RESEÑA

Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, IDEA/IGAS, Nueva York, 2012, 305 pp. ISBN: 978-1-938795-84-8.

BIENVENIDO MORROS MESTRES (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.101>>

Ignacio Arellano deja claro desde un inicio que el conjunto de notas que forman su libro nace de «la lectura» de la última edición de las *Rimas* de Burguillos, la de Macarena Cuiñas Gómez, pero que también y de alguna manera remite a las otras ediciones disponibles de la obra de Lope, la clásica de José Manuel Rozas-Jesús Cañas Murillo y la más reciente de Antonio Carreño. Ignacio Arellano concibe, pues, su libro como una especie de reseña de esas tres ediciones para contribuir a una mejor y más cabal interpretación de los versos de Lope. En esa tarea es perfectamente consciente de que convierte su libro en «una lista de reparos» cuando también habría podido convertirlo en otra «de aciertos» (p. 20), pero sabe que la ciencia (la palabra la empleo yo y no él) solo puede dar pasos hacia delante cuando ha admitido sus propios errores y ha sido capaz de resolverlos.

En unas páginas iniciales, antes de comenzar el análisis de los pasajes más espinosos de las *Rimas* de Burguillos, Arellano considera, desmintiendo la crítica anterior, que opinaba lo contrario, los versos apócrifos de Lope como realmente difíciles y llenos de un conceptismo que no siempre resulta fácil desentrañar. Para ilustrar el reto que supone la correcta comprensión de esos versos, recuerda la definición de *concepto* que más tarde daría Baltasar Gracián en su *Arte y agudeza de ingenio* (Juan Sánchez, Madrid, 1642 y 1648). El *concepto* es, para Gracián, «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (p. 17). Arellano cree necesarios dos requisitos para que el concepto sea agudo e ingenioso: la difícil correspondencia entre los objetos y la implicación de más de

un sema ('unidad mínima de sentido') para llegar a establecer esa correspondencia. Para la consecución del primer requisito concede, citando otra vez a Gracián, mucha importancia a las figuras retóricas, a cuyo buen uso (no como meros tropos) atribuye ese proceso de extrañamiento entre los objetos comparados: las figuras retóricas, para afinar la agudeza, deben introducir contrariedades o alguna «formalidad de misterio» en la correspondencia del concepto.

Para explicar este último tipo de conceptismo, Arellano aduce un ejemplo que toma del soneto 6. Es un soneto en que el poeta dialoga con el monte Parnaso para describir por efecto de los rayos solares el nacimiento en su cumbre nevada de la fuente Helicon:

Tú que del sol a la celeste lumbre
derrites loco la guedeja cana,
y por la yerba de color de rana
deslizas tu risueña mansedumbre.

Burguillos introduce una evidente y bastante manida correspondencia entre la cima del monte y la cabeza humana (no en la forma A es como B, sino de B en vez de A), pero sugiere otra que contiene una contrariedad al asegurar que las aguas de la fuente Helicon son el producto de la locura de las musas (el «loco» Parnaso) que han privado a los poetas de su sabiduría (las «guedejas canas», que tradicionalmente simbolizan la vejez, la sensatez y la sabiduría). Hay que tener en cuenta que el sujeto de «derrites» es el monte Parnaso, que consigue la acción que ejecuta sobre la nieve gracias a la ayuda de «la celeste lumbre del sol». El concepto de esos versos radica, como acaba señalando Arellano, en la idea de que los poetas son unos insensatos que carecen de juicio.

Pero en ese soneto (y eso lo propongo yo) su autor ha dado al monte Parnaso un calificativo que Garcilaso (soneto XXIV, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Crítica, Barcelona, 1995, p. 45) había aplicado con mayor propiedad al Helicón, que es el monte en el que originariamente residían las musas (digo con mayor propiedad porque *Helicón* en griego significa 'sinuoso, en espiral'):

por vos me llevará mi osado paso
a la cumbre difícil d'Elicon.

Burguillos sin duda empieza su soneto teniendo en cuenta estos dos versos del toledano que acaba dislocando levemente a través de un tipo de hipérbaton (¿para parodiar el estilo sinuoso de la sintaxis culterana?):

Excelso monte, cuya verde cumbre
Pisó difícil poca planta humana.

Arellano aporta el ejemplo del soneto IV para ilustrar el conceptismo también basado en la difícil y misteriosa correspondencia de los objetos. Es un soneto en que Lope justifica por qué sus versos acaban siendo amargos cuando amor le ha pedido que sean dulces como el «almíbar» y la «miel»:

Versos de almíbar y de miel rosada
Amor me pide siempre que me topa,
y dame acíbar en la dulce copa
de un partido clavel, gloria penada.

Lope compara los labios de Juana con la dulce copa que contiene un licor amargo, pero establece correspondencias de «ponderación misteriosa» entre los dos objetos. Si llama a los labios, en un claro oxímoron, «gloria penada», es porque precisamente los ha equiparado con la copa, pensando en la existencia de una conocida como «penada» (la copa o vasija que da la bebida en cantidades muy pequeñas por tener la boca muy estrecha). En casi una suerte de hipálage Lope aplica a los labios una cualidad propia de la copa porque quiere presentarlos también con una boca pequeña (sin ese sema de «penada» no habríamos entendido la extraña correspondencia entre labios y copa). Pero no estará también sugiriendo (y la sugerencia es mía) que Juana le da la bebida de sus labios a modo de besos en dosis muy pequeñas (es propiamente «gloria penada», una gloria administrada en cantidades exiguas). Es precisamente ese sentido de “penada” el que acaba explicando el oxímoron: si es una gloria que produce tristeza y tormento es por su administración en dosis tan pequeñas.

Después de estas consideraciones preliminares, Arellano comienza el análisis en forma de escolios de cada uno de los sonetos en los que ha hallado errores de interpretación o falta de información necesaria en las tres ediciones citadas para poderlos entender cabalmente. No es posible en una reseña hacer constar todos los

aciertos del autor, y convendrá, por tanto, en el pequeño espacio que nos concede el género, elegir alguno entre el centenar que contiene su libro. De todos sus aciertos quiero llamar la atención sobre uno en particular para corroborarlo con textos paralelos que Lope pudo haber tenido en cuenta. El acierto al que me refiero es su original interpretación del soneto 78, el que Burguillos dedica a la muerte de una dama cuya identidad no desvela pero que podría tratarse de Marta de Nevares. Para entender mejor el alcance de la aportación de Arellano es conveniente reproducir el soneto íntegro junto con el epígrafe que lo encabeza:

«Que al amor verdadero no lo olvidan el tiempo ni la muerte. Escribe en seso»

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,
sin dejarme vivir, vive serena
aquella luz que fue mi gloria y mi pena,
y me hace guerra, cuando en paz reposa.
Tan vivo está el jazmín, la pura rosa,
que blandamente ardiendo en azucena
me abrasa el alma de memorias llenas,
ceniza de su Fénix amorosa.
¡Oh memoria crüel de mis enojos!
¿qué honor te puede dar mi sentimiento,
en polvo convertidos sus despojos?
Permíteme callar solo un momento.
Que ya no tienen lágrimas mis ojos
ni concetos de amor mi pensamiento.

Arellano se abstiene de comentar «las numerosas formas de agudeza, casi todas ellas de contrariedad, que sustentan el primer cuarteto». Son «formas de agudeza» que habría que poner en relación con el soneto (también de las *Rimas*) que comienza «Bien pensara quien viere, Paz hermosa, / que he de jugar de guerra en el soneto».

Arellano propone una nueva interpretación del segundo cuarteto del soneto al suprimir la coma después de «llenas», al considerar el último de sus versos el sujeto de «me abrasa» y al reconocer en «Fénix» no una alusión a la amada sino al ave que resurge de sus cenizas (por eso escribe la «f» con minúscula). Tras realizar estas tres operaciones en el cuarteto ofrece una muy clara e ingeniosa paráfrasis de cada uno de sus versos:

‘Tan viva en el recuerdo está la belleza de la amada (el jazmín y la rosa son símbolos de su hermosura) que, ardiendo amorosamente («blandamente»), la ceniza amorosa de su fénix me abrasa el alma’.

Arellano termina el escolio precisando el papel que juegan en el cuarteto la memoria del poeta y el ave fénix. Es la memoria del poeta la que, como el sol en la fábula del fénix, enciende las cenizas de la amada para hacer renacer en ellas el fuego del amor (por eso es «ceniza amorosa») y darles por tanto una nueva vida.

Los editores de la obra (especialmente Macarena Cuiñas Gómez) habían supuesto que el sujeto de «me abrasa» es «el jazmín» junto a «la pura rosa» y que el último verso del cuarteto es una aposición de «el alma de memorias llena»: ‘tan viva está en mi memoria la belleza de la amada, dando fuego a su blanco rostro, que es la propia belleza la que me abrasa el alma y me la convierte en ceniza del ave fénix’ (la paráfrasis es mía). Para Cuiñas Gómez la memoria del poeta es una especie de ave fénix que renace de sus propias cenizas: al recordar la belleza de la amada, la memoria del poeta abrasa su alma para hacerla renacer de sus propias cenizas y volverla por consiguiente a recordar. Arellano cree inaceptable esta interpretación porque «en el alma del poeta nunca han muerto los recuerdos y, por tanto, no necesitan renacer» (p. 136). Pienso que Arellano tiene razón, pero Cuiñas Gómez, para defender su lectura del pasaje, podía haber aducido otro de las *Soledades*, donde Góngora describe el mismo fenómeno. El pasaje en cuestión reproduce el momento en que el peregrino ve a la novia serrana cuya belleza le hace recordar la de la dama que lo ha obligado a huir de su patria:

Este pues Sol que a olvido lo condena
cenizas hizo las que su memoria
negras plumas vistió, que infelizmente
sordo engendran gusano, cuyo diente,
minador antes lento de su gloria,
inmortal arador fue de su pena
(ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994, I, vv. 737-742).

Si «Este Sol» es la dama y no la serrana (es lo que piensan todos los comentaristas) Góngora da a entender que al recordar al sol de su amada el peregrino abrasó las plumas de su memoria, cual Ícaro volando cerca del sol, hasta

reducirlas a cenizas, y que de esas cenizas nació el gusano de una memoria (la del mismo sol de la dama) que aún agudizaba más su pena. El poeta cordobés hace el mismo uso del ave fénix que Lope: en el alma del peregrino también parecen morir los recuerdos aunque sean para renacer con mayor fuerza y tristeza.

Esta interpretación que hacen los comentaristas y editores del poema gongorino parece desmentida por las palabras del propio peregrino cuando ya en la soledad segunda encomienda su «métrico llanto» al viento. El náufrago de amor vuelve a usar el símil con Ícaro, pero en este caso el recuerdo de la amada no produce en su alma y memoria ningún tipo de abrasamiento:

Audaz mi pensamiento
el Cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido,
si no ha dado su nombre a tus espumas,
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento
(II, vv. 137-143).

Por más que ha recordado el sol de su dama (por más que con su pensamiento se ha acercado a ella), el peregrino no ha logrado quemar sus plumas y se ha mantenido en el aire: considera una presunción y una soberbia (es el sentido de «desvanecimiento») el vuelo de su pensamiento, que se ha vestido de plumas para emprender su audaz empresa. En esos versos deja claro, pues, que en ningún momento se ha olvidado de su dama.

Arellano tiene toda la razón del mundo (vuelvo a recordar) cuando afirma que en el alma de un amante no pueden morir los recuerdos aunque sean para volver a nacer. Solo podría darse esa posibilidad si en ellos llegan a interferir factores externos, como le ocurre al peregrino de Góngora: es la *visio* de la serrana la que altera su *cogitatio* (esa es cuestión que trataré en otro lugar), y nunca la propia *cogitatio* de la dama que lo ha condenado al destierro.

Pero volviendo al soneto de Lope, pueden aportarse otros textos que apoyan la interpretación que sugiere Arellano para el segundo cuarteto. Entre los poemas *in morte di Portia Capece*, incluidos en la segunda sección de sus *Rime* (Giovanni Maria Scotto, Nápoles, 1560), Berardino Rota dedica una canción a explicar que su

llama de amor mantiene encendida la de la difunta, quien dentro de su sepulcro experimenta las mismas sensaciones que cuando estaba viva:

Questo ultimo ti chiede
 in pregio e in don la pura fiamma mia
 che'n ciel ti segue e serve
 en el sepulcro tuo pur ardi e ferve.
 Arde nel tuo sepolchro e ferve anchora
 la fiamma d'hora in hora,
 tanto ch'ognuro la mira, e grida, e dice:
 «Fuggi il sasso felice;
 Fuggi, non gir più avanti
 chiunque arder non brami».
 O miracol d'amanti!
 Chi creederà ch'huom viva
 dentro de una pietra viva
 e la sua donna anchor sospiri ed ami [...]?
 (ed. L. Milite, Ugo Guanda, Parma, 2000, CLXVI, vv. 21-36).

Scipione Ammirato había comentado estos versos en su obra titulada *Il Rota ovvero delle imprese* (Giunti, Florencia, 1592, p. 57), para ponderar el milagro que en ellos describe el poeta:

Vuol denotare che è cosa meravigliosa, e fuor dell'ordine della natura, che dalle ceneri già fredde e siente escanno fiamme così calde ed ardenti.

Entre sus poemas latinos (los *Poemata*, publicados en Venecia, 1567, por Gabriel Giolito, y después, como *Carmina*, en Nápoles, 1572, por Josefo Cachio), Rota dedica también unos cuantos a la muerte de su esposa, cuyo rostro y labios describe (en el más extenso de todos) con los colores de la rosa y el coral (quizá «el vivo [...] jazmín» pueda entenderse como una sugerencia de «nitidi [...] lilia»):

Qui propter tumulum, qui condit dulcia membra,
 quique rosas, vel adhuc nitidi qui lilia vultus
 servat, et Hyblaeis corallia nata labellis
 (ed. C. Zampese, Res, Turín, 2007, p. 159, vv. 37-39).

(‘Quien junto al túmulo, que encierra dulces miembros, todas las rosas o los lirios resplandecientes que hasta ahora el rostro conserva, y los corales hibleos procedentes de los labios’).

En unos versos anteriores ha otorgado a las cenizas de su esposa un ardor capaz de encender de nuevo el corazón (y ese fenómeno solo lo cree posible gracias a un amor distinto al habitual):

Ah cinerem extinctum, vivos qui suscitāt ignes,
ah cinerem exiguum, magnam qui pectoris Aetnam
suscitat: at parvo grandes accendier aestus
quis putet e cinere? At cineres Amor excitat alis
(*Portia*, p. 158, vv. 22-25).

(‘¡Oh ceniza apagada, que estimula vivos fuegos! ¡Oh ceniza reducida!, que estimula un gran Etna en el corazón: pero ¿quién piensa que he incendiado grandes fuegos desde la pequeña ceniza? Pero un amor diferente aviva las cenizas’).

En su segundo libro de los *Amours de Marie*, incluido en 1578, con motivo de la muerte cuatro años antes de Marie de Clèves, Pierre de Ronsard recuerda que el cuerpo de la fallecida había sido tan bello, que sus cenizas encienden de amor la tierra y el sepulcro (también las cenizas de Marta encienden el alma de Lope para tenerlo enamorado de ella):

A la cendre on connaît combien vive était forte
la beauté de ce corps, quand mêmes étant morte
elle enflamme la terre et la tombe d’amour.
(ed. F. Joukovsky, Gallimard, París, 1974, p. 251, V, vv. 12-14).

Para semejantes hipérboles los poetas acabados de citar han podido tener en cuenta unos versos del *Canzoniere*, de la segunda parte, en los que Petrarca le pide a Amor que devuelva al rostro difunto de Laura el color de la vida (no solo el rojo sino también el blanco) para que aún lo encienda a él más de lo que lo hace su llama apagada:

Riponi entro ’l bel viso il vivo lume,

ch'era mia scorta, et la soave fiamma
ch'anchor, lasso, m'infiamma
essendo spenta: or che fea dunque ardendo?
(ed. M. Santagata, Mondadori, Milán, 1996, p. 1081, CCLXX, vv.
16-19).

Para su cuarteto Lope ha podido no solo tomar la idea (el amor ha de encender la ceniza de la amada para abrasar al poeta) sino también palabras claves para su desarrollo: especialmente «il vivo lume» para el «bel viso» («tan vivo está [el color en el rostro]...») y también «ardendo» la «soave fiamma», «spenta» («blandamente ardiendo... ceniza...»).

Lope emplea en el epígrafe la expresión «amor verdadero», porque dar a entender que la llama de amor no se extingue nunca, seguramente con el sentido en que lo había empleado León Hebreo en sus *Dialoghi d'amore* (citados varias veces por Lope en *La Dorotea*):

porque el verdadero amor a la razón y a la persona que ama hace fuerza con admirable violencia e increíble furor, y más que otro impedimento humano perturba la mente, donde está el juicio y hace perder la memoria de toda otra cosa y de sí solo la llena, y en todo hace al hombre ajeno de sí mismo y propio de la persona amada [...] sino que el amor hace que continuamente muera la vida y viva la muerte del amante [...] Estos tales por el deleite carnal no consiguen remedio para su dolor, ni les mitiga el amor; antes digo y afirmo que si sus penas eran primero grandes, que después de tal unión son mucho mayores y más incomportables (traducción castellana de Garcilaso Inca de la Vega, Pedro Madrigal, Madrid, 1590, ff. F iv).

Igual no es de recibo descartar de un plumazo la otra lectura del cuarteto, pero siempre y cuando se entienda «ceniza de su Fénix amorosa» como la ceniza que, hecha del recuerdo de Marta (el Fénix), la sigue amando para siempre. Es posible que el poeta tenga en mente el rostro de Marta en el momento de su muerte, como lo tiene en la égloga *Amarilis*, donde lo describe aún con los dos colores de su belleza:

Estaban en el último suspiro
aquellos dos clarísimos luceros,
mas sin faltar, hasta morir hermosa,
nieve al jazmín ni púrpura a la rosa

En bastantes de sus escolios Arellano propone también numerosas enmiendas a la edición príncipe que ha transmitido el texto (Alonso Pérez, Madrid, 1534). En las que le recuerdo acierta plenamente, como en el soneto CXXVIII, donde Lope describe a una gata experta en la caza de ratones que luego Júpiter transforma en una dama que no puede olvidar su vida anterior:

Puso tan grande amor (si amor se llama)
un hombre, aunque no fue de los Catones,
en una gata en perseguir ratones
décima de las nueve de la fama.

Arellano empieza por poner una coma después de «gata» porque entiende como aposición suya la frase que sigue: «gata, décima de las nueve... en perseguir ratones» (sin duda parodia de la «décima moradora de Parnaso» de Garcilaso, verso también imitado por Lope al final del soneto 37). Arellano sugiere a continuación un cambio de género del artículo, al considerar incongruente la persecución de ratones con la habilidad de las musas: «de los nueve de la fama». Es evidente que Lope pretendía incluir a la gata en cuestión entre el décimo de los nueve famosos héroes que protagonizaron grandes hazañas (Héctor, Alejandro, César, Josué, David, Judas Macabeo, Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bullón).

En el soneto 116, Arellano enmienda también con gran acierto uno de sus versos. Es el soneto que trata de las rivalidades de dos cómicas. En el segundo cuarteto, Lope se dirige a una de las dos, que es Leonarda, para elogiarla frente a la otra, de la que no da el nombre:

Tú fénix, tú Leonarda, tú perfeta
Luz de la acción y de los versos vida,
Triunfaste ilustre al firmamento asida...

Arellano considera que el cajista ha interpretado un verso bimembre con un vocativo en su centro como una enumeración anafórica de tres miembros. Suprime, por tanto, el segundo «tú»: «Tú fénix, Leonarda, tú perfeta...» ('Tú como fénix y tú como perfecta luz, Leonarda, triunfaste...').

Los escolios que incluye Arellano en su libro son por tanto imprescindibles para quienes en un futuro (esperemos que inmediato) emprendan la difícil tarea de

ofrecer ya una edición definitiva y perfecta de las *Rimas* de Burguillos. Pero la verdad es que hay pocas personas preparadas para llevar a cabo esa tarea con un éxito garantizado. Una de esas personas es sin lugar a dudas Ignacio Arellano.