

"Dejando alegre en el postrero acento...". Burguillos: un receptor privilegiado del teatro de Lope.

Autor:
Calvo, Florencia.

Revista
Filología

2000, N°33 1/2, pp. 157-185



Artículo

“DEJANDO ALEGRE EN EL POSTRERO ACENTO...”
BURGUILLOS: UN RECEPTOR PRIVILEGIADO
DEL TEATRO DE LOPE

RESUMEN

El presente trabajo intenta delimitar las diferentes voces que se superponen en la construcción de *La Gatomaquia* de Lope de Vega. Desde una voz poética seria que se autodefine como Lope y que recoge los presupuestos de la poesía épica hasta la voz satírica que se mimetiza con el yo poético de Burguillos cuya obra enmarca la historia de los gatos. Esta superposición entre ambas voces no implica solamente un gesto paródico y burlesco hacia distintos presupuestos discursivos particulares sino que supone también cierta operación textual sobre toda la producción lopesca. Así, el sujeto que enuncia *La Gatomaquia* propone un circuito de recepción doble que además de la parodia a la épica recupera sus sentidos también de la parodia a la dramaturgia. Así el objetivo de este artículo es explicar de qué modo *La Gatomaquia* reconstruye en clave de burla uno de los subgéneros dramáticos más serios dentro de los cánones genéricos ejercitados por Lope de Vega: el teatro histórico.

Palabras Claves: Lope de Vega; Burguillos; *La Gatomaquia*; Poesía burlesca; Teatro histórico; Parodia

ABSTRACT

This work is intended to describe the different voices overlapped in the plot of Lope de Vega's *Gatomaquia*: a seriously poetic voice defined as Lope's who picks the assumptions of an epic to a satiric voice mimicked with Burguillos whose poems delineate cats' tales. This overlap between both voices not only implies the parody of specific discourses but also supposes some textual operation to Lope's whole production. As a result, the narrator of *Gatomaquia* proposes both interpretations: the poem in the way of a mock epic and the poem as a parody of Lope's dramas. The goal of this paper is to explicate the way *Gatomaquia* restores

by making a burlesque one of the most serious dramatic categories used by Lope: the historical drama.

Key Words: Lope de Vega; Burguillos; *La Gatomaquia*; Mock poetry; Historical drama; Parody

1

La poesía burlesca ha producido a lo largo de la historia de la literatura innumerales problemas teóricos. Dichos problemas van desde la interrogación por la ontología de lo burlesco hasta las diferentes significaciones particulares que una textualidad de ese tipo genera en cada uno de los contextos en los que se interesa. Así, en un intento de definición de la poesía burlesca del barroco español confluyen cuestiones relacionadas con el género como sus características constitutivas o su funcionalidad ideológica, que no solo dejan al descubierto oscilaciones terminológicas: sátira, burla o parodia sino también diferentes reapropiaciones de la tradición clásica y renacentista. Se añade a esto la posibilidad de establecer ciertos matices diferenciadores entre aquellos textos que operan en sí mismos y los que lo hacen, de manera más cercana a las definiciones más modernas de parodia, definiendo la relación intertextual ya no exclusivamente como una burla sino como un texto crítico.¹ De modo que no necesariamente esta relación es una relación jerárquica y no necesariamente, tampoco, debe instaurar un diálogo entre dos textos identificables, se puede trabajar con toda una tradición textual, con determinados personajes o con la propia obra del autor.²

Por su parte, la poesía burlesca del Siglo de Oro parecería constituirse como un género especial, con sus reglas teóricas y condicionada por el horizonte

¹ L. Hutcheon (1978).

² Una lectura de lo burlesco lo acerca a lo paródico y amplía su campo de alcance. No intento con esto llegar al extremo propuesto por L. Hutcheon para la novela moderna de un mero reconocimiento de la estructura dual de un texto como requisito único para un nuevo tipo de parodia que se distancie de las parodias más clásicas, ridiculizantes y desvalorizadoras, que pueda hasta borrar lo que el texto tiene de burlesco y solamente dejar como elemento de la parodia su "metaficción"; creo que ni siquiera el *Quijote*, que muestra una marcada preocupación por presentar a la narración como pura narración, lo que lo acerca a la parodia de la novela moderna, pierde su status de burlesco. Cito al respecto las consideraciones de A. Redondo (1997:131) "A raíz de la muerte de Felipe II se asiste en efecto a un cambio total de atmósfera entre los palaciegos. Se vuelve a descubrir el poder de la risa, de los festejos carnavalescos. Entre disfraces y carcajadas, los cortesanos se olvidan de la trágica situación del reino, enfrascándose en una serie ininterrumpida de fiestas y mascaradas. Es entonces, mientras la corte está en Valladolid, entre 1601 y 1606, cuando salen a luz varias obras de entretenimiento, de jocoso espíritu carnavalesco, entre las cuales sobresale el *Quijote*."

de expectativas de sus receptores. Dichas reglas hacen que se mezclen elementos de la tradición clásica con otros rasgos que le son propios y que, en la noción de género predomine no el anclaje referencial sino el juego de relaciones con la tradición clásica; tal es el modo como define el género Lía Schwartz. Si nos detenemos a pensar, por un instante, podemos afirmar que esta definición no dista tanto de la acuñada por Linda Hutcheon para la novela moderna, en tanto ambas plantean no solamente diálogos entre textos sino también la integración en la esencia del género de un lector que reconozca estos juegos textuales, ya sea que el reconocimiento se dé por la inclusión de una tradición o por el proceso de escritura en sí mismo.

Esta similitud en las definiciones además de indicar un gesto crítico similar, puede indicar también que la literatura satírica barroca está ubicada a medio camino entre la sátira clásica y la parodia moderna. Así, no solamente el *Quijote* daría cuenta de esta evolución sino que otra cantidad de obras de este tipo, tanto en prosa como en verso, posibilitarían una lectura de los procesos de escritura paródica y burlesca que vaya más allá de la mera sátira referencial.

Prueba de esto son las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, última colección lírica de Lope de Vega publicadas en 1634, aún en vida del autor. Estas *Rimas* presentan una serie de problemas críticos que permitirían incluirlas dentro de este tránsito a la modernidad, no solamente en el aspecto referido a su constitución como poesía burlesca sino en lo referido a su constitución autoral.

Frente a este texto, en una línea que podemos llamar unificadora, las lecturas de estas *Rimas* han combinado, la mayoría de las veces de manera bastante eficaz, ciertos paradigmas biografistas al hacer hincapié en una serie de rasgos que contribuyen a delinear lo que magistralmente Juan Manuel Rozas (1990) ha descrito como el ciclo *de senectute* del poeta y dramaturgo con otros elementos relacionados directamente con cuestiones ligadas al yo poético y al juego con las instancias enunciativas, cuestiones que desembocan en la construcción del "primer *alter ego* de la literatura española."³

³ Para J. M. Rozas (1990: 75) este ciclo *de senectute* se destaca por una serie de elementos que pueden relevarse en una carta escrita por Lope al duque de Sessa. Así para Rozas en el último periodo de la vida de Lope "se entrelazan tres graves preocupaciones que le acucian: la cercanía de la muerte, que se proyecta sobre su deseo de dignidad (a lo humano y a lo divino); el proyecto literario de no seguir escribiendo para los corrales, sino de ocuparse de una literatura culta y grave; y el problema económico, dependiente de los otros dos". Antes del iluminador artículo de este lopista (cuya fecha de producción es en realidad 1982), Felipe Pedraza mencionaba en la misma sintonía, del "desengaño barroco" de estas *Rimas*, en las que veía a un "Lope viejo de 1634 en el que se agudiza la conciencia de la crisis al unirse la situación político-económica general a la vejez personal —su decadencia fisiológica— y al percatarse del escaso pago que merecen sus servicios" (1978: 394)

A partir de esta idea rectora la crítica ha planteado diversos caminos posibles para una lectura coherente de las *Rimas* en las que todos ven, sin embargo, una mirada burlesca y risueña del poeta frente a las convenciones poéticas establecidas, propias y ajenas.⁴ Con todo, se adopte la posición que se adopte, las *Rimas* presentan una importante potencialidad de lecturas que podrían colaborar para la aclaración de determinadas cuestiones de este último Lope, todavía no del todo resueltas.

La Gatomaquia no escapa a esta problematización puesto que se encuentra inserta dentro de estas *Rimas*, estableciendo con ellas relaciones en todos los niveles del texto. Al decir de Celina Sabor de Cortazar (1982: 13-14)

Ubicada al término de esta sucesión de poemas, *La Gatomaquia* resume, en cierta forma, su temática, su tono y su espíritu. El tema es el amor y los celos; el tono

⁴ Así, Felipe Pedraza (1978:418) en su lectura de las *Rimas* concluye que: "Si el humor es una forma de la ternura, la expresión lírica de Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos* es totalmente humorística. Lope, el viejo, se ríe tiernamente del mozo que fue. El proceso de alquimia poética, antes oculto, que transformaba a Isabel Freire en Elisa y a Micaela de Luján en Camila Lucinda, aparece ahora ante nuestros ojos como producto de la fantasía del poeta que mueve su lengua y su pluma a impulsos del corazón". Por su parte A. Carreño (1981: 562-563) en los párrafos finales de su análisis de la colección indica: "De ahí que el estilo de la última poesía de Lope no sea tan solo decente o raro, como bien afirmaba Quevedo en la aprobación del libro, sino también burlesco y paródico (...) Por lo que el Lope clérigo (el autor) se ríe finalmente, y a través de Burguillos (personaje de sus coplas), del amor hacia Juana marcan la crisis final de su desengaño ante la muerte histórica de la amada Marta de Nevaes. La parodia y el humor toman el propio modelo en referencial e implican un total desengaño en el propio sistema poético, en sus modelos líricos vacíos de significación." Para J. M. Rozas (1990: 203) "el libro camina por cuatro vías distintas: a) un cancionero a Juana, b) una crítica acompañada de palinodia de la sociedad, sobre todo de ciertos poderes, c) poemas anticulteranos, pero en la coyuntura mencionada de Pellicer y los pájaros nuevos y d) sonetos a personas reales, muchos de ellos sin burlas "hablando en seso". Cecilia Pisos (1993, inédito) opta por definir en las *Rimas* cierta "...discusión textual, de estética puesta en duda, porque en el conjunto que constituyen las *Rimas* coexisten sonetos petrarquistas (la mayor parte de los que "Lope" describe como escritos "en seso"), los sonetos antipetrarquistas ("género de poesía facciosa"), sonetos con rasgos cultos y sonetos contra los cultos ("de estilo más castellano que culto"). Por otro lado dos impulsos paralelos a los de pretensión y decepción, los de *humilitas* y *superbia*, corren en el discurso paratextual justificatorio con que "Lope" intenta cubrir sus poemas y permiten, por disociación del sujeto lírico, deslindar responsabilidades autorales. Esto se lee contundentemente en los sonetos del incipit (1.4) y en el del cierre (161), planteados como sendos descargos prologales y epilogales." Un acercamiento más reciente a las *Rimas* lo propone M. Blanco (2000:220) al sostener que "El lector de las *Rimas de Tomé de Burguillos* intuye que su tema central es la misma poesía: sus tradiciones y autoridades, los conflictos que dividen su territorio, su esplendor y sus miserias. Los demás propósitos de Lope, glorificación de amigos, vituperio de enemigos, apología *pro domo sua* y autocaricatura, erotismo y sátira de la corte, de los pleitos o de las mujeres, se subordinan a este tema central. Estamos ante un libro de poesía que habla sobre todo de poesía y de poetas, pero no a través de la alegoría del Parnaso (...) sino fingiendo que habla de todo lo humano y lo divino"

burlesco pues se trata de una epopeya cómica, en la que la guerra es consecuencia del amor, en esta materia se mezcla con su pizca de ironía, la seriedad sabia (digresiones sobre múltiples temas que hacen a la erudición poética)⁵

De este modo *La Gatomaquia* comparte los complejos rasgos de las *Rimas* delimitados por la crítica, desde la problematización de la figura autoral (las referencias al licenciado Burguillos son múltiples a lo largo del poema) hasta la mirada burlesca y paródica hacia otros textos, gesto que no se reduce solamente a la historia de Angélica y Medoro o al género épico, sino que propone el mismo diálogo que la colección en la que está inserta con el resto de la obra de Lope, tal como afirma F. Pedraza (1981: 572) en su estudio acerca de esta obra:

Frecuentemente se ha señalado lo que nuestro poema tiene de remedo de la épica ariostesca; menos comentada, pero no de menor importancia, es la parodia que Lope hace de su propio teatro. En los sonetos de las *Rimas de Burguillos* se burla de sus producciones líricas anteriores; en *La Gatomaquia* se ríe de las extravagancias que a los 72 años veía en su obra dramática.

No se propuso una parodia estricta ni del poema épico, ni de la comedia española. Con libertad absoluta va elaborando una trama, unas situaciones y unos comentarios a las mismas que son, a un tiempo, remedo del mundo épico clásico-renacentista y del universo dramático de sus centenares de comedias. Mezcla elementos de distintas procedencias y crea un poema paródico que no se sujeta al pie forzado de caricaturizar punto por punto a un género o un estilo.⁶

Este es el punto de partida que debe regir cualquier interpretación que se realice de este texto: entenderlo como la última mirada del inventor de la Comedia nueva a su creación, la contemplación del monstruo de la tragicomedia nueva por parte de su creador desde el gesto mixto de sonrisa y burla de la parodia. Si Burguillos es la mirada hacia su producción poética (recordemos la cita de M. Blanco que indica que "el lector de las *Rimas* intuye que su tema central es la misma poesía"), *La Gatomaquia* es, claramente, la mirada hacia su producción dramática, como ya lo indica F. Pedraza.

El sentido de este trabajo será entonces desentrañar de qué modo construye Lope la parodia de su teatro serio, más precisamente de su teatro de tema histórico

⁵ Argumentos similares esgrime Mercedes Blanco (2000:20) quien, sin entrar en el análisis de *La Gatomaquia* opina que "Digamos de paso que más que de lo divino, relegado a las pocas y secundarias composiciones sagradas del final del libro, las *Rimas* tratan de los animales, no sólo en *La Gatomaquia* sino en un puñado de sonetos-fábulas que comparten con esta epopeya cómica una aguda representación antropomórfica del mundo animal."

⁶ J. M. Rozas (1990: 121) confirma esta hipótesis de Pedraza: "Tres años después, poco antes de agosto de 1634 cuando Lope pasa del planteamiento discreto de sus pretensiones (...) a la protesta se escribe *La Gatomaquia*, una parodia, mucho más que de la épica, de la comedia nueva, como ha mostrado recientemente Pedraza."

sin olvidar que esto funciona en el marco de la parodia del género épico, mediatizado todo por una figura autoral construida a los efectos de reforzar esa burla pero también de lograr cierto distanciamiento frente al objeto parodiado.⁷

2 *A DON LOPE FÉLIX DEL CARPIO, SOLDADO EN LA ARMADA DE SU MAJESTAD.*
EL MONÓLOGO DE LOPE

La figura autoral, que debe ser entendida como Burguillos, mencionada en diversas oportunidades a lo largo de las siete silvas que componen *La Gatomaquia*, reviste particular importancia en la primera parte del poema. Esta primera parte que comprende la Proposición, la Invocación y la Dedicatoria, tópicos de la poesía épica⁸, ocupa solamente cincuenta versos frente a los casi dos mil quinientos de la narración, sin embargo son versos fundamentales para deslindar algunos conceptos de la figura autoral que serán indispensables en el momento de precisar las características de la mirada de Burguillos sobre la producción dramática lopesca

Yo aquel que en los pasados
tiempos canté las selvas y los prados. (Silva I, vv.1-2)⁹.

Más allá de la presencia de *La Eneida* que se nos ofrece como pista para reconocer la intencionalidad épica, paródica o no, lo que primero debe llamar la

⁷ La lectura del teatro de tema histórico de Lope se puede justificar en tanto las obras sobre la historia de España ocupan un lugar fundamental, no solamente por la cantidad de comedias, sino también por los variados problemas poéticos que ellas plantean, en tanto son un terreno propicio para analizar uno de los puntos nodales de la Comedia: la mezcla de lo trágico y lo cómico. Cabe señalar al respecto consideraciones de Joan Oleza (1997: xxvii) al detenerse en el periodo comprendido entre 1599 y 1613: "Los dramas históricos constituyen con mucho el grupo más numeroso de la producción de estos quince años. No es que Lope descubra ahora el drama histórico (...) sin embargo es ahora cuando dando un verdadero salto cualitativo-cuantitativo, la experimentación se abre a una explotación masiva de las posibilidades del género, y ahora cuando se imponen dos direcciones fundamentales, la de la comedia de santos (once al menos en este periodo, frente a una sola en el anterior) y la de los dramas de la historia de España (casi cuarenta frente a los ocho anteriores y frente al centenar corto que R. Brown calculaba en un matizable inventario en toda su producción).

⁸ Recordemos que F. Pierce (1973:326) define a *La Gatomaquia* como "epopeya burlesca" y C. Sabor de Cortazar (1982:25) manifiesta que: "Debemos suponer que Lope, como buen conocedor de los principios de la épica, que había practicado largamente, compuso su poema burlesco sobre esos principios modificándolos en la medida en que los parodiaba. Para poder valorar el poema que nos ocupa, es preciso señalar los cánones de la épica y analizar luego la forma en que Lope los maneja"

⁹ *La Gatomaquia* de Lope de Vega (C. Sabor de Cortazar, ed. 1982). Todas las citas se harán por esta edición.

atención es que esta proposición y el poema todo se inicia con un yo. Yo que instaura desde el principio el problema el concepto de autor básico no solamente en la épica sino también en la dicotomía ya construida entre Lope y Burguillos.¹⁰

Por un lado ese Yo muestra un sujeto poético que se construye a partir de la parodia, de la imitación, del contracanto de la obra virgílica¹¹ pero también es un yo que aprovecha el intertexto para construir su propia genealogía poética, siguiendo el texto virgiliano ("quondam") incluye su historia y su propia creación de los pasados tiempos. Ahora bien este yo puede tener o no tener un correlato referencial, que puede ser Burguillos en tanto sujeto paródico pero también puede ser Lope en tanto sujeto poético capaz de poseer cierta genealogía. Recordemos que el único linaje que es capaz de detentar Burguillos es el que le arma el propio Lope en el paratexto de las *Rimas* y funciona de manera justamente inversa a la de los inicios de *La Gatomaquia* puesto que en lugar de ir de lo grave a lo menos grave va de "la corteza aristofánica a la verdad platónica".¹²

Esta tradición como escritor de Burguillos se reduce, pese a que ha escrito muchas cosas "en este género de poesía facenciosa", a su participación en las justas isidrales y a *La Gatomaquia*, único texto autorizado por Burguillos para ser publicado. De ahí que en este "Advertimiento al señor lector" el linaje no solamente no se construye sino que además se borra a punto tal que el libro "sale a luz como si fuera expósito..."¹³ sin padres, pero también sin obras precedentes que lo legitimen.

Es por eso que se muestra una operación absolutamente inversa en *La Gatomaquia* en cuya proposición el yo poético se presenta de manera radicalmente distinta a la de ese Burguillos del paratexto. Se puede aducir que esta diferencia estriba en la inversión paródica de los tópicos de la épica y de la literatura en

¹⁰ Para la importancia de las instancias narrativas en la épica áurea y la versatilidad en la primera persona del sujeto épico es fundamental la consulta de los artículos de C. Albarracín Sarmiento (1974, 1986) sobre *La Araucana*.

¹¹ Sobre la pertinencia de *La Eneida* como modelo de *La Gatomaquia* debemos recordar las palabras de C. Sabor de Cortazar (1982:24) en su estudio introductorio que indica que "No es *La Eneida* el modelo elegido como patrón, según el ideal épico medieval y renacentista sino *La Iliada* y las leyendas de la guerra de Troya"

¹² Con este Lope me refiero al sujeto que firma la dedicatoria al duque de Sessa y, seguramente, el sujeto que construye el Advertimiento al Señor Lector sobre la pertinencia o no de considerarlo idéntico al sujeto biográfico, cr. J. M. Rozas (1990), F. Calvo (2000)

¹³ No debemos olvidar igual que la relación de paternidad entre el poeta y su obra es un tópico que se puede recorrer en la propia obra de Lope desde el soneto "Versos de amor, conceptos esparcidos..." finamente leído por Gaylord (1986) hasta el prólogo de la *Quinta Parte* de sus Comedias: "las que he dado a luz en esta quinta parte..." La inversión paródica de este tópico se ve no solamente en las *Rimas* de Burguillos sino también, por ejemplo, en el Prólogo del *Quijote* de 1605 en donde se presenta esta relación de paternidad aunque trunca al mostrarse el sujeto prologal como "padrastró" de su obra.

general que permiten que un sujeto poético sin ningún tipo de tradición se adjudique una genealogía literaria propia y ajena que lo remonta hasta Virgilio y que por lo tanto es un sujeto paródico aún más fuerte, de hecho *La Gatomaquia* es la única obra cuya autoría Burguillos reconoce.

Pero se puede aducir también, y esta podría ser la hipótesis más fuerte, que en esta mirada a su producción dramática, Lope opta por construir un sujeto poético más cercano y legitimado por una larga tradición de escritura. De ahí la fuerza del yo inicial que desplaza el *Ille* virgiliano por el *ego* que el poeta de Mantua pone en segundo lugar. Otra de las razones que validaría esta hipótesis es la marca biográfica propuesta por J. M. Rozas quien ve en el Lope de esta etapa cierto “virgilianismo” que lo lleva a analizar en esos términos el soneto 57 de Burguillos (“¡Oh gran Virgilio!, si sangrientas vieras...”)¹⁴

Por lo tanto, en consonancia con la ambigüedad de este sujeto paródico, sostenida por gran parte de la crítica, el sujeto que se construye en esta proposición de tema de *La Gatomaquia* está más cerca, referencialmente de un Lope empírico que del Burguillos presentado en el Prólogo de las *Rimas*.¹⁵

Este repaso por su obra estética incluye, indudablemente, la poesía pero en *La Gatomaquia*, tal como la crítica se ha encargado de demostrar, se va un paso más allá en los temas de la creación al añadirle a lo que se está definiendo como temas de poesía bucólica y amorosa una materia más grave, que puede ser tema de la épica, pero también puede significar algo más relacionado con la totalidad de la producción de esta figura de autor que se está esbozando en esta proposición.

En ella, claramente, el sujeto poético operará de la misma manera que ha hecho con el primer verso: aprovecha un elemento del texto virgiliano (*Arma uirumque cano*) para introducir nuevamente su propia creación. Y si en los primeros versos se podía ver una definición de cierta materia relacionada con lo

¹⁴ Dice Rozas (1990:520) refiriéndose a esta mirada del Lope anciano hacia Virgilio: “Horacio y Virgilio son citados e imitados, y diría que soñados, con especial veneración, por Lope, en su vejez. Obsesionado con el mecenazgo regio con que España en su ancianidad, le debía recompensar moral y económicamente, no puede olvidar que ambos poetas latinos tuvieron por protectores ejemplares nada menos que al Mecenas por antonomasia y al Emperador, por lo que pudieron hacer una obra cuidada y alejada del vulgo, otra de las obsesiones del último lustro de Lope.”

¹⁵ Recordemos que para Antonio Carreño (1981:553) “La interrelación de personas (del personaje al autor) es dual. (...) no importa tanto el que Burguillos existiera como personaje histórico: él, al igual que el narrador y la Juana lavandera, son conjuntamente, ya en el texto de Lope, elementos de ficción...”. Rozas (1990: 202-203) “...en una primera lectura Burguillos es un heterónimo pero en una segunda es una máscara, intermedia entre el seudónimo y el heterónimo creada para poder atacar a Pellicer. Con lo que llegamos al centro de la ambigüedad de la definición de Burguillos, que podríamos simbolizar en el retrato que va al frente de la obra: un disfraz de Burguillos, y, a la vez, un disfraz de Lope”.

pastoril y tal vez con la lírica; estos dos versos además de introducir temas más graves, nos dan una de las mejores definiciones de lo que es el teatro de histórico de Lope:

Las armas y las leyes
que conservan los reinos y los reyes (Silva I, vv 5-6)

Si bien estos temas pueden adscribirse claramente a la poesía épica si relacionamos las ideas de *La Gatomaquia* como relectura de la producción dramática y la presencia fuerte de un yo autoral que se mira y se burla de sí mismo, es fácil resolver la ecuación no solamente para el lado de la épica, sino también a la del teatro serio dentro del cual, la producción histórica ocupa un importante lugar.¹⁶

En trabajos anteriores defendí la tesis de que el eje centralizador en abundantes obras de tema histórico de Lope es la construcción de una idea fuerte de nación de Castilla/España y del imperio español. Si a esto le sumamos una serie de reflexiones del propio Lope acerca de su teatro histórico, esta idea de la pedagogía para mantenimiento de imperios, reinos y reyes uno de los modos más apropiados de definir su dramatización de la historia de España, es del todo pertinente.¹⁷ Una serie de citas así lo confirman:

De la Historia dijo Cicerón, que no saber lo que antes de nosotros había pasado, era ser siempre niños: conocida es su utilidad tan encarecida de tantos (...) la obediencia y veneración del Rey muestra con sangriento castigo la presente historia, cuánto bien resulta amarle y servirle, y cuánto mal de resistirle y desobedecerle. (Dedicatoria de *La campana de Aragón*)

contra los tiempos la feliz historia
de tus hazañas, que con alto ejemplo
la Fama escriba en su glorioso templo.
En bronce, en oro, en láminas de Homero,
que son más que los bronces inmortales,
verlas escritas por la pluma, espero
de ingenios raros a la tuya iguales. (*El hijo de los leones*, 222 a)

¹⁶ Cabe destacar que una serie de motivos épicos funcionan también como motivos dramáticos estructurantes de este tipo de teatro.

¹⁷ Si bien no voy a realizar un análisis detenido de esto, cabe destacar que una de las conclusiones a las que llego en mi lectura es que el teatro histórico de Lope de Vega se puede entender como un dispositivo de narración histórica que permite definir en él una serie de núcleos constantes a la manera de los discursos cronísticos (White, 1992): el relato de los orígenes de Castilla, el armado de una línea genealógica que arranca en la Reconquista y desemboca en el imperio de los Austrias o la utilización de diferentes héroes a los que la misma manipulación de la historia les otorga la categoría de mitos.

Ves aquí el Fénix de sus muertas llamas,
 que nuevas alas de su incendio crías,
 para que ocupes con la historia mía,
 versos y prosas, lenguas, plumas, famas. (*El postrer godo de España*, 392b)

Es tan antigua la nobleza de los Caballeros de Madrid (en estos felices días la más insigne villa de Europa) que no entiendo que sería lisonja Poética decir que tienen algunos su ascendencia desde aquel ínclito Fernando primero Rey de Castilla, la historia del cual dedico a V.M. cuya sangre en tan ilustres sujetos resplandece. (Dedicatoria de *El primer rey de Castilla*)

Quiero honrar las letras y armas
 que las armas y las letras
 conservan Imperios grandes,
 que se perdieran sin ellas. (*La mayor victoria*, 225 a)

Dos cosas suelen ganar,
 que son la pluma y la espada,
 los Imperios de la tierra
 de estas los Reyes se hicieron
 que sus coronas tuvieron. (*La ventura sin buscalla*, 260 b)

En todas estas citas vemos la importancia del relato escrito de la historia de los reinos y de los imperios como modo para su subsistencia, ya sea como imperios prósperos, ya sea en la memoria de los ciudadanos de nuevos imperios que tendrán la capacidad, gracias a la doble temporalidad instaurada por el teatro histórico, de reponer en estas historias de épocas pasadas la propia.¹⁸ Hay, sin embargo, en las citas ciertas matizaciones puesto que algunas corresponden a dedicatorias y otras directamente a diálogos de comedias con las consiguientes diferencias que ello implica.

Indudablemente el yo de las dedicatorias está más cerca del que se construye en la proposición de tema de *La Gatomaquia* que el yo dialógico que instauran los diálogos dramáticos¹⁹, pese a esto en ambas instancias discursivas

¹⁸ Además de las clásicas consideraciones de Ruiz Ramón (1981), también son a este efecto iluminadoras las palabras de Oleza (1997: xxxi) quien manifiesta que: "J. A. Maravall ha explicado la conformación paradójica de esta conciencia histórica en el Renacimiento. De la constatación de la continuidad entre el pasado y el presente deriva la utilidad del pasado para conocer y guiarse en el presente. Es así como Maquiavelo extrae las lecciones para su ciencia política del presente estudio de la Antigüedad.

¹⁹ Sobre la dedicatoria como un dispositivo de conformación de la figura autoral cfr. Calvo (2001).

se puede reconocer la intencionalidad ideológica de "cantar las armas y las leyes/ que conservan los reinos y los reyes". El mejor ejemplo lo constituye la dedicatoria de *Roma abrasada* en donde no solo se pone de relieve la importancia de relatar las vicisitudes de los imperios sino que además se elabora una teoría acerca de la historia y la poesía condicionada por el dedicatario: "Gil González de Ávila. Coronista de su Majestad". De este modo el autor de la dedicatoria le ofrece al cronista:

La Tragedia de Roma, no en su grandeza y suma felicidad. como V.M. nos da a Madrid en descripción tan heroica, que como tabla de pintor insigne con admirable veneración se respeta, sino abrasada, aunque Roma, y a los pies de un tirano la cabeza del mundo, para que se vea lo imposible de la proporción en la infinita distancia. A la corona que V.M. puso a mi patria doy un laurel indigno; al honor de nuestros Magistrados, el perverso gobierno de aquellos cónsules; al premio de las letras en esta edad dichos, el ingrato discípulo de Séneca, a la reputación de nuestras armas, las Consulares insignias desatadas, y las Aguilas de plata teñidas del ocio; y el más sangriento perseguidor de la Romana Iglesia, a quien tanto ha celebrado la Católica Monarquía de Felipe Cuarto: pero finalmente Historia porque no le alcance (hablando con V.M.) la opinión de Herodoto, pues no dirá si van juntas: *Quo fit ut sapientius, atque praestantius Poiesis Historia sit.*

Con lo cual esta dedicatoria repite la idea de la funcionalidad ideológica del relato de los reinos y de sus adversidades y fortunas como ejemplo de conservación de otros imperios, hecho que se ve aquí bien claro en la comparación realizada entre un Madrid floreciente cuya historia está a cargo del cronista de su Majestad y la decadente Roma, objeto de una comedia.²⁰

Finalmente, se puede sostener que en esta proposición de tema de *La Gatomaquia* se comprueban dos elementos importantes: en primer lugar, la construcción de un sujeto autoral más cercano al laurel de Lope que al tomillo de Burguillos²¹ que se insinúa como enunciador externo del relato que vendrá a continuación; en segundo término, la posibilidad de reconocer el teatro histórico como un elemento importante en la producción de este sujeto autoral. De ahí que una lectura detenida de estos versos, a la luz de algunas consideraciones del tema en las obras dramáticas y en sus dedicatorias, legitimen la posibilidad de considerar *La Gatomaquia* como una mirada paródica también hacia el teatro de

²⁰ Recordemos que Lope construye en sus obras dramáticas una gran crónica de la historia de España.

²¹ Para estas oposiciones entre laurel=Lope; tomillo= Burguillos consultar Carreño (1981).

tema histórico cuando el sujeto de la proposición mezcla su voz con el yo paródico Tomé de Burguillos.

Los diez versos siguientes que corresponden a la invocación a las musas funcionarán de manera similar, en lo que respecta al sujeto autoral ya que nuevamente se construye a medio camino entre Lope y Burguillos. Por un lado, un sujeto poético elevado, capaz de convocar a las “musas del castalio coro” y de reconocer en sí mismo el genio poético (v. 16) que lo hace capaz de cantar “la guerra, los amores y accidentes”, tres ideas que pueden establecerse como las ideas motoras de la acción dramática del teatro histórico de Lope²² pero inmediatamente se produce una relativización paródica no solo por la inserción de los protagonistas de dichas aventuras: “dos gatos valientes”; sino también por el desplazamiento hacia un efecto lúdico de lectura logrado a partir del juego construido entre el “darse a perros” y “darse a gatos”, más la dilogía que subyace en esta última expresión.²³ Sin embargo este gesto paródico está inmediatamente desplazado por la irrupción del sujeto poético “Celio” identificable con el Lope *de senectute*, que va un paso más allá en la queja del abandono de los señores: “Príncipes ingratos” puesto que no reconocen en la tradición de escritura del poeta sus esfuerzos literarios en aras de la conservación de los reyes. El verso 21 propone además una última vuelta en la interpretación de esta invocación, la del poeta devenido en gato, transformación que, como veremos, implica dos ideas.

La primera de ellas nos lleva a afirmar que si el poeta se transforma en un gato, entonces su poesía antes sería también se desplazará hacia el universo de los gatos, de ahí que se continúe en la línea del doble camino entre la del poeta serio y el burlesco. La segunda idea, que acompaña el significado de gato como ladrón, propone leer otra vez la duplicidad en la construcción del yo poético: será Lope en tanto creador de poesía/ dramaturgia anterior dedicada a los príncipes que no la han sabido entender y será Burguillos en tanto ladrón de su poesía anterior, dada la ineficacia de ella, los príncipes la han olvidado. Por lo tanto la robará para reformularla, ahora en clave cómica, ya que en código serio no ha

²² Estas ideas van en consonancia con lo que manifiesta acerca del tema del poema F. Pedraza (1981:573) al señalar que: “El motor del poema burlesco es el amor. Todo cuanto se ha dicho de la comedia a este respecto se puede aplicar con absoluta propiedad a esta epopeya bufa. El amor mueve todas las acciones del mundo gatuno. La comedia es esencialmente una fábula de amores. La fórmula es siempre la misma. Aunque traten temas absolutamente distintos como *Fuenteovejuna* y *La dama boba*. el conflicto siempre se plantea a través de las vicisitudes amorosas de los personajes centrales.”

²³ Así, en el aparato crítico C. S. De Cortazar explica esta dilogía del siguiente modo: “Lope juega con dos sentidos de esta expresión: entregarse al hurto y dedicarse a cantar los gatos” (73). Esto se logra a partir del doble sentido de la palabra gato.

logrado su cometido.²⁴ De ahí que este robo de la propia poesía implique una toma de posición poética, pero también ideológica en tanto postula un descreimiento de la poesía anterior.²⁵

Vemos cómo el análisis de la Invocación arroja resultados similares al de la Proposición y algo similar, aunque con algunas variantes, se repetirá en la Dedicatoria a Lope hijo, ya anunciada por el epígrafe del comienzo del poema. Dicha dedicatoria ocupa los siguientes veinticinco versos, es decir que es más extensa que la unión de la proposición y la invocación y presenta una serie de elementos que no pueden ser pasados por alto en esta conformación del dramaturgo que objetiva y se ríe de su propio teatro, aunque éste sea serio.

Seguramente es la dedicatoria de *La Gatomaquia* el lugar donde mejor se insinúa Lope como sujeto poético del poema, capaz de objetivar su poesía como tal y de prologar el episodio burlesco que se narrará luego, a cargo de Burguillos. Resulta curioso comprobar que en la dedicatoria a Lope hijo de la comedia *El verdadero amante*,²⁶ los tópicos de su discurso son similares ya que en las preliminares de la obra teatral Lope dice:

...sabed que tienen los hombres, para vivir en el mundo, cuando no pueden heredar a sus padres mas que un limitado descanso, dos inclinaciones, una a las armas y otra a las letras, que son la que aquella celada y libro significan, con la letra...

En una línea similar a la descripción con la que nos encontraremos en la dedicatoria:

No siempre has de atender a Marte airado,
desde tu tierna edad ejercitado,
vestido de diamante,
coronado de plumas arrogante...(Silva I, vv.43-46)

²⁴ Además de la idea rectora de este ciclo *de senectute* que es, como ya dijimos, el deseo de dignidad de Lope y sus pretensiones de ser escritor de corte, Rozas demuestra que es fundamental la imagen de Felipe IV a lo largo de todo este período de la vida del poeta. Esta presencia es tan importante para el crítico que lo lleva a afirmar, conectando el gato con un toro muerto por Felipe IV en un episodio anterior, que "no se puede dejar de relacionar al gato con el toro del *Anfiteatro*, muertos súbitamente ambos de sendos certeros tiros de arcabuz, desde lejos, de un príncipe, no en sentido de un noble si no concretamente en un César Augusto, o sea Felipe el Grande" (1990: 122). Siguiendo esta línea de lectura y con la relativización que el propio Rozas imprime a su teoría ("Ya me doy cuenta de que mi punto de vista por monocorde, pudiera ser engañoso") (121), se podría pensar que el arcabuzazo de Felipe IV a Marramaquiz no es otra cosa que una nueva ingratitud cuyo destinatario ya no es la grave poesía y dramaturgia que sostiene su imperio sino también los modos burlescos de esa misma literatura.

²⁵ Cabría preguntarse si no es ese el mecanismo ontológico de lo paródico.

²⁶ Dedicatoria que podemos datar alrededor de 1619 por ser esta la fecha de publicación

Este sería un argumento más a favor de la fuerza de Lope como sujeto poético en esa dedicatoria. Otra de la razón podría éstribar en el hecho de que el sujeto que produce la dedicatoria conoce la infancia de Lope hijo y su participación en campañas militares desde pequeño:

Desde que viste la morisca puerta
de Túnez y Biserta,
armado y niño en forma de Cupido (Silva I, vv.38-40)

Por último se podría establecer que repite la doble posibilidad planteada por Lope en la dedicatoria de *El verdadero amante* en donde los méritos de la infancia se desplazan del hijo al padre:

esta comedia llamada El verdadero amante quise dedicaros por haberla escrito de los años que vos tenéis, que aunque entonces se celebraba conoceréis por ella mis rudos principios.

Todo ello, sumado a la recomendación de padre a hijo que da Lope en el paratexto del drama: “no busquéis Lope ejemplo más que el mío” contribuye a reconocer, una vez más, a Lope como sujeto enunciador de esta parte en detrimento de la voz burlesca de Burguillos que está casi borrada frente a esta suerte de voz biográfica coincidente con la dedicatoria de *El verdadero amante* que un Lope empírico dirige a su hijo.²⁷

La dedicatoria es, dentro de esta suerte de tópicos preliminares de la épica (proposición, invocación y dedicatoria), el lugar en donde el lector puede percibir mejor el *ethos* grave de la dicotomía Lope-Burguillos. Al igual que en las *Rimas* el paratexto épico, o por lo menos lo que no es relato, está a cargo de Lope, que le imprime su firma ya no directamente como en el “Advenimiento al señor lector”, sino de manera indirecta, mediante la dedicatoria a su propio hijo.²⁸ Y no casualmente, por motivos que no adelantaremos, es también en esta dedicatoria, aprovechando el carácter de soldado de Lope Félix en donde se acumulan dos alusiones a la historia del imperio español, alusiones que ya han sido dramatizadas por Lope en algunas de sus obras. Comienzan las referencias al mencionar los robos de los cuales eran objeto los navíos españoles por parte de los holandeses:

²⁷ Siguiendo una línea de lectura cercana a la de J. M. Rozas creo oportuno destacar que en la dedicatoria de *El verdadero amante* se tratan dos temas que podrían preverse como pretextos del ciclo de *senectute*: la falta de reconocimiento de algunos señores y la crítica contra la erudición, especialmente contra el conocimiento de lenguas y en particular el griego (recordemos que este es uno de los dardos enviados contra Peñicor a lo largo de todas las *Rimas*)

²⁸ A tal punto es identificable esta voz que dedica como Lope de Vega que el debate acerca de la datación de *La Gatomaquia* (Pedraza, 1981: 568-572) considera elementos biográficos.

...holandés pirata,
gato de nuestra plata,
que infesta las marinas,
por donde con la armada peregrinas (Silva I, vv.27-30)

La construcción de los holandeses en tanto enemigos no se remite solamente a la idea del saqueo de los barcos que cruzaban el Atlántico, sino que trae consigo todo el problema de las luchas religiosas. Esta constante temática en el teatro histórico de Lope puede verse desde las obras de la Reconquista hasta las más cercanas a la época de escritura en las que los enemigos del imperio y de la religión se desplazan hacia los cismáticos. El mejor ejemplo de esto es la comedia de *El Brasil restituido*, en la que se combinan la lucha contra la herejía y la campaña militar para recuperar la ciudad de Bahía.²⁹ Sin embargo las alusiones a la piratería de holandeses e ingleses pueden rastrearse en otras comedias como por ejemplo *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba* donde también se ve esta doble línea en la presentación del enemigo y se utiliza incluso la misma rima pirata/plata³⁰:

que desde allí descubre
cuanto a la vista la distancia encubre
del Holandés pirata,
tan rebelado a Dios, como a su dueño,
y de ambición armado tanto leño,
sediento de oro y plata. (*La mayor victoria de Gonzalo de Córdoba* 300b)

Es decir que aquí, se refuerza nuevamente la coherencia del sujeto que dedica que una vez más podemos identificar con el Lope autor de diferentes dramas históricos en los que desarrolla estos temas. La otra marca histórica de la dedicatoria es aquella que se refiere al Marqués de Santa Cruz, bajo cuyas órdenes su hijo Lope participó en una expedición al norte de África.

Desde que viste la morisca puerta
de Túnez y Biserta,
armado y niño en forma de Cupido,
con el Marqués famoso
de mejor apellido,
como su padre, por la mar dichoso. (Silva I, vv.37-42)³¹

²⁹ Para mayores precisiones acerca de esta obra Cfr. Calvo (2002)

³⁰ Aunque, de todos modos, no sea una rima muy original

³¹ Es interesante marcar que la fama (famoso) y el linaje del Marqués (apellido) quedan explícitamente remarcados puesto que es la única vez en esta primera parte (proposición, invocación y dedicatoria) en la que se rompe el sistema de pareados y se pasa en los tres versos en que se describe al Marqués a un tipo de rima cruzada.

Este personaje, don Álvaro Bazán, el segundo Marqués, es protagonista de un drama histórico de Lope: *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* (1604) y la construcción que de él se hace condensa muchos de los mecanismos de funcionamiento del drama histórico, como por ejemplo la construcción de una genealogía heroica o la presencia de alegorizaciones que deciden sobre la suerte del imperio y que hacen explícita la fuerte unión de la historia y la religión característica de este tipo de dramas. Por otra parte, muestra la estrecha relación entre padre e hijo (primer marqués y segundo marqués) y su relación directa con los monarcas españoles. Ejemplo de esto son los siguientes versos de la comedia correspondientes a una escena alegórica, de importante tramoya, en la que aparecen el marqués dormido, la Religión, la Victoria naval y el primer Marqués:

Suene una trompeta y dando vuelta un bofetón; salga por alto la Religión, dentro de un medio Castillo; y por la otra parte en otro la Victoria sobre una Galera pequeña y cesando la Caja digan (...)

El Marqués durmiendo diga así

MARQUÉS

¿Quién eres tu que me animas
y desde esa Torre llamas?

RELIGIÓN

La religión soy Marqués,
Y este Castillo es la patria,
yo soy, por quien tu gran padre
tantas Navales batallas
venció, como ahora muestran
las paredes de tu casa.

Aquellos cuatro Fanales,
de Ingalaterra y de Francia,
África y Asia te muestran
señas de victorias altas.

MARQUÉS

Es posible Damas bellas,
que merezco vuestra gracia,
¿quien eres tu que me nombras,
y a quien mi anima acompañas?

VICTORIA

Soy la Victoria Naval,
que en esta Galera pasa,
los Golfos y los estrechos,
cuando se ofrecen batallas.
Yo coroné treinta veces,
a tu padre, que otras tantas
venció batallas del mar,
por la Religión Cristiana.

Corriéndose una cortina en medio del Teatro se vea una basa de Pirámide y sobre ella el Marqués Don Álvaro armado, con un bastón y alrededor muchas banderas y diga el Marqués

MARQUÉS

Salve heroico padre mío,
salve defensa y muralla,
de España, y la Religión
de Cristo, honor de tu patria. (*La Nueva Victoria del Marqués de Santa Cruz*. 232
a-b, 233 a)

Un lector medianamente familiarizado con los procedimientos dramáticos puestos en juego por el teatro histórico de Lope de Vega sabe que este diálogo es emblemático de este tipo de obras, sobre todo a causa de las personificaciones alegóricas que impulsan a los héroes dormidos a realizar sus hazañas y que refuerzan la idea de España como centro de la religión.

De ahí que puede concluirse que las dos menciones a obras de teatro histórico en esta dedicatoria contribuyen a la validación de la hipótesis ya formulada: la de un sujeto autoral grave que está más cerca del Lope dramaturgo que del Burguillos productor de una comedia de capa y espada cuyos protagonistas son gatos. Contribuyen a acrecentar esto las posibles relaciones que pueden establecerse entre sucesos históricos, héroes e ideologemas presentes en estos escasos quince versos y las obras históricas de Lope cuya temática tiene que ver con estas cuestiones.

Es decir que no es desacertado ver estas referencias como signos emblemáticos del universo cerrado constituido por aquellas obras en las que el dramaturgo trabaja con la materia histórica. Así, funciona otra vez la conexión hacia una figura autoral que hace explícita de manera más o menos clara una cierta trayectoria que lo valida; justamente, como ya marcamos, el mecanismo opuesto al que caracteriza a Burguillos como autor.

Estos primeros versos finalizan siguiendo un tópico característico de las dedicatorias a grandes señores: la dicotomía entre la paz y la guerra o entre las armas y el ocio a través de referencias mitológicas:

No siempre has de atender a Marte airado,
desde tu tierna edad ejercitado,
vestido de diamante,
coronado de plumas, arrogante,
que alguna vez el ocio
es de las armas cordial socrocio,
y Venus en la paz, como Santelmo
con manos de marfil, le quita el yelmo. (vv.43-50)

Los modos de construcción de esta referencia mitológica en todos sus niveles: el lingüístico, el sintáctico con varios hipérbatos y encabalgamientos, y el armado de la metáfora entre Venus y Marte que llega casi al *ut pictura poiesis*, más el manejo de los metros (sobre ocho versos que conforman semánticamente esta última parte seis son endecasílabos), refuerzan esta posibilidad de ver un autor grave que va más allá de ser la “parte seria” de Burguillos.

Se puede postular entonces que ese autor, un Lope serio que tiene detrás el peso y la legitimación de toda su obra y cuya genealogía se presenta en las partes no narrativas de esta épica burlesca que es *La Gatomaquia* acude también en estos versos a la parte de su teatro “grave” y fuertemente ideologizada, representada por el teatro histórico, para construir como dedicatorio a su propio hijo y, siguiendo el tópico de las dedicatorias a los grandes señores, construir como dedicatorio indirecto al Marqués de Santa Cruz.

3 TEATRO HISTÓRICO O DANZA DE CASCABEL. EL MONÓLOGO DE BURGUILLOS

Cuando Lope cede la voz a Burguillos para que relate ya no las peripecias de los defensores del Imperio, sino los lances de amor y fortunas protagonizados por los gatos de los tejados de Madrid, las referencias a los temas y los dramas históricos no desaparecen pero disminuyen y se condensan en la Cuarta Silva. Sin embargo, el primer interrogante deberá construirse en torno al modo en que las diferentes citas del teatro histórico desplazan su sentido serio al estar enunciadas por esta voz burlesca que construye la historia, para lo cual lo dramático es fundamental no en su expresión seria sino en su costado cómico que produce comedias urbanas o de capa y espada. Esta parte cómica del teatro funciona en el caso de *La Gatomaquia* en un doble nivel de comicidad: el propio de este tipo de dramas y el suplemento que le añade la mirada satírica de Burguillos.³²

Teniendo presente estas ideas es que deben leerse las escasas alusiones diseminadas en la Silva Cuarta, en un momento en que el argumento se aleja de las convenciones de la épica y se acerca de modo bastante claro a los argumentos de las comedias. El modo de lograr esto es a partir de la introducción, en el triángulo definido por Marramaquiz Zapaquilda y Micifuz, de Micilda, una gata que

³² Además de las consideraciones ya citadas de F. Pedraza (1981) y la coincidencia de Rozas, C. Sabor de Cortazar en su Introducción a la edición del poema se detiene a analizar las relaciones estructurales entre una comedia y *La Gatomaquia* y concluye diciendo que “Un estudio en profundidad de la morfología de *La Gatomaquia* llevaría incluso a demostrar el ritmo teatral de la acción. Excepto el desenlace (parodia de la epopeya clásica) lo demás configura una comedia urbana, de capa y espada en la que no falta ni siquiera el duelo. Lope no desmiente en *La Gatomaquia* su veta genial de dramaturgo” (40-41).

contribuirá al enredo y a las peleas de los gatos. Es en este punto de la línea argumental en donde se produce una serie de alusiones hacia situaciones presentes en dramas históricos de Lope como por ejemplo *Los Tellos de Meneses* o *El conde Fernán González*.

La primera de las referencias puede verse en una comparación lograda en el nivel argumental: la visita de Micilda a la cárcel a ver a Marramaquiz sirve para que el narrador elabore una comparación con la visita de la esposa de Fernán González a la cárcel para ver a su marido:

En fin, Micilda enamorada vino,
con que a toda objeción amor responde:
así la infanta doña Sancha al conde
Garci Fernández, preso, visitaba
en la oscura prisión del rey su padre (Silva IV, vv.118-124)

La obra que dialoga con estos versos es *El conde Fernán González*³³, en la que los núcleos históricos dramatizados son las luchas del conde de Castilla contra los moros, contra el rey de Navarra y contra el de León con una fuerte relación intertextual con el Romancero y con las Crónicas. Esta es la trama tanto del segundo como del tercer acto de las visitas de doña Sancha al conde, que en el segundo acto tienen como consecuencia no solamente la libertad del prisionero sino su casamiento con la hija del rey de Navarra que es quien lo mantiene preso.

SANCHA
Despertad, Conde
CONDE
¿Quién es?
SANCHA
Una mujer
CONDE
Esos pies
me dad
SANCHA
Vos el hierro a mi
de los vuestros, que yo vengo
a sacaros del castillo.
CONDE
De vos no me maravillo
mas de la dicha que tengo

³³ *El conde Fernán González* es una obra de Lope datada por Morley y Bruerton entre 1606 y 1612. Se trata de una de las obras en las que se construye de manera más fuerte esta genealogía de los héroes castellanos que luego desembocará en la figura de los monarcas.

SANCHA

Antes que os saque de aquí
haced al cielo testigo

de que os casaréis conmigo. (Silva IV, vv.2017-2026)²⁴

Lope mezcla aquí dos partes de la obra puesto que hay otro episodio similar en el tercer acto; en él el conde está prisionero del rey de León; su esposa doña Sancha lo visita en su calabozo y lo libera intercambiando las vestimentas. Si bien los anotadores de *La Gatomaquia* (Rodríguez Marín y Sabor de Cortazar) anotan que el episodio corresponde al acto III de la comedia creo poder señalar que quien pone preso al conde en el Acto II es el rey de Navarra mientras que en el III el causante de la prisión es el rey de León. No transcribiré todo ese núcleo dramático debido a su extensión (vv.2701-2890) pero me interesa remarcar que al finalizar ese episodio la infanta doña Sancha se ha convertido en una heroína épica, a punto tal que obtiene el perdón del rey de León, pronunciado por el propio rey en endecasílabos:

REY

Condesa honrada,
hazaña vuestra, y justa hazaña ha sido;
vos estaréis conmigo disculpada,
las guardas, no; vos quedaréis famosa
y a par de Grecia y Roma celebrada
vos habéis hecho la más justa cosa
que os pudo dar glorioso nombre y fama (*El conde Fernán Gonzalez*, vv.2910-2915)

SANCHA

Béseos las manos
y el alto cielo vuestra vida aumente.

REY

¡Qué sol tienen en vos los castellanos! (*El conde Fernán Gonzalez*, vv.2937-2939)

Vemos como los versos de *La Gatomaquia* logran la parodia: la comparación directa desdibuja el personaje heroico de doña Sancha al equiparlo a Micilda, este rebajamiento se completa con el añadido del componente sexual presente como única razón de las visitas de doña Sancha a su marido. Por otra parte, lo que las anotaciones atribuyen a un "desliz" de Lope, que es el cambio del nombre del conde Fernán González a Garci Fernández puede ser visto también como una opción por la parodia a partir de la re-creación de un personaje histórico

²⁴ *El conde Fernán González*. R. Marcus (ed., 1963). Todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

y su ocultamiento bajo otro nombre (que no es otra cosa que lo que hace Lope con Burguillos).

La segunda referencia se da algunos versos más adelante, luego de una digresión acerca de los celos y de un símil que se utiliza para describir la pelea entre las dos gatas de visita en la cárcel comienza una enumeración de mujeres famosas enamoradas del mismo hombre. Es en esa lista que aparecen Fátima y Jarifa enamoradas de Abindarráez y doña Urraca y María de Meneses enamoradas de Martín Peláez. Estas dos referencias funcionan de manera diferente por lo que ambas requieren un análisis separado

Ni Fátima y Jarifa

por el abencerraje Abindarráez (Silva IV, vv159-161)

Esta primera mención recrea, en los lectores, el universo de un subgénero de comedias históricas: aquellas de tema morisco basadas en diversos episodios del reino de Granada y en diferentes fuentes literarias como la novela del *Abencerraje y la hermosa Jarifa*, las *Guerras civiles de Granada* o el *Romancero* morisco del propio Lope. Ninguna comedia de Lope registra un episodio puntual acerca de la disputa de estas dos mujeres por el moro Abindarráez y las anotaciones nos hablan nuevamente de una confusión del poeta. Sin embargo, esta confusión debe ser entendida como programática no solamente a los efectos de recrear este tipo de ambiente, para el que los dos nombres de las mujeres moras son funcionales (como su utilización en diferentes comedias lo demuestran), sino también como mecanismo que hace a la parodia más eficaz.³⁵

En los versos siguientes se continúa con esta comparación aunque ahora a través de dos figuras correspondientes al mundo cristiano: doña Urraca y María de Meneses y otra vez como protagonistas de un enredo amoroso que tiene como protagonista masculino a Martín Peláez. Esta figura, que proviene de la prosificación y la refundición del *Cantar del Mío Cid* no es utilizada por Lope como personaje en sus comedias pero se menciona en algunos dramas históricos sobre los que me detendré.

En primer lugar se lo muestra como consejero del Cid en *Servir con mala estrella* para lograr luego un efecto sobre el protagonista de la obra:

³⁵ Fátima y Jarifa son nombres comunes en las comedias moriscas de Lope aunque en ninguna de ellas disputan por el amor de un hombre. Coinciden como personajes en *El primer Fajardo*, obra en que Jarifa está enamorada de Abencerraje y Fátima, su prima, de Fajardo que no es moro sino cristiano. Jarifa es además la protagonista de *El remedio en la desdicha* y *La envidia de la nobleza*. Fátima, por su parte, lo es de dos comedias de cautivos *l'irtud, pobreza y mujer* y *La viuda casada y doncella*.

MÚSICO

Cuando el Cid vio que su Rey
no le hacía ningún favor,
quiso volverse a Vivar:
pero consejo tomó
dijole Martín Peláez:
acertáis, Cid mi señor,
que quien sirve a dueño ingrato,
merece tal galardón.

TURÍN

Quieres, por dicha, señor,
que sea Martín Peláez,
pues escucha mi razón.
Demos a Francia la vuelta,
antes que el tiempo veloz
vista nuestros verdes años
de canas y de dolor (*Servir con mala estrella*, 61 a-b)

y luego su retrato está en un panteón de héroes en *El sol parado*:

Don Pedro Arias fue quien puso
con el nombre de Aragón
miedo al Algarbe confuso,
y este en la misma ocasión
Martín Peláez intruso. (243 a)

Estas alusiones a Martín Peláez, especialmente las dos últimas nos introducen en el terreno de la comicidad, la primera está puesta en boca de un gracioso mientras que la segunda lo tilda de “intruso” dentro del conjunto de héroes de la obra. La mención que nos ofrece Lope en *El caballero de Olmedo* en una escena completa la inclusión de este personaje en el ámbito burlesco en tanto quien oficia de gracioso en la tragicomedia se presenta con ese nombre:

TELLO

Señor, soy calahorreño

PEDRO

¿Su nombre?

TELLO

Martín Peláez

PEDRO

Del Cid debe de ser deudo

¿Dónde estudió?

Tello

En La Coruña

y soy por ella maestro. (*El caballero de Olmedo*, vv. 1485-1489)³⁶

Así es como el gesto de Burguillos al recuperar este personaje continúa con la parodia ya ejercitada con él en la dramaturgia lopesca. Pero esta seguidilla de personajes ilustres presentados en clave cómica continúa en los versos siguientes de *La Gatomaquia* con la introducción de los dos personajes femeninos enamorados de Martín Peláez: doña Urraca y María de Meneses. El primero, si bien se presenta como personaje dramático en *Las almenas de Toro*, es introducida en estos versos siguiendo la tradición del Romancero que construye a la figura de Urraca como la de una "mujer errada". Pero lo realmente interesante es la figura de María de Meneses:

Doña Urraca y María de Meneses

aquella a quien pedía

con palabras corteses

las nueces su galán, si no bailaba (*Silva IV*, vv. 164-167)

La nota aclara que, una vez más Lope se ha confundido el nombre del personaje puesto que en su comedia *Valor, fortuna y lealtad* no se llama María sino Elvira de Meneses. Hay que realizar, sin embargo, diferentes precisiones. En primer lugar se entremezclan del mismo modo que en la comedia de la segunda parte de la historia de *Los Tellos de Meneses (Valor, fortuna y lealtad)* la leyenda de la infanta doña Elvira con el estribillo de una danza de cascabel ("Elvira de Meneses, echad acá mis nueces"). Tanto en la comedia como en *La Gatomaquia* esta interrelación de textos provoca burla, reforzada en la obra teatral por estar puesta en boca del gracioso:

TELLO VIEJO

Lee, Tello, para todos.

TELLO MOZO

Aquí dice lo primero:

"Condiciones..."

TELLO MOZO

"...que han de guardar los dos Tellos:

primeramente, a mi hermana

ni en público ni en secreto

la-habéis de llamar infanta..."

TELLO VIEJO

Riguroso mandamiento

³⁶ *El caballero de Olmedo*, F. Rico (ed. 1993)

TELLO MOZO

“...sino Elvira de Meneses.”

MENDO

Baile, señora, te han hecho.

Sólo “echad acá mis nueces”

faltaba en ese decreto

INFANTA

Mal lo entendió el rey mi hermano;

que por más honor lo tengo

que el título de León. (*Valor, fortuna y lealtad*. 539b-c)

Una primera conclusión nos podría llevar a pensar que algunos rasgos de esta voz burlesca que enuncia, identificada por nosotros lectores como Burguillos, son compartidos por los graciosos de las comedias que, en dos casos, logran la comicidad siguiendo los mismos efectos.

Por otra parte, como ya marcábamos, el estribillo de la danza corresponde a una danza de cascabel. Son interesantes, al respecto, las consideraciones de Juan de Esquivel Navarro en sus *Discursos sobre el arte del danzado*:

Todos los Maestros aborrecen a los de las danzas de cascabel y con mucha razón porque es muy distinta a la de cuenta y de muy inferior lugar, y así ningún Maestro de reputación y con Escuela abierta se ha hallado jamás en semejantes chapadanzas, y si alguno lo ha hecho, no habrá sido teniendo Escuela, ni llegado a noticia de sus discípulos porque el que lo supiere, rehusará serlo de allí en adelante: porque la danza de cascabel es para gente que puede salir a danzar por las calles; y a estas danzas llama por gracejo Francisco Ramos la Tararia del día de Dios: y el danzado de cuenta es para Príncipes y gente de reputación, como lo tengo dicho, y probado en este tratado. Y si mi Maestro perdiera el buen juicio que Dios le dio y ensayara semejantes danzas o se hallara en ellas (que es bien imposible) no me intitulara su discípulo con quererle y estimarle tanto. (45)

Cita que permite pensar las danzas de cascabel como danzas de tipo popular frente a las danza de cuenta propias de los nobles; con esto la parodia queda reforzada y estos personajes se alejan aún más de los paradigmas de héroes y heroínas que Lope ha construido en su teatro histórico.

Por último cabe destacar que el último nivel de la parodia es aquel que se logra al utilizar registros discursivos propios de lo histórico (aunque más no sea el nombre de los personajes) en comparaciones, símiles y digresiones dentro de la historia de los gatos, con lo cual estos propios discursos quedan sin legitimidad en tanto tales, pero revestidos de una nueva significación. Así como Burguillos invierte a lo largo de todas las *Rimas* la voz de Lope, del mismo modo estos héroes épico-dramáticos que en la dedicatoria eran presentados a partir de sus cualidades más idealizantes son, en esta *Cuarta Silva*, totalmente parodiados por la voz de Burguillos.

4 "...Y NO PERMITAS, LOPE, QUE TE ESPANTE/ QUE TAL SUJETO UN LICENCIADO CANTE".
EL DIÁLOGO LOPE-BURGUILLOS

Los setenta primeros versos de la *Silva Quinta* deben leerse también a la luz de estas ideas aunque, de alguna manera, complican el problema de Burguillos narrador- Lope autor. Estos versos que interrumpen el relato, reinstauran el circuito dedicador-dedicatario propuesto en la dedicatoria y se puede ver en ellos los mismos mecanismos temático-constructivos que en los primeros cincuenta versos del poema: construcción de Lope Félix como un guerrero, alusión a las campañas navales del Imperio, referencias mitológicas variadas, mención a hechos históricos de la época de la Reconquista, alusión a la ingratitud de los poderosos, presencia de Virgilio, del *Moretum* (poema burlesco atribuido al poeta latino) y de una larga lista de autoridades destinadas a justificar el género satírico y el protagonismo de los gatos dentro de este poema.

Lo interesante de estos versos es que, si bien funcionan siguiendo las mismas premisas que la dedicatoria, presentan mejor armada la ambigüedad Lope-Burguillos. Creo esto ya que si bien todos los elementos enumerados anteriormente contribuyen a reforzar la instancia seria, no estamos más frente a ese Lope referencial de la dedicatoria sino frente a una instancia autoral que, más cercana a Burguillos, se construye en la oposición entre las burlas y las veras. Una instancia que reivindica la "gatífera musa" similar a las musas desprestigiadas de los sonetos de Burguillos como por ejemplo el que comienza "Lope, yo quiero hablar con vos de veras".

Así, estos primeros versos de la Quinta Silva repiten el gesto definido en los sonetos dialógicos en los que se le adjudican las veras a Lope y las burlas a Burguillos con la consiguiente oscilación entre ambas instancias, como claramente lo demuestra el soneto antes mencionado en el que el yo corresponde a Burguillos, dueño también de "musas rateras" o de una "musa de estameña" que en otro soneto se transformarán en "musas cantimploras".

Por otra parte, estos versos refuerzan la ambigüedad entre los dos sujetos de escritura a partir del manejo de la segunda persona; esta segunda persona es, en primer término "don Lope" como lo demuestra el primer verso de la *Silva*: "Oh, tú, don Lope, si por dicha agora", modo como se ha dirigido en la dedicatoria a su hijo. Sin embargo, los versos 24 y 25 son más que conflictivos puesto que presentan una segunda persona que ya no es don Lope sino Lope con lo cual refuerzan la ambigüedad planteada y contribuyen a reconstruir la dicotomía Lope-Burguillos a partir de cierta situación dialógica similar a la que se arma en los sonetos dialógicos de Burguillos en los que esta segunda persona es indudablemente el propio Lope.³⁷

³⁷ Ejemplo de esto son el ya citado *Discúlpase con Lope de Vega de su estilo y Prosigue la misma disculpa*

Con lo cual estos versos conjugan los dos registros mencionados y lo explicitan a través de la posibilidad de confundir don Lope, el dedicatario, con Lope el interlocutor de Burguillos en lo que hace a su teoría poética. De ahí que hasta el verso 23 de esta silva las referencias a Lope Félix lo muestren como soldado del imperio mientras que, a partir de la introducción de la gatífera musa en el verso 23 se presente inmediatamente después, en el verso 24, el vocativo Lope a secas y en el verso siguiente se haga hincapié en lo bajo del tema y de su autor

Y no permitas, Lope. que te espante
que tal sujeto un licenciado cante. (Silva V, vv.24-25)

Más aún, luego de estos dos versos comienza no en tono serio sino en tono burlesco la justificación poética de la sátira a partir de la mención a diferentes autoridades que seguramente serían mejor comprendidas por el receptor Lope poeta que por el receptor don Lope soldado.

Por esto, los primeros versos de la Silva Quinta se presentan como el espacio en el cual interactúan más claramente Lope y Burguillos. Se puede así circunscribir una primera parte en la cual el sujeto poético es Lope y opera de igual manera que en la dedicatoria al dirigirse a su hijo Lope Félix con una mención a un personaje de obras históricas de Lope: Vellido Dolfos, personaje también de *Las almenas de Toro* y una segunda parte en la que Lope pasa a ser, gracias a un brillante juego de ambigüedad onomástica el receptor y Burguillos vuelve a ser el emisor como lo ha sido en las cinco Silvas anteriores.³⁸

La pequeña dedicatoria de esta Quinta Silva muestra hasta qué punto las dos voces son diferentes pero complementarias y hasta qué punto Burguillos existe en tanto creación nueva cuando se apaga la voz de Lope. A tal extremo ambas instancias se confunden en la diferencia que no solo la voz enunciativa Lope se transforma en el dedicatario de Burguillos sino que coincide también con el dedicatario Lope Félix, ambigüedad que es explotada por el poema.

5. "DEJANDO ALEGRE EN EL POSTRERO ACENTO..." LA DESPEDIDA DE LOPE- BURGUILLOS

Una lectura oblicua como la realizada hasta aquí, siguiendo las menciones a temas de obras de teatro histórico de Lope dentro de *La Gatomaquia* deja algunas conclusiones importantes que permiten entender la totalidad del poema burlesco.

³⁸ Para la variación en el *ethos* de estos primeros versos de la Quinta Silva pueden aplicarse las palabras de C. Pisos (inédito) acerca del soneto de Burguillos: "Lope, yo quiero hablar con vos de veras..." que tantos puntos de contacto tiene con esta parte. Pisos ve este soneto como una "muestra textual explícita de la estética que el emisor lírico Lope ya no puede seguir sosteniendo con su voz a mitad de camino la garganta solemne se aplana y sale la voz chillona de Burguillos."

En primer lugar el manejo de las citas deja vislumbrar el funcionamiento de la partición del yo poético de *La Gatomaquia* que, al igual que en las *Rimas* oscila entre la seriedad de Lope y la irreverencia paródica de Burguillos; así poseen un signo en la dedicatoria y otro en el cuerpo del poema como he tratado de demostrar. Por otra parte, si bien la presencia de este tipo de alusiones no es abundante resultan funcionales dentro de la historia ya que cuando tienen que contribuir a la parodia contribuyen y cuando deben operar de manera inversa también lo hacen para lograr la síntesis en la mezcla de registros y de voces de la Quinta Silva.

Otra conclusión a la que se puede llegar es que muchas veces la parodia en *La Gatomaquia* no se crea, sino que solo recrea elementos que provienen de piezas teatrales de Lope, casualmente todas obras históricas, en las que estaban enunciados por los graciosos con la consiguiente carga de comicidad que ello lleva implícito. Como corolario de esa idea se podría pensar que la voz paródica de Burguillos es plausible de ser definida como la de un lector ideal que ha sabido entender y aprovechar las enseñanzas poéticas de la tragicomedia que en sí misma también es la mezcla de las burlas y las veras.

La habilidad de Burguillos como lector del teatro de Lope se ve reforzada en la buena lectura que ha hecho de los principios constructivos de la comedia de capa y espada a punto tal que ha podido utilizarlos para narrar la historia de los gatos. Por otra parte ha reconocido como un lector atento el potencial dramático de un tema que ya le había llamado la atención al Lope dramaturgo: el comportamiento del mundo de los gatos en relación con el de los humanos. Recordemos que hay dos "minigatomaquias" en dos obras dramáticas de Lope de distinto signo: *Las almenas de Toro*, comedia seria de tema histórico ya mencionada aquí y *La dama boba*, comedia cómica. En ambas obras estas historias están puestas en boca de los personajes portadores de comicidad, claramente diferenciados de los protagonistas en la primera; coincidentes con ellos en la segunda. En ambas obras de teatro la introducción de las peripecias de los gatos suspenden por un momento la acción dramática para introducir historias diferentes. En *Las almenas de Toro* se esbozan líneas que se desplegarán luego en *La Gatomaquia*:

ENRIQUE

Aman los perros, las monas
 los machos y los rocines,
 y suspiran por sus fines
 como si fueran personas.
 Mas todo es poco, igualado
 al tierno y gruñido amor
 de un gato maullador
 por enero en un tejado
 [.....]
 Llégase el gato atrevido

Y dícele su razón
 En lengua que Salomón,
 no se la hubiera entendido.
 Ella, en un tiple falsete,
 respóndele que se vaya:
 él la promete una saya,
 y ella, un favor le promete.
 Los gatos que en torno están,
 ya con los celos crueles,
 suenan cotas y broqueles
 y hacia la gata se van. (*Las almenas de Toro*, 269b)

Y en *La dama boba* se relata el parto de una gata como contrapunto de una escena en la que se ha discutido acerca de poética. Cabe señalar que ambas obras son de la misma época puesto que *La dama boba* está datada en 1613 gracias a un autógrafo y *Las almenas de Toro* es ubicada por Morley y Bruerton en el período que va de 1610 a 1613.

Finalmente, es dable postular que el último gesto genial de Burguillos tiene que ver con la deconstrucción del discurso histórico; no solamente por su inclusión y su funcionamiento dentro de la parodia, transformándolo en término de comparación para los gatos; sino también por las “confusiones” en los nombres que podrían ser confusiones de un escritor apurado pero también podrían ser modos de relativizar la verdad histórica al cambiar los nombres de los personajes históricos y restarles importancia.

Se puede pensar que este borramiento de la rigurosidad histórica es, en última instancia, el gesto de todo el teatro histórico de Lope, que pese a su seriedad deja al descubierto la enorme potencialidad de la Comedia, capaz de dramatizar todo tipo de materia. El Lope de la dedicatoria presenta, mantiene y exalta las convenciones del teatro histórico pero el Burguillos de *La Gatomaquia* destruye todo proyecto de referencialidad directa y sale triunfante en el diálogo con el Lope de los primeros versos de la Quinta Silva a punto tal de confundir en tono paródico su dedicatorio.

De este modo, el inteligente Burguillos que ha sabido aprovechar como lector “lo trágico con lo cómico mezclado” a lo largo de la producción seria de Lope, es capaz de construir una épica burlesca en la que puede reírse de la comedia de capa y espada; es capaz de recorrer la tragicomedia y el drama histórico haciendo explícitos los mecanismos poéticos que los hacen posibles y puede dudar de la validez de la historia. Si bien Lope no pudo ser cronista, su heterónimo, Burguillos, es capaz de erigirse en un anticronista que cambia, borra y mezcla los datos históricos con los de una danza de cascabel, es capaz de transformar el postrero acento en alegría.

FLORENCIA CALVO

OBRAS CITADAS

- ALBARRACIN SARMIENTO, CARLOS. 1986. "El poeta y su rey en *La Araucana*". *Filología*. XXI, 1, 99-116.
- BLANCO, MERCEDES, 2000, "La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*", María Grazia Profeti (ed.), "Otro Lope no ha de haber...". *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*. Vol. I (10-13 febbraio 1999). Firenze, Alinea Editrice. 219-240.
- CALVO, FLORENCIA. 2000. "Ya está hecho el retrato y del mayor artifice: Lope de Vega preceptista del teatro histórico" en M. Romanos y F. Calvo (eds.). 205-213.
- _____, 2001, "La oreja y la pluma. La dedicatoria como huella de la autobiografía." , *Olivar*, 2, 41-63.
- _____. 2002, "El espacio del otro en *El Brasil restituído*, una comedia de Lope de Vega de 'tema americano' ", *Assaig de Teatre*, 35, 63-71.
- CARREÑO, ANTONIO, 1981 "Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos de Lope de Vega*", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid. 547-563.
- ESQUIVEL NAVARRO, JUAN DE, 1642, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen. reprobando las acciones deshonestas*, repr. Facsimilar, 1992, servicio de reproducción de libros, librerías Paris - Valencia.
- GAYLORD, MARY, 1986, "Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope's *Rimas* Author", *MLN*, CI, 2, 220-246.
- HUTCHEON, LINDA, 1978, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*. 36. 467-477.
- OLEZA, JOAN, 1997, Estudio preliminar a la edición de D. Mac Grady de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, IX-LV.
- PEDRAZA, FELIPE, "La *Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 565-580.
- PISOS, CECILIA, 1993, " 'Ya no hay que euterpizar': las *Rimas* de Burguillos y la estética de la decepción". Trabajo inédito.
- REDONDO, AUGUSTIN, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia. 1997.
- ROZAS, JUAN MANUEL, 1990, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.
- SABOR DE CORTAZAR, CELINA (ED.), 1982, *La Gatomaquia* de Lope de Vega. Madrid, Castalia.
- SCHWARTZ, LIA, 1987, "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", *Edad de Oro*, VI, 215-235.