

Tensiones con la noción de mimesis en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega. (Una aproximación)

Marta Magdalena Ferreyra
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

El discurso literario canónico en el Siglo de Oro español establece la noción de *mimesis* como paradigma estético. Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, la *mimesis* se relacionó, en general, con la idea de imitación y las artes han sido tradicionalmente concebidas como “espejos” de una realidad que se supone fija y susceptible de ser representada por la imitación del artista. Para la literatura culta, de la que se nutre tanto el Renacimiento como el Barroco, la *imitatio* identificaría el ejercicio primero retórico, luego literario, de seguir modelos bajo los principios aristotélicos que terminan constituyendo un canon. La mimesis se convierte, así, en una necesidad intrínseca del arte y se la identifica con la norma de la perfecta elegancia. Las desavenencias con ese modelo proponen una *inventio* que se asienta en una actitud cuestionadora y, simultáneamente, renovadora. En las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634) de Lope de Vega, la relación conflictiva entre la herencia de la tradición y la parodia parece sostenerse en un perspectivismo barroco que posee una mirada renovadora sobre la convivencia de los opuestos, sobre el contexto socio-histórico, sobre la literatura y sobre el propio autor. La ironía como “conciencia de la paradoja” (Ballart) constituye la óptica desde la cual se configuraría esa tensión: el juego de las máscaras, la parodia, lo burlesco.

En las *Rimas de Tomé de Burguillos*, Lope despliega una poética de lo lúdico que pone en tela de juicio no sólo el culteranismo sino también el paradigma estético que lo sostiene.¹ El diálogo conflictivo con la tradición propone nuevos itinerarios que surgen como desafíos, en primera instancia del barroco gongorino, y paralelamente examina los modelos clásicos para exhibir sus desgastados mecanismos. La figura del heterónimo, encarnada en el fraile de ropa raídas, Tomé de Burguillos, es la pieza fundamental en el juego de máscaras de poemario. El sujeto poético, también autor ficcional de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, actúa impulsado por su amor a Juana, lavandera en las “secas orillas del río Manzanares”.² El yo lírico se inscribe en una genealogía poética que lo vincula con la tradición amorosa renacentista y, a través de ella, lo enlaza con el petrarquismo y la mitología clásica. Sin embargo, ésta es también una estrategia lúdica de Lope para montar el escenario burlesco.

En el soneto 42, el epígrafe adelanta el tono amoroso: “Encarece su amor para obligar a su dama a que le premie” (Vega: 199). El primer cuarteto ubica en la escena poética a la amada y propone un juego de intertextualidades con Garcilaso de la Vega que lo aleja de la *imitatio* para producir una discordancia humorística:

Juana, mi amor me tiene en tal estado,
que no os puedo mirar cuando os veo;
ni escribo ni manduco ni paseo,
entretanto que duermo sin cuidado (Vega: 199).

¹ A partir de este momento, se mencionará a las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* como *Rimas de Tomé de Burguillos*.

² Antonio Carreño hace referencia a las repetidas burlas por parte de Quevedo, principalmente, al río Manzanares. “Como nativo de Madrid Lope exalta este río hasta la desmesura” (p.16) En Introducción a Lope de Vega *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.

La alusión a Juana establece la deliberada distancia con el soneto V de Garcilaso (“Escrito está en mi alma vuestro gesto”). Los juegos léxicos, característicos de las comedias de Lope, se entrelazan con el poema parodiado manifestando el distanciamiento del modelo petrarquista. Recordemos el primer cuarteto del soneto de Garcilaso:

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo;
vos sola lo escribisteis, yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto (Garcilaso: 76).

La relación que se produce entre ambos textos parte del uso de términos que se vinculan, como escribir y, por asociación, leer con ver. Pero también surge por oposición en el último verso del primer cuarteto: “tan solo, que aun me guardo en esto” (Garcilaso: 76) frente a “entretanto que duermo sin cuidado” (Vega: 199). El contraste genera el gesto burlesco que se incrementa en el uso de términos de origen vulgar como “manduco”. Y continúa expandiéndose en la utilización de palabras presentes en el soneto de Garcilaso, como “deseo”. Así se abre un campo semántico que se conecta con el primer terceto del soneto V de Garcilaso y, paralelamente, con la “Oda a la flor de Gnido”. Este último intertexto despliega la imagen de la Venus navegando sobre una concha, imagen que se remonta a las *Elegías* de Tibulo (54 a.C.-19 a.C.) y que es utilizada por Garcilaso para representar el deseo del amante despreciado.

Por no tener dineros no he comprado
(¡oh Amor cruel!) ni manta ni manteo;
tan vivo me derrienga mi deseo

en la concha de Venus amarrado (Vega: 200).

La alusión a la falta de dinero y a la carencia de la capa eclesiástica exalta la condición humilde del sujeto que parece desplazar de la escena a la amada como objeto de su canto, para ubicarse él en una suerte de autocompadecimiento. Así, las penas del amante, esclavo de su amada, recuerdan la tradición del amor cortés y proponen puntos de contacto con esa convención literaria para luego enfatizar su distanciamiento. Los últimos versos del segundo cuarteto apelan a una suerte de antítesis para exponer el estado físico del sujeto: “tan vivo me derrienga mi deseo”. El término “derrienga” alude a un cansancio extremo; la exaltación de la vitalidad del cansancio asociado al deseo establece una relación con uno de los intertextos de la “Oda a la flor de Gnido”: la oda de Horacio a Lidia (Síbaris “está físicamente extenuado porque goza en demasía de los dones de Lidia” (Lázaro Carreter: 121). Pero éste sería el caso opuesto a Síbaris y semejante al del amante Galeota de la Oda de Garcilaso. La representación del deseo da dimensión corporal al clérigo y sube el tono burlesco del soneto.

El sujeto/autor Tomé de Burguillos crea su figura de poeta a través de las diversos vínculos que genera con la tradición, a modo de legitimación; sin embargo, éste es un procedimiento paródico. La máscara deja entrever su gesto desafiante. Tomé permite a Lope escenificar poéticamente no solo la tensión con la tradición literaria, sino también su mirada crítica hacia los letrados de la época y los conflictos con la corte.

En el primer terceto el nombre de Garcilaso explicita la fuente lírica y en el mismo verso el nombre de Juana vuelve a aparecer en su rol de destinataria. En una sola línea, dos nombres, el poeta toledano y la lavandera:

De Garcilaso es este verso, Juana;
todos hurtan, paciencia, yo os le ofrezco;
mas volviendo a mi amor, dulce tirana, (Vega: 200)

La aclaración de la autoría de los versos parafraseados exhibe el conocimiento y el gusto literario del sujeto/autor y lo distancia del “todos hurtan”. Indudablemente, este enunciado no es inocente. La ironía es un gesto deliberado en la voz de Tomé. Su apariencia humilde encubre a un Lope que esgrime la autoridad de su experiencia. Un Lope que se encuentra en los últimos años de su vida, apartado de la corte, padeciendo necesidades económicas. La contingencia del autor empírico se escenifica en el autor ficcional y la dolencia del sujeto vuelve a convertirse en el foco de la situación poética. La parodia y la ironía tejen las estrategias de distanciamiento del canon tradicional para expresar la mirada crítica de la voz autoral:

tanto en morir y en esperar merezco,
que siento más el verme sin sotana,
que cuanto fiero mal por vos padezco (Vega: 200).

En realidad, ya no se sabe si Tomé sufre más por amor o por ser pobre.

En el trayecto de la serie lírica de la escritura de Lope, las *Rimas de Tomé de Burquillos*, ciclo de senectudes para Juan Manuel Rozas (1990) constituyen el punto final de la travesía creativa y como tal plantean la complejidad de una obra que piensa su experiencia vital en retrospectiva y exhibe los conflictos con los modelos de representación. De este modo, la óptica irónica da pie a la parodia no sólo de la tradición petrarquista, sino también del paradigma barroco. El lenguaje coloquial se entrelaza con las alusiones cultas, pero no

abandona la intención de transparencia léxica. El poemario plantea un diálogo polémico con sus contemporáneos (principalmente con el modelo culteranista) y reescribe la convención para cuestionarla.³ Así, la parodia, como una de las estrategias textuales que materializa la ironía, en su doble juego de “homenaje y profanación”, “signo de emancipación” y “combate literario” (siguiendo a Tinianov), exhibe la complejidad de un poemario que entreteje la tradición con su propia desmitificación.

Referencias bibliográficas

- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Booth, Wayne (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Carreño, Antonio (Ed.) (2002). “Introducción”. En *Lope de Vega, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Salamanca: Ed. Almar.
- Fubini, Mario (1970). *Métrica y poesía*. Barcelona: Planeta.
- Garcilaso de la Vega (1981). *Obras completas*. Madrid: Castalia.
- Lázaro Carreter, Fernando (1966). *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- Rozas, Juan Manuel (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Tinianov, Juri (1968). “Per una teoria della parodia”. En *Avanguardia e Tradizione*. Barcelona: Dédalo.
- Vega, Lope de (2005). *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Castalia.

³ Como señala Antonio Carreño: “la parodia se extiende a toda la fraseología del amor cortés, al amante esclavo de la dama, el lenguaje rebuscado y conceptual y la convención literaria de glosar las penas citando otros textos previos que las describen” (197).