



«Quien pone su esperanza en mujer flaca»: Una lectura de los sonetos de Lope de Vega

Rafael M. Mérida Jiménez
(Universitat de Lleida)

RESUMEN:

En este trabajo se ofrece un análisis de las representaciones femeninas en los sonetos de Lope de Vega a partir de la lectura de tres de sus obras mayores —*Rimas* (1602), *Rimas sacras* (1614) y *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634)— con el propósito de valorar su relación con la tradición medieval y renacentista, así como la originalidad de su tratamiento.

ABSTRACT:

This work offers an analysis of women's images in Lope de Vega's sonnets, through a close reading of his most important works: *Rimas* (1602), *Rimas sacras* (1614), and *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634). The main goal is to establish the relationship of this *corpus* with women's roles in the poetry of the Middle Ages and the Renaissance, as well as its originality.

El estudio de las representaciones femeninas en las literaturas hispánicas supone una tarea tan ardua como apasionante. Adentrarse por ese laberíntico museo que alberga los retratos de nuestras antepasadas puede provocar más de una sorpresa y alguna que otra fascinación de la que no quedará inmune ni el más cauto de los lectores. Partiendo de la época medieval europea y del nacimiento de las lenguas vulgares —ya que diversa aproximación requerirían tanto la tradición grecorromana como las obras redactadas en latín a lo largo de la Edad Media— descubrimos un abanico de figuras femeninas de sumo interés que pueblan aquellos textos: de la dama bella, dulce y gentil que cantan los trovadores a la desvergonzada Celestina, pasando por la Beatriz divinizada de un Dante Alighieri, las mujeres licenciosas de Geoffrey Chaucer y las sabias compañeras de Christine de Pizan, nos encontraremos ante un rico universo en el que mujeres de las más variopintas condiciones físicas, sociales y espirituales serán casi siempre utilizadas en una época en que la cultura escrita fue mayoritariamente un feudo masculino. Éste es un punto obvio que no

conviene olvidar, pues resulta imprescindible si queremos comprender el verdadero papel que la mujer como tema literario desempeña en las letras de los siglos XII al XVI, y que no es otro que el de configurarse de manera flagrante como una proyección de los ideales y de los deseos de sus autores, a la manera de objetos de escarnio y de sujetos esquivos a nuestros ojos (Mérida 2008).

Suele afirmarse, no sin poderosa razón, que la mujer que nos presenta la literatura de la baja Edad Media no sería, por regla general, la mujer *real* que vivía en aquella época, sino una imagen más o menos didáctica que fue manejada con el fin de adoctrinar o ilustrar al reducido grupo de privilegiados que accedieron a una cierta formación intelectual —y que, a su vez, podían propagar sus conocimientos oralmente—. Así se comprenderá que la figura femenina suela polarizarse de manera casi diáfana: por un lado, la mujer representará un cúmulo de virtudes inalcanzables (cuyo mejor modelo será, por supuesto, la Virgen María) y, por otro, se constituirá en símbolo de todos los pecados contra los que el varón deberá combatir (cuya genealogía se inicia en la tentadora Eva). En el primer patrón podemos incluir la *domna* de la lírica amorosa occitana o la *domna angelicata* de los estilnovistas, las figuras femeninas de la tradición alegórica latina y la Virgen de las *Cantigas* de Alfonso X o el *Libre de Sancta Maria* de Ramon Llull; en el segundo grupo convivirían obras de exégesis bíblicas y buena parte de las colecciones de cuentos que se difundieron en la Península Ibérica, como sería el caso del *Sendebär*, antología que se conoció bajo el significativo título de *Libro de los engaños de las mujeres*.

A lo largo y ancho del siglo XVI, la imagen que de la mujer transmitieron los poetas cultos españoles se emplaza en la estela petrarquista. Como resulta bien sabido, la incorporación a nuestra lengua de los metros y composiciones de origen italiano que, definitivamente, implantaron Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, trajo consigo una paralela introducción de temas y tópicos, entre los que destaca la utilización de la figura femenina a partir de unos moldes repetidamente manejados por cualquier autor que se preciara, ya que el concepto de *imitatio* como inspiración culta y libresca representó uno de los pilares en que se asienta la poética de nuestros Siglos de Oro. Si aludo a esta corriente *italianizante* y no a otros modelos que confluyen en nuestra poesía renacentista (como la lírica tradicional, la poesía culta anterior o los romances viejos y nuevos) es porque el presente trabajo abordará las representaciones femeninas en un tipo de composición de claras reminiscencias petrarquistas que, por ende, se sirve de una tradición temática preexistente.

Sin embargo, creo que una lectura de estas características de los sonetos de Lope de Vega no sólo puede permitirnos alumbrar la más *simple* representación que de la mujer efectúa el insigne dramaturgo sino, sobre todo, determinar su grado de independencia con respecto a la corriente en la que se instala. Voy a estudiar las semejanzas y diferencias que los sonetos incluidos en las *Rimas* (1602), las *Rimas sacras* (1614) y las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) presentan en torno a este tema con la intención de comprender un poco mejor la originalidad poética que abarca del petrarquismo juvenil a los poemas de senectud de nuestro Fénix, teniendo en cuenta, claro está, sus limitaciones, pues el «enorme corpus de miles de sonetos que se escribieron y se publicaron en el Siglo de Oro (Lope de Vega solo escribió casi mil seiscientos sonetos, según el catálogo de Otto Jörder) no constituye por supuesto una sola masa informe, sino

que se estructura según múltiples tradiciones sintácticas y temáticas que se entrecruzan» (Rivers 1993: 8).

1.- *Rimas* (1602)

Si bien la crítica ha interpretado las *Rimas* de Lope dentro de la corriente más netamente petrarquista que conforma una de las bases ineludibles de la lírica española del siglo XVI (de Dámaso Alonso a Joseph G. Fucilla, pasando por Sibylle Scheid o M^a Pilar Manero), no es menos cierto que también ha sido subrayada la «suma originalidad» que, en todo momento, caracteriza esta obra (Blecua 1983: 7) o se ha sugerido que «en las *Rimas* parece como si el petrarquismo se despidiera de la poesía española» (Montesinos 1967: 156). Este rasgo peculiar se antoja claramente comprensible si atendemos, en primer lugar, a factores cronológicos y, sobre todo, a la peculiar idiosincrasia de nuestro autor, al menos si aceptamos que «para poetizar, Lope no se aleja de ningún modo de la vida. Con ser distintas las dos experiencias, la poética no es en Lope desvitalización, sino, al revés, saturación de vida; la forma de vida más esencial, o mejor, más quintaesenciada y purificada, pero, a la vez, la forma más henchida y más intensa de vida» (Alonso 1969: 129).

Es así, desde este enfoque, como podemos acercarnos a la imagen que estas *Rimas* nos brindan relativas a la mujer, ya que ésta se moverá entre «la sensación vivida y su comunicación artística mediante moldes literarios ya sancionados», que, en todo caso, «no anulan en ningún momento, pese a sus resortes expresivos no poco manieristas, la emoción humana que los motivó» (Palomo 1987: 91). Comprendemos de esta manera imágenes como «Quedó la perla sola en testimonio / de que no tuvo igual, hasta aquel día, / bella Lucinda, que naciste al mundo» (nº 3: 24), en donde se vincula a Camila Lucinda (nombre poético de Micaela Luján) con Cleopatra. O aquella otra en el soneto titulado «A una tempestad», que finaliza: «Y cuando ya parece que se para / el armonía del eterno cielo, / salió Lucinda y serenóse todo» (nº 13: 31).

Son numerosos los ejemplos que podrían aducirse para ejemplificar esa imagen de belleza generalizada y avasalladora que Lope reitera. Uno de los pocos, sin embargo, que se recrea en diversos puntos del físico femenino es el dedicado a Andrómeda:

Atada al mar, Andrómeda lloraba,
los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas, cuajado en cristal frío,
en cándidos aljófares trocaba.

Besaba el pie, las peñas ablandaba
humilde el mar, como pequeño río,
volviendo el sol la primavera estío,
parado en su cenit la contemplaba.

Los cabellos al viento bullicioso
que la cubra con ellos le rogaban,
ya que testigo fue de iguales dichas;

y celosas de ver su cuerpo hermoso,
 las nereidas su fin solicitaban:
 que aun hay quien tenga envidia en las desdichas. (nº 86: 73-74)

No obstante, resultan muchos más bellos, siquiera porque parecen más sentidos, los sonetos dedicados a Lucinda, como el que empieza «Lucinda, el alma, pluma y lengua mía / en vuestras alabanzas ocupara» (nº 146: 110), o aquellos otros que se inician con «Belleza singular, ingenio raro» (nº 155: 115), «Si para comparar vuestra hermosura» (nº 156: 115-116) y «Ángel divino, que en humano y tierno» (nº 179: 130).

Cabe observar que el sentido que más se invoca y poetiza, de clara procedencia petrarquista, es la vista, pues la descripción de los ojos adquiere gran protagonismo:

cuando Amor me enseñó la vez primera
 de Lucinda en su sol los ojos bellos
 y me abrasó como si rayo fuera (nº 4: 25)

Ojos, por quien llamé dichoso al día
 en que nací, para morir por veros,
 que por salir de noche a ser luceros
 cercáis de azul la luz que al sol le envía (nº 43: 48)

Ya no quiero más bien que sólo amaros,
 ni más vida, Lucinda, que ofreceros
 la que me dais, cuando merezco veros,
 ni ver más luz que vuestros ojos claros (nº 133: 102)

Son sólo tres ejemplos de los muchos que podrían seleccionarse (véanse, así, los sonetos nº 7, 41, 50, 53, 59, 88, 105, 106, 108, 154, 162 o 185). También son motivos utilizados, aunque de mucha menor importancia, la frente (soneto nº 7), los pies (nº 8 y 12), el rostro (nº 36 y 175), las piernas (nº 64), el cabello (nº 68) y la boca (nº 154). Pero tan importantes o más que los sonetos consagrados a la descripción física de la mujer serían aquellos que se detienen en su caracterización más o menos psicológica o moral; tengamos presente que en las *Rimas* «mujer» equivale a «amada», o, lo que es igual, la amada se convierte, casi exclusivamente, en la única imagen que esta colección poética nos ofrece de las figuras femeninas. Por este motivo, Parker (1986: 150) pudo llegar a proponer que aunque la poesía amorosa de Lope no «rechaza los rasgos estilísticos ni los aspectos emocionales de la poesía tradicional, pero no les permite oscurecer el hecho de que el amor que expresan no es ideal, es apasionado, sin duda, y por ello glorioso, pero real y natural».

Desde esta perspectiva, la tradición petrarquista es también la que nutre y conforma la tipología de los retratos femeninos: su dureza y crueldad (sonetos nº 32, 37, 41, 71 o 140), su inconstancia (nº 7, 39, 42, 59, 135, 136 o 175), sus engaños (nº 62, 65 o 187). Los ejemplos que podrían aducirse son variadísimos, y sólo voy a presentar uno de los más diáfanos:

Al viento se encomienda, al mar se entrega,
 conjura un áspid, ablandar procura
 con tiernos ruegos una peña dura
 o las rocas del mar donde navega;

pide seguridad a la fe griega,
 consejo al loco, y al enfermo cura,
 verdad al juego, sol en noche oscura,
 y fruta al polo donde el sol no llega.

Que juzgue de colores pide al ciego,
 desnudo y solo al salteador se atreve,
 licor precioso de las piedras saca;

fuego busca en el mar, agua en el fuego,
 en Libia flor, en Etiopía nieve,
 quien pone su esperanza en mujer flaca. (nº 132: 101-102)

La propuesta de lectura según la cual Lope de Vega no sólo utiliza sino que se apropia de los tópicos amorosos petrarquistas para conseguir que sus lectores sientan que las convenciones literarias se encuentran al servicio de una experiencia íntima, y no al contrario, son recurrentes, como cuando Amado Alonso (1969: 158) señalaba «la incesante y pro-teica presencia de su personalidad, que llena, rebasa y desborda toda forma literaria o artística». Estas palabras definen claramente una de las notas peculiares que caracterizaría la relación mujer/hombre-autor en los sonetos de estas *Rimas*: repetidamente la imagen del objeto poético no se halla limitada a una mera descripción, pues se vincula de forma directa al sujeto que la define y conforma, manifestándose, de esta manera, la reacción que sobre éste produce aquel.

Aparte de la elección de un nivel lingüístico y literario que definiría la actitud del yo poético, se nos informa reiteradamente de las consecuencias de su disposición anímica, con lo que apreciamos que la presencia del autor se bifurca y permite una segunda lectura del mismo, ahora como *personaje* activo de la acción lírica. Recordemos versos como los siguientes:

Mas ¿cómo me darás el bien que espero,
 si en darme males tan escaso vives,
 que apenas tengo cuantos males quiero? (nº 58: 57)

Lucinda, yo me siento arder, y sigo
 el sol que deste incendio causa el daño;
 que porque no me encuentre el desengaño,
 tengo al engaño por eterno amigo (nº 81: 70)

Cuando digo a Lucinda que me mata,
 y que me hiela y juntamente enciende,
 libre responde que mi mal no entiende,
 como quien ya de no pagarme trata (nº 135: 103)

Además, el Lope autor-personaje, no contento con esta limitada relación, apela al lector y le hace partícipe de una vivencia personal que puede llegar a extrapolar para convertirla en más vívida y equiparable a la experiencia del lector coetáneo: «terribles penas son, mas de improviso / ver otro amante en brazos de su dama, / si son mayores, quien lo vio lo diga» (nº 56: 56), o «creer que un cielo en un infierno cabe, / dar la vida y el alma a un desengaño: / esto es amor, quien lo probó lo sabe» (nº 126: 98).

2.- *Rimas sacras* (1614)

Esta misma interrelación advertida entre las figuras del autor empírico y el personaje ficticio en las *Rimas* sería la que adquirirá un mayor relieve en las *Rimas sacras*, en detrimento de nuestro tema de estudio, ya que a lo largo de este segundo *corpus* poético comprobamos cómo la inflexión general que vertebra el conjunto —básicamente enfocada ahora hacia los contenidos religiosos— en relación a su producción lírica anterior obtiene su justo reflejo en la potenciación del *yo* poético, que se erige en motor y centro de la reflexión y de la narración poética.

Si el soneto, como canal transmisor privilegiado de la intimidad durante nuestro Siglo de Oro, fue en las *Rimas* modelo de la afirmación del *tú* y del *yo*, en las *Rimas sacras*, el *tú* femenino aparece subsidiario de una primera persona del singular que desborda con su problemática el presente, íntimamente ligado a un pasado que se impone y que se rechaza:

Aquí cuelgo la lira que desamo,
con que canté la verde primavera
de mis floridos años, y quisiera
romperla al tronco, y no colgarla en ramo.

Culpo mi error, y la ocasión infamo,
por quien canté lo que llorar debiera,
que el vano estudio vano premio espera,
ladrón del tiempo con disfraz le llamo. (nº XIX: 325)

Este soneto se complementaría, sin ir más lejos, con el nº XXIX (330), en donde el poeta-personaje se proyecta hacia el futuro («cantaré vuestro nombre soberano, / que a la hermosura vuestra eternamente / consagro pluma y voz, ingenio y mano»), o con el XXXI (331), de enorme intensidad («Yo me muero de amor —que no sabía, / aunque diestro en amar cosas del cielo—; / con tal rigor las almas encendía»). Tal rechazo permite a Lope acogerse a la tradición misógina medieval, que refunde a partir de los modelos cristianos y clásicos.

Así, en el soneto XXIV (327-328), pieza de enorme atractivo al recuperar la imagen de la mujer como «bestia», tan apreciada por los Padres de la Iglesia, y vincularla a Circe, uno de los personajes más queridos y temidos por los líricos áureos:

En estos prados fértiles y sotos
de los deleites de la edad primera,
sentada en espantosa bestia fiera,
Babilonia me dio su mortal lotos. (...)

No sólo del veneno la bebida
sueño solicitó, mas de mí tuvo
la mejor parte en bestia convertida.

Circe con sus encantos me detuvo,
hasta que con tu luz salió mi vida
de la costumbre en que cautiva estuvo.

Constatamos de esta manera cómo Lope, instalado ahora en la tradición de la poesía religiosa, maneja sus técnicas con idéntica soltura, pues, en definitiva, si la poesía a lo di-

vino o *contrafacta* —recuérdese la versión que Sebastián de Córdoba publicara en 1575 de las obras de Boscán y Garcilaso— se relaciona en buena medida con ciertas técnicas analógicas muy comunes a la lírica cristiana, como las «prefiguraciones», no resulta menos evidente que ya Petrarca, y después tantos otros poetas, como Jorge de Montemayor, utilizó los mismos metros y estructuras e imágenes paralelas a las que se emplearon para la lírica profana.

No parece extraño, por tanto, que Lope de Vega describa a la bíblica Raquel mediante la imaginería petrarquista («el oro puro y la purpúrea rosa / mezclando las mejillas y gueudejas», n° XCII: 366), ni sorprende tampoco aquel *carpe diem* de claras resonancias garcilasianas en el soneto «A una calavera» (n° XLIII: 337), que podría presentarse como una bisagra ejemplar entre el primer y cristalino Renacimiento y el atormentado espíritu barroco:

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura destes huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que, mirándola, detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos;
aquí los ojos de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo.

Sin embargo, el soneto que mejor definiría la imagen femenina en las *Rimas sacras* y que, además, sorprende por la intensidad y el detalle en la descripción, sin parangón posible en las *Rimas*, sería, a mi juicio, el n° XLVI (339):

No sabe qué es amor quien no te ama,
celestial hermosura, esposo bello;
tu cabeza es de oro, y tu cabello
como el cogollo que la palma enrama.

Tu boca como lirio que derrama
licor al alba; de marfil tu cuello;
tu mano el torno y en su palma el sello
que el alma por disfraz jacintos llama.

¡Ay Dios!, ¿en qué pensé cuando, dejando
tanta belleza y las mortales viendo,
perdí lo que pudiera estar gozando?

Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que un hora amando
venza los años que pasé fingiendo.

La cristalización que se disfruta en este poema, en donde se transfiguran unos amantes tan imposibles como confirmados, la imaginería femenina aplicada a Jesús (la cabeza, el cabello, la boca, el cuello, la mano,...), henchido de un sentido temporal que comparte lo efímero y lo eterno, y que combina pasión erótica y religiosa, carnalidad y espiritualidad, brillan por su inusitada belleza de manera sobresaliente en un conjunto poco entregado al

sentimentalismo. Amor sufriente que ansía, a la manera mística, una plenitud que no volveremos a encontrar hasta las *Rimas de Tomé de Burguillos*, aunque ya sea absolutamente transformada en una experiencia alejada del fervor con que este soneto nos inunda.

2.- *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634)

Este volumen, escrito durante la vejez y publicado en 1634, lejos de ofrecernos un remanso reflexivo y distanciado de la pasión amorosa de antaño, parece una vuelta de tuerca de la actitud participativa y jamás pasiva que nuestro autor fue demostrando a lo largo de su vida y de su obra. Porque, en efecto, Tomé de Burguillos, ese *alter ego* nacido a la sombra de la beatificación de San Isidro en 1620 y, sobre todo, su amada Juana, lavandera del Manzanares, permiten la construcción de un *anti-cancionero* que se deleita mediante un inequívoco juego de oposiciones de la tenaz tradición petrarquista revisitada. Así, la crítica ha entendido esta obra como el *canzoniere* de un amor ridículo (Montesinos), un *canzoniere* bastante burlesco y gracioso (Blecuá) o como una parodia burlesca (Palomo).

Lope/Tomé, tras invocar a las amadas que pretéritos poetas cantaron -como la Amarilis virgiliana, la Lesbia de Catulo o la inmortal Laura de Petrarca- parte de dos claras premisas, que perduran a lo largo del conjunto, en los poemas titulados «Propone lo que ha de cantar en fe de los méritos del sujeto» (1338) y «No se atreve a pintar su dama muy hermosa por no mentir que es mucho para poeta» (1341):

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

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

Condición social y belleza física inician el proceso de relativización de los moldes heredados: frente a la nobleza de la tradición cortesana y la perfección platónica que anteriormente se había esgrimido en la poesía culta, Lope integra a la villana en la lírica italianizante, obteniendo un sorprendente crisol entre las temáticas empleadas y sus formalizaciones estilísticas. Recordemos la «Hipérbole a los pies de su dama» (1353-1354), «Al cuidado de calzar justo una dama» (1418) o esa «Prueba que Amor quiere que le correspondan con el ejemplo de la misma dama» (1365), soneto en donde leemos: «Tus dientes fueron ya perlas de Oriente, / Filis, pero la edad (¡cruel sentencia!) / los de la encía superior desmiente». Se trata, evidentemente, de la misma actitud masculina que se ha podido ir contemplando a lo largo de los siglos en diversas escuelas poéticas que tuvieron en la mujer un recurso temático nuclear, como los *maldits* occitanos, las cantigas de escarnio gallego-portuguesas o las *malas cansós* catalanas.

A diferencia de lo que hemos constatado en las *Rimas*, 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), las manos («A una dama que criaba un cernícalo», 1403-1404), los pechos («La pulga, falsamente atribuida a Lope», 1391-1392), las uñas («A una dama que salió a un balcón cortándose las uñas», 1373-1374), los pies («Hipérbole a los pies de su dama (que este poeta debió de nacer un sábado)», 1353-1354; «A una dama que en un balcón estaba cosiendo unos escaarpines muy pequeños», 1411; «Al cuidado de calzar justo una dama», 1418; «Celos del poeta porque vio a Juana columpiándose una tarde con otras doncellas», 1421-1422); el cabello («Propone lo que ha de cantar en fe de los méritos del sujeto», 1338; «A un peine, que no sabía el poeta si era de boj u de marfil», 1345; «A Doña Antonia Clara de Nevares, saliendo una mañana al descuido», 1421) o el rostro («Túrbase el poeta de verse favorecido», 1343; «Envidia a un sastre que tomaba la medida de un vestido a una dama», 1348; «Alaba el poeta lo más esencial de la hermosura sin ser parte de la armonía de la faciones», 1377-1378; «Dándole a una dama un abanillo que se le había caído», 1383-1384), etc.

De manera antitética, olvida el potencial de los ojos —que fuera moneda corriente en las *Rimas*— o, mejor, su utilización parece deseosa del trueque que confirma este soneto, «A una dama tuerta» (1390-1391):

Habiendo hecho en ti naturaleza,
Julia, el ojo derecho tan perfeto,
juzgó que era bastante, o fue defeto
de no acertar a darle igual belleza.

De Antígono pintó la gentileza,
puesto de un lado, aquel pintor discreto;
yo, como necio, alabo lo imperfeto:
que no supe tener tanta destreza.

Comprobamos también la escasa caracterización directa psicológica o moral de los personajes femeninos, siempre más retratados que analizados, menos comprendidos que pintados. La dama puede ser dura y fría, siguiendo la tipología petrarquista, pero más se antoja una excusa para que Lope se enzarce en una segunda intencionalidad que poco o nada recuerda los modelos renacentistas. Así en los tercetos del soneto «A una dama roma y fría» (1388):

Ninguno con razón en vos se emplea;
calva sois de nariz, y así no toma
nadie vuestra ocasión, por más que os vea.

Naciste cuervo y presumís paloma;
muchas faltas tenéis para ser fea,
pocas gracias tenéis para ser Roma.

Frialdad moral y amorosa traspasada a frigidez sexual: este soneto ilustra como pocos la transformación de un femenino que de eterno ha pasado a definirse por su carácter circunstancial y que, además, ha visto desbordado su muestrario (la mujer ya no es sólo la «amada»), pues en *Tomé de Burguillo*s se amplía la galería de personajes femeninos, en beneficio de frecuentes aspectos convencionalmente prosaicos y ajenos a la estirpe ita-

lianizante, aunque no a la tradición popular hispánica fijada con otras versificaciones y estrofas.

La fealdad o la caducidad de una belleza sirve para criticar, por ejemplo, en «Decía una dama que no hallaba a quien querer» (1402), la cosmética y la indumentaria mediante una brillante enumeración:

Entre tantas guedejas y copetes,
tantos rizos, jaulillas y bigotes;
entre tantos ilustres Lanzarotes,
reservando gualdrapas y bonetes;

entre tantos sombreros capacetes,
ámbares negros, rubios achiotes,
lampazo ligas, cuerpos chamelotes,
peones de armas, de Moclín jinetes;

entre tantos que van el pico al viento,
que a que los ruegue por lindeza espera(n),
¿no halláis a quien querer? ¡Extraño cuento!

¿A tantos vuestros ojos vituperan?
Señora, o no tenéis entendimiento,
o vendréis a querer cuando no os quiera(n).

Lo que demuestran, en definitiva, los sonetos de estas *Rimas humanas y divinas...* sería el triunfo de lo subjetivo frente a lo objetivo o, lo que creo igual, la victoria del poeta contra las convenciones y los arquetipos líricos asociados a la forma estrófica. Según apuntara Parker (1986: 154-155), Lope de Vega *desidealizaría* «la convención literaria porque no se hace ilusiones sobre sí mismo, y porque no puede escribir una poesía que no está enraizada en sí mismo y en su experiencia personal».

Podría admitirse, por consiguiente, que hemos asistido a un proceso de desacralización en el que si bien es cierto que la mujer se ha hecho más *real*, no es menos verdad que continúa caracterizándose por su *concepción literaturizada*. Lope no suprime las convenciones en favor del retrato de la mujer de carne y hueso, sino que el valor de sus retratos proceden y se sustentan en la contravención de los moldes previos con la clara finalidad de crear unos nuevos (en cierta medida paralelos a su *Arte nuevo teatral*).

Sorprende, sólo hasta cierto punto, la escasa descripción física y moral de las mujeres en el conjunto de los sonetos de Lope: en numerosas ocasiones podemos llegar a preguntarnos si no funcionan en realidad como una excusa que sitúa en un primer plano sus efectos sobre el poeta (o, lo que es casi igual, al poeta mismo). Resulta evidente que en las *Rimas* el protagonista es el autor, sobre el que inciden multitud de factores —entre ellos, como uno más, la amada— y que en las *Rimas sacras* el autor se erige en el centro motor sobre el que brilla la luz y la fe divinas. En las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, la mujer adopta un protagonismo más activo, sin duda, ya que no es el mero espejo convencional en donde el poeta se contempla, sino que adquiere una importancia estructural y una riqueza temática que no había gozado hasta aquel momento (Carreño 1981: 554-559).

«La amada de Quevedo es una ficción literaria y filosófica; en cambio, las mujeres de Lope existen: al oír al poeta las oímos a ellas». Este juicio de Octavio Paz (1980) -que es el que suele expresar la crítica- no deja de ser, a mi juicio, una simplificación, quizá útil a efectos pedagógicos, pero que merecería alguna que otra matización, pues una lectura de las representaciones femeninas en los sonetos de Lope de Vega demuestra la estrecha dependencia de nuestro poeta con la herencia petrarquista anterior y cómo las *Rimas humanas y divinas...*, la obra que aparentemente más se aleja de aquellas convenciones, estaría construida a partir de un sistema de oposiciones que se vincula, lógicamente, con el legado literario heredado: su importancia no radicaría tanto en un nuevo modelo femenino como en la incorporación plena de la «villana» de la poesía popular a la lírica culta (es decir, su originalidad radicaría en cuestiones formales, no en el plano del contenido). Desde esta perspectiva, podría sugerirse que la amplia producción de sonetos de Lope no revelaría una excesiva originalidad en su tratamiento de la imagen de la mujer, a diferencia del que desarrolla en sus obras teatrales, y que parece necesaria la investigación de otras fuentes poéticas, narrativas o dramáticas si se desea profundizar en las razones de la diversidad de los tratamientos estéticos y éticos manejados por nuestro autor, según el género literario practicado, sin duda ligado igualmente a su difusión y recepción entre públicos muy amplios durante el siglo XVII.

Bibliografía

- ALONSO, Amado (1969). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso (1951). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- , (1960). «La correlación poética en Lope (De la juventud a la madurez)», *Revista de Filología Española*, 43, pp. 355-398.
- BLECUA, José Manuel (1983). *Lope de Vega. Obras poéticas*. Barcelona: Planeta.
- CARREÑO, Antonio (1981). «Los engaños de la escritura: *Las Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega», *Actas de I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp. 547-563.
- FUCILLA, Joseph G. (1960). *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: Anejo LXXII de la *Revista de Filología Española*.
- MANERO SOROLLA, M^a Pilar (1987). *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2008). *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*. Barcelona: Icaria.
- MONTESINOS, José F. (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- PALOMO, M^a Pilar (1987). *La poesía de la Edad de Oro (Barroco)*. Madrid: Taurus.
- PARKER, Alexander A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*. Madrid: Cátedra.
- PAZ, Octavio (1980). «Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos», *El País – Libros*, 57 (23 de noviembre), p. 7.
- RIVERS, Elías L. (1993). *El soneto español en el Siglo de Oro*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- SCHEID, Sibylle (1966). *Petrarkismus in Lope de Vega Sonetten*. Wiesbaden: Steiner.

