual de 7–8. Próximas las tres a otra *palabra vil*: *puta*, “meretriz” (Nebrija 1495, s. v. *puta ramera*), significado que Rosal, sabiendo de su “lascivia”, trató de diluir;¹⁷ pero la voz no era tan tabú que impidiera su registro lexicográfico: “la ramera o ruin mujer”, según Covarrubias, a quien remitió *Autoridades* —que como Nebrija traía varios derivados— al definir: “la mujer ruin que se da a muchos”. Burguillos, sin embargo, conmuta en *ninfa* y *dama*. Su soneto 43, *A una dama que se llamaba Paz*, es “quizá” en RHB “el más explícito a una prostituta”, conclusión de Gallego (288–90) tras cotejar “Del placer” (ahora en Garrote, *Con dos poéticas* 96–99). Ni los comentaristas ni los editores del *Burguillos* mencionan que Diego de Espejo compuso *A una dama llamada Paz*, soneto 394 de los coleccionados en 1627 por el *Cancionero antequerano*, del que 43 RHB sería su “respuesta burlesca”, relacionándose ambos con el gongorino de 1617 a Isabel de la Paz, “De humildes padres hija, en pobres paños. . .”, que el *Antequerano*, 425, atribuyó a Liñán (Lara 212,

344, 227 y 349). Estos datos afectan a la datación de 43 RHB, que RC fechan hacia 1630–32 por creerlo referido a la disputa de Lope con Pellicer, aunque acertadamente indica A que “no alcanzo a entender sus razones”. Frente a B, que no lo anota, y C y CG, que no lo entienden, advierte A que el poema “denuncia la actividad sexual de la dama con muchos hombres”. Cabe manejar el soneto 78, vv. 3–4, “aquella luz que fue mi gloria y pena / y me hace guerra cuando en paz reposa”, como grupo de control para los vv. 5 y 8–9, “Estad segura, Paz, de guerra ociosa” y “sois Paz de muchas guerras vitoriosa. / No tanta paz (. . .)” de 43 RHB, donde *Paz* y *paz* conmutan *puta*.

Este parcial examen del código cerrado o sutil en las *Rimas humanas de Tomé de Burguillos* revela, pues, aspectos no considerados al interpretar el último intento de Lope de Vega por mantener su hegemonía ante los *poetae novi*: exhibiendo su dominio de los recursos conceptistas, y específicamente de los creados, en una tarea secular, por la humorística *agudeza compuesta* y sexual. Sobre la que el heterónimo y *gatilasista* Burguillos reflexionó metapoéticamente en su soneto 61, y con la que obró en varios más: 10, 11, 43, 54, 79, 111 y otros de los que he ido mencionando son apenas algunos de ellos, compuestos bien como *retrógrados*, bien con *salida impensada*. Entre otras opciones.

NOTAS

1
Las conexiones con Quevedo (Carreño, “Los engaños” 557–59 y 562 y “Que érades” 36–37 y 45; Llamas 139–40 y 143) afectarían a los sonetos 23–26, 42, 46, 59–60, 63, 94, 117, 123 y 154 RHB, según Blanco (224–26), y 31, 59–60, 68, 91, 106–07, 117 y 119, según Gargano (139–51). Cómputo al que sumar quizá 54 y 111, que veremos. La numeración de RHB, que no usó Blanco, es la fijada en todas las ediciones, excepto la de Carreño (C), que he compulsado junto a las de Blecuca (B), Rozas y Cañas (RC), Cuiñas (CG) y Arellano (A), según las siglas asignadas por este (*Escolios*), a las que añado A. Seguiré eclécticamente o modificaré sus soluciones varias, sobre todo de puntuación. En cuanto al heterónimo, remito a Rozas (197–220); Garrote, “De mi natural”; Mascia, “To live”, y Rosell.

2
Descrito en Garrote, *Con dos poéticas*, donde se exponen los conceptos que aplicaré de *planos patente* y *latente* (95–100), *conmutación coyuntural* (93), *testigo de época* (118–23), *isotopías* y *algoritmos conmutadores* al cuadrado, al cubo y a la cuarta (123–28), *estrategia de liberada* (39–40), *grupo de control* (137–40), la hipótesis de la incoherencia sintáctico-semántica (133–35) y asuntos como la onomástica sexual (162, 197–98 y 228–29) y el veto de las palabras *viles* en los diccionarios (138).

3
Combinando los vocabularios de Alzieu, Jammes y Lissorgues (329–54) y de Blasco y Ruiz, y el “Metaconmutador” de Garrote, *Con dos poéticas* (245–72), se hallan los significados sexuales de los signos que revisaré en RHB y el soneto XI de Garcilaso.

4
Molina 165; Cuiñas, “La canción”; Arellano, “La canción 162”. Otras cuestiones ecdóticas de RHB, en Cuiñas, “Historia”, “Portada” y “Estudio”.

5
Sigo la lección de B y RC (estos últimos la achacan a autocensura o broma), frente a *bra. etc.* (C, que en nota entiende erróneamente *bragas*), *bra. . . etc.* (A) y *braguetas* (CG).

6
CORDE registra en Quevedo (Q) y Lope (L): *teta(s)* femeninas, 5 Q y 1 L (en su epistolario, citando un soneto ajeno; 2 más referidas a animales en RHB); *coño(s)*, 3 Q y 0 L; *pija(s)* o *pixa(s)*, 3 Q y 0 L; *carajo(s)* o *caraxo(s)*, 2 Q y 0 L; *cojon(es)* o *coxon(es)*, 2 Q y 0 L; *joder* o *foder*, 1 Q y 0 L. El ambivalente *cola*, no siempre ‘culo’, dispara las ocurrencias: 34 Q y 41 L. Por lo demás, *culo(s)*, 73 Q y 2 L (1 en el epistolario); *rabo(s)*, 14 Q y 2 L (1 en su epistolario citando un soneto ajeno); *puto(s)*, 32 Q y 8 L; *puta(s)*, 31 Q y 2 L (en su epistolario) e *hi(jo) de puta*, 3 Q y 1 L. Para los diccionarios empleo el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española de la web de la RAE.

7
Definiendo *foder*, “que más torpemente le pronuncian otros, de *futuere* lat. y este de *phuteno*, que significa sembrar, si no es de *fodere*, que en lat. es cavar, de donde en torpe significación se dice *cavare* vulgarmente”, Rosal cita la sátira IX, 45–46 de Juvenal, *Servus erit minus ille miser qui foderit agrum / quam dominum*, y da la equivalencia con el conmutador *cavar*, usado ya por Juan Ruiz (Garrote, *Con dos poéticas* 162 y 250) y por el Quevedo traductor de Marcial: “ella tiene quien la cave” (CORDE).

8
Navarrete trata el soneto IV en su capítulo sobre “Boscán, Garcilaso, and the Codes of Erotic Poetry”, pero su lectura se limita “to assess his use of Petrarch” y para lo referido al asunto sexual de ese poema solo menciona que *el Divino* recordó “a hymn to Priapus” (103–05), si bien muy de pasada para un giro del v. 8 (Herrera 305).

9

El primer problema de este texto es el sujeto sintáctico de *forma*. Sostiene CG que los vv. 1–2 son “bimembres de estructura quiasmática”: *lazos de plata* “se relacionan con el *agua* que *forma un charco*”, y *de esmeralda de rizos*, “con la *yerba*”, según lo cual *agua* sería el sujeto de *forma*; aunque estima que el soneto fue “mal comprendido en la edición de CG”, A acepta su explicación del quiasmo. Sin embargo, la cuestión sintáctica persiste: “la concordancia en singular parece referirse a la pluma”, dice insosteniblemente A, que añade: “aunque parecería que los sujetos son los lazos de plata (*agua*) y los rizos de esmeralda (*hierba*)”. Dado que, en efecto, son esos, la enmienda que propongo, *forman charco* en vez de *forma un charco*, restablece la concordancia gramatical.

10

Por esto CG, que entiende *castizos*, ‘de origen y casta conocida’, y “por lo tanto, puro y natural”, anota confusamente el v. 8: “la maraña de trazos levantados, rizos (erizos), enlazados (selva)”. También *borrajos*, ‘rasgos desordenados’, es voz documentada en Quevedo, según C, que anota *palas*, ‘patas’, lo que da una paráfrasis “patas de los pies” no menos desconcertante que el sentido ‘habitada’ que propone para *habitación*, y ve en *pompa en arco* la cola del ánade en forma de abanico; “me permito enmendar” *pompa* en *popa*, dice A, “porque es la popa de los barcos la que tiene forma arqueada y se corresponde con la imagen del barco para las ánades”, según la anacrónica autoridad del *arqueada popa* de Espronceda.

11

Blanco dijo de los sonetos 10 y 48 que ambos “deben igualmente su efecto brillante o divertido a la expectativa defraudada, al inacabamiento deliberado y proclamado del texto” (232). Pero el 10, construido también a *dos luces*, ya lo hemos visto concluido en su plano latente.

12

Para el plano patente da Covarrubias *rasgo*, “trato de pluma de que usan los escribanos

por galantería o por codicia”, *lazo*, “lazos se hacen por galantería en las letras o escritura, en iluminaciones, en pinturas y en otras muchas cosas” (notado por CG) y *rizo*, “enrizar los cabellos”.

13

Los muy acertados “Criterios de la anotación” de Arellano (*Escolios* 13–19) y su incuestionable postulado sobre “la necesidad de limitar la *anotación basura*, ya que las notas deben responder a la misma precisión que exhiben los textos conceptistas” (A 135), debieran aplicarse a estas: Lope “vio el mar por primera vez de joven en Valencia y Lisboa” y aquí “se plantea, sin proporcionar soluciones, y en estos momentos en broma, asuntos como la grandeza de España o el descontento” (RC), dado que, “desengañado de su propio oficio”, entrevé la “posibilidad de embarcarse” (C) hacia “un destino muy apetecido” entonces, “América” (CG). Y a esta de A: “Los anotadores no señalan la razón específica de mencionarlos” a *Draque* y *Magallanes*, “que es la de haber dado la vuelta al mundo (la de Magallanes la terminó Juan Sebastián Elcano; habitualmente se cree que Drake fue el segundo en hacer ese viaje, aunque la segunda vuelta al mundo, llena de vicisitudes, la empezó García Jofré de Loaysa en un periplo en el que murió el mismo Elcano, y que terminó Fernando de la Torre cincuenta años antes del viaje de Drake”. Más bien este, que en 1598 protagonizó *La Dragontea* de Lope, figura aquí por sus correrías por el Caribe (C), que comprende a *Puerto Rico*, mientras que del “navegante portugués al servicio de España” Magallanes interesa exclusivamente el descubrimiento del *estrecho* “que hoy se denomina” con su nombre (CG).

14

La clásica *concha de Venus* “es de almeja o de algún otro molusco lamelibranquio”, y en la mitología “otros dos animales de concha” “aparecen en relación con Venus: la tortuga y el caracol” (Ruiz de Elvira 240). En el español áureo, *caracol*, ‘pene’ (Alzieu, Jammes y Lissorgues 333; Blasco y Ruiz 95), pero solo en 1973 documenta Cela *almeja*, ‘vulva’.

15

Lo detectó Gallego aquí y en el soneto 64 de las *Rimas* (226–27 y 116–17), un “mini-kamasutra” (Garrote, *Con dos poéticas* 187); pero Gallego parafrasea solo el plano patente del soneto 11, “entregándole su alma en vez del cuello”, e interpreta *cuello* como “metáfora fálica” (227 y 276). 22 RHB, v. 6, traerá *turbó el incesto*, que significa que la transformación de Dafne “impidió la unión sexual” con Apolo, según parafrasea C y explica léxicamente CG, con el beneplácito de A.

16

Voz que Covarrubias definió con tres sentidos: “muchachas, doncellas y bien apuestas”, “desposadas”, y “hombre demasiadamente

pulido, delicado y curioso en su trato y su vestido”, también llamado *ninfa*. Por su parte, *Autoridades*, s.v. *nympha*, daba “fabulosa deidad de las aguas, bosques, selvas” y “cualquier mujer moza, y particularmente la que se tiene por dama”.

17

Afirmando que “cuando querían nombrar” “amorosa y tiernamente, a las niñas” les decían “*putas* y *putillas*”; y así los nombraban las amas (. . .). Y que el vocablo traiga lascivia muéstralo su origen, que es del griego *posthé*, que es el miembro genital (. . .); y en castellano *puta*, o por los requiebros que dice o porque así es llamada de los galanes por amor”. Covarrubias, por su parte, s.v. *ayer* y *comino* registra dos refranes con *puta*.

OBRAS CITADAS

- Alzieu, Pierre, Jammes, Robert y Lissorgues, Yvan. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Crítica, 2000.
- Arellano, Ignacio. *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las 'Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos'*. Nueva York, IDEA, 2012.
- . “La canción 162 en las *Rimas de Burguillos*, de Lope de Vega. Sus dos versiones y algunas dificultades de interpretación.” *Bulletin Hispanique*, vol. 114, no. 1, 2012, pp. 99–116.
- , editor. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Iberoamericana / Vervuet, 2019.
- . “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*, 26, 2020, pp. 298–314.
- Blanco, Mercedes. “La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*.” *Otro Lope no ha de haber* (. . .), editado por María G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. I, pp. 219–40.
- Blasco, Javier y Ruiz Urbón, Cristina. *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española del Siglo de Oro* prólogo de Gaspar Garrote Bernal, Peter Lang, 2020.
- Blecua, José Manuel, editor. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Planeta, 1976.
- Brito Díaz, Carlos. “‘Campos de aljófara siembras de granates’: a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega.” *e-Humanista*, 15, 2010, pp. 251–61.
- . “Venus versus Juana: variaciones cerantinas del erotismo en las *Rimas de Burguillos*.” *Cincinnati Romance Review*, 47, 2019, pp. 71–84.
- Cano Turrión, Elena. “La batalla de Burguillos: autoridades y banderas.” *Anuario Lope de Vega*, 15, 2009, pp. 9–26.
- Carreño, Antonio. “Los engaños de la escritura: *Las Rimas de Tomé Burguillos*, de Lope de Vega.” *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (. . .), editado por Manuel Criado de Val, Edi-6, 1981, pp. 547–63.
- , editor. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Almar, 2002.
- . “‘Que érades vos lo más sutil del mundo’: de *Burguillos* (Lope) y Quevedo.” *Calíope*, vol. 8, no. 2, 2002, pp. 25–50.
- Cela, Camilo José. *Diccionario del erotismo*. Grijalbo, 1988. 2 vols.
- Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*. Real Academia Española, <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- Cuiñas Gómez, Macarena. “Historia textual del *Burguillos*.” *Hesperia*, 10, 2007, pp. 125–51.
- , editora. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Cátedra, 2008.
- . “En torno a la portada del *Burguillos*.” *Lectura y Signo*, 3, 2008, pp. 117–30.
- . “Estudio comparativo entre versiones lopescas de poemas incluidos en el *Burguillos*.” *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 229–38.
- . “La canción de Lope de Vega ‘Murmuraban al poeta’ (1605–1634). Versiones y variantes.” *Lectura y Signo*, 7, 2012, pp. 221–42.
- Díez, J. Ignacio. “Lecturas de una lectura: el manuscrito hablador.” *Non omnis moriar*. *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, editado por Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez, Universidad de Málaga, 2008, pp. 93–113.
- . *Fiebre de luz y río de corceles*. *Poesía y erotismo áureo*. José J. Olañeta, 2019.
- Durin, Karine. “Los frutos del concepto y las flores de la poesía: Lope de Vega en la *Agudeza y arte de ingenio*.” *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, editado por María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Iberoamericana, 2004, vol. I, pp. 699–710.

- Espinosa, Pedro. *Flores de poetas ilustres*, editado por Belén Molina Huete, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Estévez Molinero, Ángel. "Lope de Vega y los efectos de la estilización en las *Rimas de Burguillos*." *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, editado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 393-412.
- Gallego Zarzosa, Alicia. *El erotismo en la poesía de Lope de Vega*. Universidad Complutense, 2014.
- Gargano, Antonio. "Tomé de Burguillos, un 'discípulo inesperado' de Quevedo." *La Perinola*, 15, 2011, pp. 131-55.
- Garrote Bernal, Gaspar. "'... De mi natural tan aficionado al vivir encubierto'. Apuntes sobre el mecanismo del heterónimo en la literatura española." *Nociones de literatura*, editado por José Antonio Hernández Guerrero, Universidad de Cádiz, 1995, pp. 203-11.
- . "Del placer textual. Códigos literario-sexuales abierto y cerrado en la *Variación de sonetos del Antequerano*." *eHumanista*, 15, 2010, pp. 209-39.
- . "A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La picara Justina*. (Con una digresión para uso de cervantistas)." *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012. 13-45.
- . *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*. Agilice Digital, 2020.
- Gómez, David A. "(Auto)parodia y renovación en *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*." *Thesaurus*, vol. 51, no. 1, 1996, pp. 44-65.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, editado por Evaristo Correa Calderón, Castalia, 1969, 2 vols.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, editado por Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, 2001.
- Lara Garrido, José, editor. *[Cancionero Antequerano] I. Variación de Sonetos*. Diputación Provincial de Málaga, 1988.
- Llamas Martínez, Jacobo. "Lope frente a Góngora y Quevedo: algunas consideraciones sobre *La Filomena*, *La Circe* y el *Burguillos*." *eHumanista*, 24, 2013, pp. 132-46.
- Mascia, Mark J. "To Live Vicariously through Literature: Lope de Vega and his Alter Ego in the Sonnets of the *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*." *Romance Studies*, vol. 19, no. 1, 2001, pp. 1-15.
- . "De/Reconstructing Appearances. Lope de Vega's Inversion of Female Beauty in the *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*." *Romance Notes*, vol. 42, no. 3, 2002, pp. 313-22.
- Mérida Jiménez, Rafael. "'Quien pone su esperanza en mujer flaca': Una lectura de los sonetos de Lope de Vega." *Lemir*, 13, 2009, pp. 335-45.
- Micó, José María. "Prosas y prisas en 1604: El *Quijote*, el *Guzmán* y la *Pícara Justina*." *Hommage à Robert Jammes*, editado por Francis Cerdan, Presses Universitaires du Midi, 1994, vol. III, pp. 827-48.
- Molina Huete, Belén. *La trama del ramillete. Construcción y sentido en las 'Flores de poetas ilustres' de Pedro Espinosa*. Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. U of California P, 1994.
- Novo, Yolanda. "La imagen del humanista teorizador: poética metapoética de Lope de Vega (en filigrana sonetística)." *RILCE*, vol. 26, no. 1, 2010, pp. 118-38.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Real Academia Española, <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>.
- Pérez Andrés, Juan. "El Tomé de Burguillos de Lope de Vega, un curioso lector de Petrarca." *Zibaldone*, vol. 2, no. 1, 2014, pp. 66-82.
- Pérez Boluda, Adrián. "Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el *Tomé de Burguillos* de Lope de Vega." *Calíope*, vol. 12, no. 2, 2006, pp. 57-75.
- . "Cotidianidad y sensualidad en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé*

- de Burguillos, de Lope de Vega.” *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, editado por Anthony J. Close. Madrid, AISO, 2006. 503–08.
- Pisos, Cecilia. “Burguillos y Góngora frente a frente.” *Filología*, 26, 1993, pp. 167–81.
- Romero, Rosa. “Lope de Vega y el mito clásico (Humor, amor y poesía en los sonetos de *Tomé de Burguillos*).” *Analecta Malacitana*, vol. 8, no. 2, 2004, pp. 267–92.
- Rosell, Maria. “Spanish Heteronyms and Apocryphal Authors. Some portraits and other fictions.” *Pessoa Plural*, 2, 2012, pp. 115–53.
- Rozas, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega*. Editado por Jesús Cañas Murillo, Cátedra, 1990.
- Rozas, Juan Manuel y Cañas Murillo, Jesús, editores. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Castalia, 2005.
- Ruiz de Elvira, Antonio. “La concha de Venus y la manzana de la Discordia.” *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n° extraordinario, 2001, pp. 237–44.
- San José Lera, Javier. “Tomé de Burguillos o el triunfo del *Quijote*: una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomás de Burguillos* de Lope de Vega.” *Criticón*, 100, 2007, pp. 167–99.
- Sánchez Robayna, Andrés. “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope).” *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 1, 1982, pp. 35–45.
- Tobar Quintanar, María José. “Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora.” *Castilla*, 4, 2013, pp. 177–203.
- Torres, Isabel. “Interloping Lope. Transformation and Tomé de Burguillos.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 85, no. 3, 2008, pp. 273–88.

DATE OF RECEPTION: SEPTEMBER 27, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: DECEMBER 21, 2020