

Sobre el retrato de Tomé de Burguillos y otros retratos de Lope de Vega

On Tomé de Burguillos' Portrait and other Portraits of Lope de Vega

Ignacio Arellano

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3386-3668>

Universidad de Navarra, GRISO

ESPAÑA

iarellano@unav.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 473-492]

Recibido: 07-08-2020 / Aceptado: 02-09-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.28>

Resumen. Análisis del retrato de Burguillos en las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, de Lope, examinando interpretaciones previas de la crítica, sobre todo de Sánchez Jiménez. El análisis niega algunas valoraciones que le habían sido atribuidas y defiende que es un elemento paródico sin trascendencias alusivas a determinados aspectos de los poemas.

Palabras clave. Lope de Vega; grabados; retratos.

Abstract. Analysis of the portrait of Burguillos in the *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, by Lope, examining previous interpretations of the critics, especially of Sánchez Jiménez. The analysis denies some evaluations that had been attributed to this portrait and defends that it is a parodic element with no transcendence allusive to certain aspects of the poems.

Keywords. Lope de Vega; engravings; portraits.

EL RETRATO DE BURGUILLOS Y LA CRÍTICA EN GENERAL

En mi edición de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (2019) apenas presté atención al retrato que figura en la edición príncipe de 1634, limitándome a señalar en una nota a propósito del pintor Ribalta:

Ribalta: Francisco Ribalta, nacido en Solsona, Lérida en 1565. Murió en Valencia en 1628 y se considera maestro de la escuela valenciana del xvii. El retrato de Lope que aquí se menciona como modelo del grabado de los preliminares está perdido.

No me pareció que el retrato de Burguillos constituyese una especial clave de lectura, esencial para entender el conjunto del libro, más allá de sus obvias implicaciones humorísticas y paródicas de otros retratos colocados en portadas o preliminares de libros, incluidos los del mismo Lope de Vega, que a veces llevan retratos con lecturas más complejas que la que me pareció podía corresponder al citado retrato burguillesco, que interpreté —según ha hecho habitualmente la crítica— como versión de un retrato de Lope hecho por Ribalta y hoy perdido.

Los diversos estudiosos que han comentado el retrato de Burguillos tampoco le han concedido mucha relevancia exegética —salvo un caso, el de Sánchez Jiménez, que trataré luego—.

Lafuente Ferrari lo considera en efecto, versión del retrato aludido de Ribalta, y capta el poco parecido con Lope, lo que atribuye a la mala calidad del grabado:



© Biblioteca Nacional de España

Retrato de Burguillos

El desconocido grabador que lo hizo estaba lejos de ser un maestro, como puede observarse tanto en el retrato como en las inscripciones, grabadas de una manera infantil. Es también curioso el extraño marco o retablo, con sus chirim-bolos inverosímiles y sin sentido, que sirve para encuadrar el retrato [...] De lo que no parece haber duda es que el mal grabador tuvo a la vista un retrato del poeta hecho por Ribalta, según dice una frase del prólogo...¹

Por su parte Maria Grazia Profeti acepta igualmente el testimonio del prólogo y lo considera retrato del mismo Lope, pero la falta de parecido no la atribuye, como Lafuente, a la impericia del grabador, sino a una estrategia burlesca de sutil juego con el heterónimo:

Lafuente ricorre a «la escasa calidad artística del grabado» per spiegare la scarsa somiglianza, ma io credo piuttosto ad una strategia cosciente di occultamento, giacché —come spiega la dizione posta nello scudo— il poeta raffigurato è appunto Tomé de Burguillos: un sottile gioco con l'eteronimo, insomma².

Otros estudiosos³ han comentado también ciertos aspectos del retrato, en el marco del juego del ficticio emisor de las *Rimas humanas y divinas*. Así San José Lera escribe

Aquí se inventa, además, la biografía ficticia de Tomé, para probar que Burguillos «no es persona supuesta». Este subterfugio biográfico se hace con la autoridad del testimonio en primera persona: («[...] yo le conocí y tuve por condiscípulo»); con circunstancias de lugar y tiempo: «[...] en Salamanca [...] el año que [...]»; inventando un currículum; insistiendo en la falta de consideración de los príncipes; y ofreciendo, en fin, un retrato que cierra los materiales protocolarios y deja paso a la obra. A la invención de la biografía se añade ahora la invención de una personalidad física en forma de un retrato, tras el cual es fácil reconocer los rasgos de Lope. Maria Grazia Profeti (1999, p. 52) ve en el retrato impreso en las *Rimas* una estrategia consciente de ocultamiento y el placer de un juego literario de burlas alusivas. En definitiva, reanudamos con el juego cervantino de mezclar realidad y ficción, como vuelve a señalar con acierto Rozas (Rozas y Cañas Murillo, 2005, p. 28): el juego del perspectivismo tan barroco y tan moderno a la vez⁴.

Etc.

Dos rasgos me parecen los más relevantes en estas aproximaciones: la creencia en un retrato de Lope hecho por Ribalta, modelo del grabado, y la función general —que me parece correcta— de juego humorístico, cuyas dimensiones no persiguen mucho los críticos citados hasta aquí.

1. Lafuente Ferrari, 1935, p. 72.

2. Profeti, 1999, p. 52.

3. Los editores modernos no reparan mucho en el retrato: Rozas-Cañas (2004, p. 27) escriben en la nota 32: «un retrato de Burguillos en el que con facilidad pueden detectarse los rasgos fisionómicos de Lope». No lo creo. Anuncian que se ocuparán del retrato más adelante, pero no lo hacen. Carreño, 2002 y Gómez Cuiñas Gómez, 2008, no aportan interpretaciones que me atañan ahora.

4. San José Lera, 2007, párrafo 45.

¿RETRATO DE BURGUILLOS Y DE LOPE?

Antes de proseguir quisiera añadir un breve comentario a la primera de estas cuestiones, es decir, la existencia de un modelo de Ribalta y la identificación del retrato de Burguillos con Lope.

A mi juicio Profeti ha atinado parcialmente con su juicio, cuyas conclusiones sugiero llevar un poco más adelante. Esto es, no hay ninguna seguridad de que el retrato de Burguillos intente reproducir ni siquiera en modo caricaturesco una efigie de Lope de Vega. Es más que posible que el retrato sea simplemente la ficción humorística de un Burguillos presentado como «real». El retrato de Burguillos no se parece a Lope, desde luego, porque no es de Lope ni reproduce —creo— ningún retrato de Lope que hiciera Ribalta.

Si se observara el retrato de Burguillos fuera del contexto de los preliminares de las *Rimas humanas y divinas*, no creo que se pudiera reconocer en él a Lope. Salvo por elementos generales en personajes de la época (bigote, mosca, golilla, sota-na...) poco significativos, no se percibe especial parecido de este retrato de rostro algo rechoncho con el resto de los que se conocen de Lope de Vega.

El prólogo asegura que el lienzo de Ribalta era un retrato de Burguillos, cosa imposible porque Burguillos nunca existió. El prólogo, por tanto, miente, o, si se quiere, bromea. Naturalmente, si se acepta que existió un retrato hecho por Ribalta, tuvo que ser de Lope, no de un inventado Burguillos ficticio.

Pero creo que todo es una broma, y no hay tal retrato de Lope, siendo la referencia del prólogo un homenaje al pintor, amigo del poeta.

No sería la única vez que Lope hace algo semejante. En el mismo libro de Burguillos, el soneto 149 («Al retrato de una dama después de muerta») hace referencia a un supuesto retrato que hace de una dama Felipe de Liaño, retrato inexistente, pura creación literaria que rinde tributo a la perfección retratista de otro pintor amigo de Lope, pero que no corresponde a ningún retrato real de una Belisa que tampoco existió⁵:

Duerme el sol de Belisa en noche oscura
y Evandro, su marido, con extraño
dolor pide a Felipe de Liaño
retrate, aunque sin alma, su figura.
Felipe restituye a su hermosura
la muerta vida con tan raro engaño
que pensando negar el desengaño
la vista de los ojos se perjura (vv. 1-8).

Y otros retratos que no existieron en la realidad, atribuidos a Liaño hay en *La Dorotea* («Respeto en ese naipe los pinceles del famoso Felipe de Liaño, que no es justo que prives al arte deste milagro suyo», *CORDE*) y en el *Peregrino en su patria*:

5. El caso de este retrato adapta un cuentecillo tradicional: ver Arellano, 2011, y las notas al texto en mi edición.

Ya diciendo estas palabras, le había dado Pánfilo el naípe (con que le ganó la honra), en que estaba su rostro hecho de aquel singular pintor de nuestros tiempos, Filipe de Liaño, cuyos pinceles osaron muchas veces competir con la naturaleza misma (*CORDE*).

Pues lo mismo me parece que sucede con el grabado de Burguillos, que reproduce las facciones de un personaje inexistente que no es Lope de Vega, sino el tal Tomé. Por eso no se parecen en nada —por más que la crítica insista, con poco convencimiento, eso sí, en el parecido—.

LAS INTERPRETACIONES DE SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Dejando pues, a un lado, la relación del retrato grabado con el propio Lope de Vega, conviene abordar más complejas cuestiones surgidas a propósito del mentado retrato.

He señalado que en general no se había concedido demasiada trascendencia al retrato como herramienta exegética, con una excepción. Se trata de Sánchez Jiménez, quien atribuye al retrato un papel crucial en la lectura e interpretación del libro. Dicha trascendencia la relaciona también con la trascendencia del «heterónimo»: lo mismo que las supuestas varias personalidades o imágenes de sí mismo incorporadas en el heterónimo⁶ constituirían un instrumento interpretativo de los poemas del Burguillos, diversos aspectos y elementos del retrato constituirían igualmente una brújula para orientarse en la multiplicidad de la poesía burguillesca.

Antes de entrar en el análisis que hace Sánchez Jiménez del retrato, recordaré algunos comentarios a propósito de otros retratos (autorretratos) literarios que «Burguillos» hace en el texto, por ejemplo este a propósito del soneto 17 (numeración de mi edición):

La figura de Burguillos imita algo más que las cualidades morales y poéticas del Fénix, pues también remeda las características físicas de Lope. El soneto 19, «Pregónase el poeta porque no se halla en sí mismo», presenta un retrato de Burguillos que se asemeja enormemente a una caricatura de Lope.

Quien supiere, señores, de un pasante
que de Juana a esta parte anda perdido,
duro de cama y roto de vestido,
que en lo demás es blando como un guante;
de cejas mal poblado, y de elefante
de teta la nariz, de ojos dormido,
despejado de boca, y mal ceñido,
Nerón de sí, de su fortuna Atlante (vv. 1–8)⁷.

6. «Hemos visto cómo las características de Burguillos corresponden exactamente a las imágenes de sí mismo que Lope había presentado a lo largo de su carrera poética» (Sánchez Jiménez, 2006, 219-220). No voy a entrar aquí en la cuestión del heterónimo; sobre las fantasías que ha escrito Sánchez Jiménez sobre este asunto remito a Arellano, 2020.

7. Sánchez Jiménez, 2006, pp. 220-221.

Los cuatro versos siguientes realizan el verdadero retrato físico del protagonista, describiendo jocosamente sus cejas, nariz, ojos, boca y talle. Todos los rasgos aparecen desproporcionados por grandes (cejas, nariz y boca), pequeños (ojos), o deformes (talle), en una caricatura de las facciones del viejo Lope, que también presentaba cejas pobladas, nariz y boca grandes, y ojuelos pequeños, como se puede apreciar en el retrato que acompañaba el Laurel de Apolo (1630)⁸.

El comentario citado sirve de ejemplo de un modo de estructurar un análisis, en el que Sánchez Jiménez volverá a incurrir en otras oportunidades: señala la desproporción de rasgos, unos grandes (cejas, nariz y boca), otros pequeños (ojos) y otro deforme (talle), que considera caricatura del viejo Lope, lo cual «demuestra» aduciendo el retrato del *Laurel de Apolo*, como si ese retrato —que nada tiene de caricatura, por supuesto⁹— reflejara a un Lope grotesco que cabe reconocer en ese poema jocosos de la nariz de elefante de teta...

Ahora bien. Lo primero que debe señalarse es que el estudioso interpreta mal el mismo texto. Las cejas no son grandes, sino «mal pobladas», es decir, ralas, con poco pelo. El retrato del *Laurel* no ofrece, en efecto, cejas especialmente grandes ni llamativas (es una sugerencia falsificadora que intenta dirigir la percepción del lector, pero que no responde a un hecho objetivo: basta ver el retrato). La nariz del retrato verbal pudiera ser grande, ya que se evoca la trompa de un elefante, pero añade un complemento preposicional jocosos y paradójico en «elefante de teta». Podría ser nariz grande o una ironía antifrástica: 'nariz de elefante, pero de elefante recién nacido, no tan grande'. En todo caso el retrato del *Laurel* no apoya las inferencias de Sánchez Jiménez. El despejo de la boca pudiera indicar buen tamaño, pero en principio no es rasgo deformante. Como define el *Diccionario de Autoridades*, *despejado* «Vale también claro, desembarazado, perspicaz y limpio de imperfección»¹⁰. En el retrato de Laurel de Apolo la boca no tiene nada de deforme. Los ojos dormidos no son ojos pequeños, como explica mal Sánchez Jiménez, sino 'entrecerrados'¹¹ y en el retrato de Lope no parecen especialmente minúsculos. El talle tampoco dice el texto que sea deforme. Lo que dice es que va mal ceñido, desaliñado en el vestir¹², como corresponde a un pobretón.

8. Sánchez Jiménez, 2006, p. 221.

9. Para Profeti (2001, p. 1054) en este retrato grabado de Courbes, Lope «se presenta como hombre de letras, como escritor digno y severo; ostenta sus 70 años, la cruz de Malta de la orden de San Juan, que sus amigos italianos le habían conseguido después de la redacción de la *Corona trágica*, dedicada en 1627 a Urbano VIII. En las inscripciones que rodean el retrato, la protección del pontífice aparece aludida en la dicción puesta en lo alto: "Et urbi et orbi"; la definitiva glorificación del Fénix está atestiguada por la inscripción "Non alumno, sed parenti ... musarum": ya no discípulo de las musas, Lope, sino familiar suyo, participante de su misma naturaleza». Ningún rasgo de caricatura.

10. Cabrían otras interpretaciones sobre el despejo de la boca, quizá alusivas al ingenio o capacidad verbal, pero no hace falta entrar ahora en ese terreno.

11. «*Dormir los ojos*. Frase con que se expresa que uno los entreabre, por dar a entender algún afecto, que quiere y tiene ánimo de significar» (*Diccionario de Autoridades*).

12. Comp. Huarte de San Juan: «viendo el desaliño que tenía Julio César siendo niño, avisó a los romanos diciendo: *cavete puerum male praecinctum*; como si les dijera: "guardaos, romanos, de aquel muchacho mal ceñido"» (*CORDE*).

Retrato de Lope en *El laurel de Apolo*

Aparte de la mala intelección del texto, utilizar los retratos jocosos de Burguillos (sean de Lope si se quiere) que hay en los poemas de las *Rimas* como testimonio fehaciente de las características físicas y morales de Lope/Burguillos, de donde sacar conclusiones sobre el modo de leer todo el libro, es invención de poco fundamento.

Pero entremos en la valoración que hace Sánchez Jiménez del grabado que nos ocupa:

Las *Rimas de Tomé de Burguillos* incluyen otro retrato aparte de los sonetos 19 y 68. Se trata de un famoso grabado que representa a Burguillos, y que ya anuncia el «Advertimiento»: «Su fisionomía dirá ese retrato que se copió de un lienzo en que le trasladó al vivo el catalán Ribalta, pintor famoso entre españoles de la primera clase» (pág. 126). El «Advertimiento» se refiere al gracioso grabado que sigue a los textos preliminares, marcando el inicio de la obra de Burguillos [...]. Si los poemas de las *Rimas de Tomé de Burguillos* parodiaban las representaciones poéticas del joven Lope, este maravilloso retrato remeda las imágenes y grabados que el Fénix había ido colocando al comienzo de sus obras impresas, al tiempo que condensa en una figura visual y concreta gran parte de las características de Lope-Burguillos. El grabado representa los rasgos de Lope, vestido con una sotana universitaria (al parecer nada raída) y coronado de laurel (¿o de tomillos, como proponía el Conde Claros?). Sin embargo, una inscripción situada bajo el retrato lee «El licenciado Tomé de Burguillos», siguiendo el juego de identidad entre el

Fénix y su personaje que domina la compilación. Alrededor del óvalo del retrato aparece una serie de elementos ambiguos que pueden aludir a Lope, a Burguillos o a ambos, según se entienda. En primer lugar, una cita de la égloga I de Virgilio, «Deus nobis haec otia fecit» (v. 6), circunda la imagen, traducándose por 'Dios nos proporcionó estos momentos de ocio', donde el «ocio» significa también los textos que el poeta escribió durante esos ratos libres. La inscripción supone, en primer lugar, una disculpa por componer poesía en general —frente a otras actividades propias del caballero, o frente a otro tipo de literatura más elevado, como la historia— y por escribir poesía burlesca en particular: según esta frase, las *Rimas de Tomé de Burguillos* surgen de una época de ocio en la que el poeta puede permitirse entretener su aburrimiento. Además, la cita virgiliana alude inequívocamente al mecenazgo, una de las principales obsesiones de la compilación: ya los contemporáneos de la égloga I interpretaron que Títilo, que es el personaje que enuncia la frase que recoge el retrato, funcionaba como máscara de Virgilio, y que el «deus» de quien habla escondía a su poderoso protector, Octavio Augusto. En el contexto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, la cita resulta irónica, pues tanto Lope como su heterónimo se quejan amargamente de no disfrutar de mecenazgo alguno: los afortunados Títilo y Virgilio funcionan como contrapesos cómicos de Burguillos y Lope. Enmarcando esta rica cita de Virgilio, aparece en el grabado una bella y compleja fantasía arquitectónica que anticipa el juego de identidades y el carácter burlesco de la obra, pues al igual que en el espacio textual de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, el lector tiene la impresión de poder adentrarse por el edificio del grabado, y subir sus escaleras, para luego darse cuenta de que no conducen a ninguna parte. Por último, sobre el retrato mismo observamos la inscripción «utrumque» ('uno y otro'), en una hornacina rodeada de dos plumas situadas simétricamente. La palabra debe de aludir a Burguillos, licenciado en ambos derechos, civil y canónico, aunque también podría referirse a las dos plumas que aparecen a uno y otro lado de la hornacina: una podría simbolizar la poesía seria (lírica, épica, etc.) y otra la burlesca y satírica. De ser así, «utrumque» aludiría tanto a Lope como a Burguillos, expertos en toda clase de poesía, como demuestra precisamente la propia compilación de 1634. Además de contener tal riqueza de significados en sí, el grabado cobra nueva vida al contrastarlo con anteriores retratos de Lope. Por ejemplo, podemos apreciar la gran diferencia que existe entre el ridículo licenciado Burguillos con el Lope cortesano que aparece en el *Isidro* y el *Peregrino en su patria* (el retrato es el mismo) o en la *Arcadia*, donde el poeta sale elegantemente ataviado con el amplio cuello que dictaba la moda de la época. Igualmente distante se encuentra el Lope sacerdote de los *Triunfos divinos*: Burguillos carece tanto de la elegancia varonil del joven Fénix como de la dignidad del poeta ordenado. Asimismo, el retrato de las *Rimas de Tomé de Burguillos* contrasta con los grabados anteriores en otro aspecto de importancia: la situación de la corona de laurel en la composición. Aunque Lope introdujo el laurel —símbolo de la gloria poética— en algunas de sus efigies, siempre lo hizo indirectamente, y jamás se atrevió a representarse llevando una corona de laurel. En la *Arcadia*, un motivo vegetal envuelve su retrato, ya reproducido en el capítulo segundo, pero no podemos afirmar con certeza que sea un laurel, y además no descansa sobre las sienes del poeta. En los retratos del *Isidro* y el *Peregrino* la corona de Dafne reposa sobre una calavera, por encima del retrato de Lope. Una inscripción en una cartela aclara el significado del emblema: «Hic tutior fama» ('Aquí está más segura la fama'). El Fénix indica de este modo que todos los poetas vivos están siempre sujetos a la envidia, por lo que sólo resuelve coronar de laurel a una calavera, renunciando al premio para sí mismo. Dos elementos más acompañan el grabado.

Debajo del retrato encontramos el escudo de los Carpio, que presenta al poeta como miembro de la nobleza. Asimismo, apreciamos dos plumas situadas simétricamente a los lados del escudo, igual que en la imagen de 1634. En este caso, las plumas pueden aludir simplemente al oficio de poeta, pues no parece probable que en este momento Lope se describa como experto en dos géneros concretos, como es el caso del grabado de 1634. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que los dos dibujos no representen plumas en absoluto, sino dos alas, que quizás corresponderían a las metafóricas alas de la Fama o a las alas físicas del caballo Pegaso, que cabalgaban los poetas en estado de *enthousiasmós*, pues el animal estaba dedicado a Apolo. El resultado es un conjunto elegante y significativo, cuya concisión y equilibrio explican que Lope decidiera reutilizarlo para su edición del *Peregrino* algunos años más tarde [...] El grabado de las *Rimas de Tomé de Burguillos* sugiere burlescamente numerosos elementos de estos varios retratos, en una especie de rima visual. Como ya hemos señalado, los rasgos faciales de Burguillos pertenecen a Lope, pero carecen de la belleza de los retratos de la *Arcadia* y el *Isidro* o de la dignidad de la imagen de los *Triunfos divinos*. La sotana y golilla del licenciado evocan el rango sacerdotal, pero las alegres y ridículas rayas que decoran el ropaje le privan de toda la gravedad que evocaban la sotana de los Triunfos divinos o los escudos de armas de los retratos anteriores. La corona de laurel o tomillo glorifica ostentadamente al poeta burlesco, ridiculizando la localización sutil de los laureles en otros grabados anteriores. La cita virgiliana recuerda los lemas clásicos que acompañaban las efigies de libros previos, pero con una referencia a la poesía burlesca (producto de los «otia» del autor) que rebaja automáticamente el nivel de la composición. Las plumas simétricas evocan las del *Isidro* y el *Peregrino*, pero de nuevo con una ambigua alusión a las burlas que contiene el libro. Por último, el decorado arquitectónico que rodea el grabado trae a la memoria la grandiosa portada neoclásica que enmarcaba el busto del poeta en la Jerusalén conquistada, aunque con una fantasía extravagante muy a tono con los textos de la compilación. De este modo, el retrato de las *Rimas de Tomé de Burguillos* anticipa magistralmente los poemas del libro parodiando las representaciones anteriores del poeta¹³.

Discúlpese lo extenso de la cita por la imposibilidad de segregar motivos específicos en un texto construido según una técnica de mezcolanza algo confusa, que intentaré dilucidar lo mejor que pueda en lo que sigue.

Sánchez Jiménez, antes de llegar a su conclusión resumida, valora, interpreta y confiere determinados significados a una serie de elementos de este grabado.

El erudito lo califica de «gracioso» y «maravilloso retrato», especie de «rima visual». Como la calidad del grabado no es para asombrarse interpreto que esta dimensión maravillosa estriba en la profundidad de sus implicaciones, paralelas a las del heterónimo, que concretan «gran parte de las características de Lope-Burguillos»¹⁴.

13. Sánchez Jiménez, 2006, pp. 223-227.

14. De modo más resumido dice lo mismo en Sánchez Jiménez, 2011, p. 356: «Este retrato [...] "se copió de un lienzo en que le trasladó al vivo el catalán Ribalta" [...] en efecto, las *Rimas de Tomé de Burguillos* traen el grabado aludido, que resulta ser un retrato paródico del propio Lope. [...] más joven y gordo, coronado de laurles —o quizá tomillos— vistiendo ropas de licenciado y enmarcado en una fantasía arquitectónica que parodia los retratos que el Fénix había incluido en sus anteriores obras impresas.

Esta trascendencia significativa que afirma Sánchez Jiménez proviene en realidad de su propio discurso, que se aleja de los datos objetivos y que imagina sentidos no justificados. Un breve análisis de un párrafo de Sánchez Jiménez tomado al azar explicará este método «crítico» que el estudioso aplica sistemáticamente, en este caso al retrato, como se verá enseguida.

En su comentario del heterónimo (paralelo al del retrato) pondera la importancia de uno de los supuestos modelos — un fraile franciscano que vivía en Méjico¹⁵—, y presenta su argumento de este modo:

Se trata del religioso franciscano fray Bartolomé de Burguillos, estricto contemporáneo del Fénix (1580–1634) que murió precisamente el año de la publicación de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Parece improbable que Lope supiera de la defunción del fraile toledano antes de publicar su libro, pues el franciscano murió en México, donde residía desde 1611 (Carreño, «Introducción», *Rimas*, pág. 29). Sin embargo, Bartolomé de Burguillos representa la faceta sacra de Tomé de Burguillos, que forma una parte central de la personalidad de este personaje ficticio¹⁶.

Se habrá advertido que, con una ingenua sutileza, Sánchez Jiménez aporta como datos esenciales algunos detalles que no tienen relevancia ninguna, subrayando con ciertos términos la supuesta trascendencia de los hechos o de las imaginaciones: al decir, por ejemplo, que el tal fraile es «*estrictamente* contemporáneo del Fénix» se sugiere una relación estrecha entre ambos, lo cual no tiene lógica ninguna¹⁷. Lo mismo con el dato de morir «precisamente» el año de publicación de las *Rimas*. ¿Y qué? En realidad no muere «precisamente en...». Simplemente muere en 1634. Y prosigue con la *improbabilidad* de que Lope supiera la noticia de la muerte del fraile (¿y por qué la iba a saber o qué importancia tiene eso en el diseño de las *Rimas* de Burguillos?) a pesar de lo cual («sin embargo»: un conector vacío que parece tener algún valor sin tenerlo¹⁸), se afirma (sin haber establecido ninguna base

Estos juegos con la identidad del heterónimo continúan en el texto mismo de las *Rimas de Tomé de Burguillos*; y lo mismo, una vez más, en Sánchez Jiménez, 2013, p. 246: «el retrato que presenta el volumen, ostentosamente para demostrar de una vez por todas que Burguillos es una persona real, y no un disfraz del propio Fénix, es precisamente una caricatura del poeta madrileño. El supuesto retrato de Burguillos, afirma Lope, "se copió de un lienzo en que le trasladó al vivo el catalán Ribalta, pintor famoso entre españoles de la primera clase". Sin embargo, la prometida "fisionomía" de Burguillos parece más bien la de un Lope joven y gordo, vistiendo ropas de licenciado, coronado de laureles —o quizás tomillos, como asevera cómicamente uno de los sonetos del libro— y enmarcado en una caprichosa fantasía arquitectónica. Se trata de una parodia de los retratos que el Fénix incluía en sus obras impresas. El retrato es, por tanto, un adecuado anticipo de la parodia de la carrera de Lope que Burguillos llevará a cabo en el resto de la obra».

15. Ver Arellano, 2020, para el examen de esta invención.

16. Sánchez Jiménez, 2006, p. 190.

17. Se trata de un espejismo sugerido por el discurso verbal. La población mundial hacia 1660 era aproximadamente de 600 millones, estrictamente contemporáneos del Fénix. El fraile Burguillos era solo uno de esos 600 millones.

18. Es decir: se sugiere: 'Lope probablemente no llegó a conocer la muerte de Bartolomé, personaje con el que tenía una relación [falso], sin embargo, a pesar de eso Bartolomé representa la faceta sacra de Tomé'. Todo el discurso prescinde de la lógica.

para dicha afirmación, que se presenta como corolario lógico de una serie de detalles sin relación) que «Bartolomé de Burguillos representa la faceta sacra de Tomé de Burguillos». ¿De dónde sale esta conclusión? ¿Cómo se llega a ella? A través de una acumulación de elementos desechables en su totalidad.

El argumentario de este pasaje refleja la misma estrategia que se aplica al retrato, cuyo examen será conveniente abordar¹⁹.

GLOSAS A LAS GLOSAS DE SÁNCHEZ JIMÉNEZ

El comentario de Sánchez Jiménez involucra toda una serie de asuntos que conviene desmenuzar sucesivamente.

Para dicho analista el grabado «representa los rasgos de Lope», cosa sobre la que he mostrado ya mi escepticismo.

La parte más extensa del comentario se refiere a la cita virgiliana, *Deus nobis haec otia fecit* que traduce como 'Dios nos proporcionó estos momentos de ocio', y que interpreta como una disculpa por entregarse el poeta a poesías burlescas e intrascendentes o a la poesía en general «frente a otras actividades propias del caballero, o frente a otro tipo de literatura más elevado, como la historia». Esta calidad exculpatoria no aparece en el grabado ni en el texto, como tampoco la insinuación de que sería más disculpable dedicarse a actividades caballerescas (pero Burguillos no es un caballero) o a un tipo de literatura «más elevado como la historia» (pero la historia no la consideraban en el Siglo de Oro más elevada que la poesía, sino al contrario, según expresa ya Aristóteles en la *Poética*²⁰). Por otra parte, no parece verosímil usar un texto de Virgilio (considerado modelo insuperable) como topos de falsa modestia. Más aceptable parece la referencia irónica al mecenazgo que vendría sugerida por el contexto virgiliano de la Bucólica I —a la que pertenece la cita—, en el que el poeta, mediante el personaje de Títilo, agradece a Augusto, al que cabe considerar como «dios», su protección que le permite dedicarse al canto pastoril en un lugar agradable.

A partir de este momento el comentario de Sánchez Jiménez se desboca por los anchos campos de la fantasía. Aparece en el grabado, asegura, «una bella y compleja fantasía arquitectónica que anticipa el juego de identidades y el carácter burlesco de la obra»: pero esta estructura arquitectónica, que Lafuente Ferrari calificaba despectivamente de «chirimbolos inverosímiles y sin sentido» no se comprende cómo pueda anticipar el juego de identidades en sus volutas, columnillas y retorcimientos, porque la asimilación de un «espacio textual de las *Rimas de Tomé de Burguillos*», a este «edificio» que no conduce a ninguna parte es pura literatura de ficción. El marco del retrato no es un edificio, y ¿qué quiere decir que los poemas

19. Amplió en lo que sigue, con más datos e ilustraciones, lo que señalo al paso en Arellano, 2020.

20. *Poética*, 1451b: «La diferencia estriba en que uno [el historiador] narra lo que ha sucedido y el otro [el poeta] lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia lo particular» (*Poética*, p. 56).

del libro no conducen a ninguna parte? Este tipo de formulaciones no dejan de ser logomaquias sin sentido preciso.

La expresión «in utroque» sin duda evoca los dos derechos civil y canónico²¹, pero no las dos «plumas» que ve Sánchez Jiménez, de las cuales «una podría simbolizar la poesía seria (lírica, épica, etc.) y otra la burlesca y satírica», porque no hay dos plumas en el retrato, sino dos ramos de palma, emblema de la victoria o la excelencia, y motivo habitual en los retratos, junto con el laurel, dos elementos de exaltación completamente tópicos y cuya conformación visual es inconfundible²², salvo para un intérprete poco ducho en el arte del grabado.



Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, III centuria, emblema 41

Las comparaciones que hace Sánchez Jiménez con otros retratos, que pretenden reforzar las interpretaciones del de Burguillos, en realidad las desmontan sistemáticamente, a la vez que evidencian una singular impericia del estudioso en el terreno de los motivos simbólicos y emblemáticos de algunos de estos retratos de Lope.

Respecto de las supuestas plumas, por ejemplo, aduce los retratos del *Isidro* y *El peregrino en su patria* (el mismo en ambos casos, y que también se usará en *Los pastores de Belén*), pero ya que en estos dos libros no es posible atribuir distintas clases de poesía a cada una de esas plumas, propone otros significados —igualmente gratuitos— y sugiere que representen, bien el oficio general de poeta, o bien,

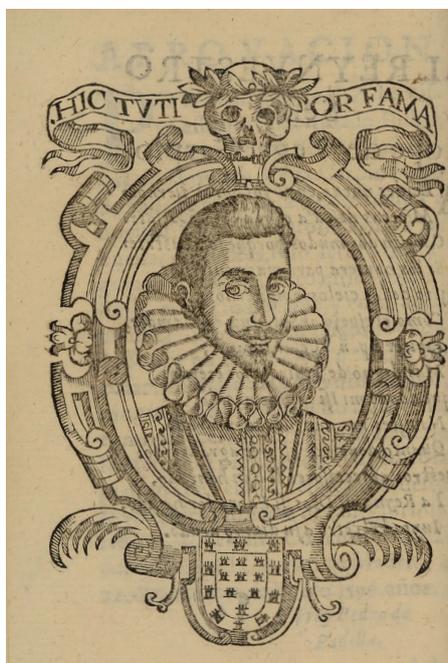
21. Para Brito (1996, p. 362) este *utroque* apuntaría alusivamente al Lope desengañado y melancólico, por un lado, y por otro al jocoso heterónimo.

22. Proliferan estas palmas en la emblemática también. Comp. el emblema de Covarrubias de las palmas en la corona, cuyo sentido no hace ahora al caso: me interesa solo presentar la conformación visual del motivo. Ver palmas idénticas a las del retrato de Burguillos en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, los núms. 251, 265, 273, 322, 325. Palmas y laureles componen el entorno exaltador del retrato de Calderón de la Barca en el *Obelisco fúnebre* de Gaspar Agustín de Lara, que describe Cacheda Barreiro (2006, p. 269): «Las palmas que sujetan los angelotes nos recuerdan la victoria y el triunfo del retratado en el mundo de las letras así como su fama alcanzada en la literatura del Siglo de Oro, como nos lo anuncian las trompetas que tocan las figuras aladas de la parte superior. Estas sostienen, al mismo tiempo, dos coronas de laurel que se entrecruzan».

dudando de que sean plumas, las alas metafóricas de la Fama o las alas físicas de Pegaso, animal dedicado a Apolo²³.

Basta mirar un momento el retrato del *Isidro, El peregrino, o Los pastores de Belén*, para percibir que en la parte inferior, flanqueando el escudo, no hay dos plumas sino dos palmas, que terminan en sendos peciolos en nada semejantes al tajo de una pluma. Por tanto, las plumas fantásticas de Burguillos no evocan ninguna distribución de poesías ni resultan elementos de valor hermenéutico.

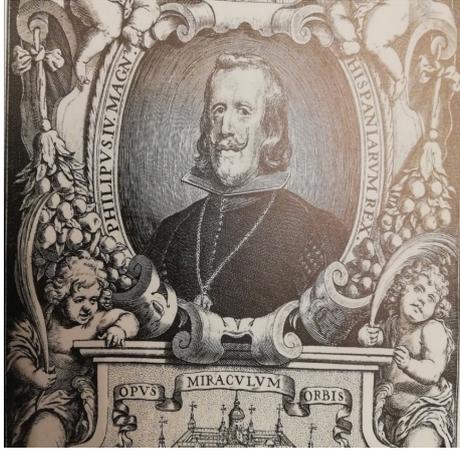
Este elemento iconográfico de las palmas es usual en los retratos, como se puede ver en el de Felipe IV de Pedro de Villafranca, sostenidas por dos angelotes, o en el de Calderón de Gregorio Fosman, que enmarca mezclado con laureles la figura del poeta²⁴.



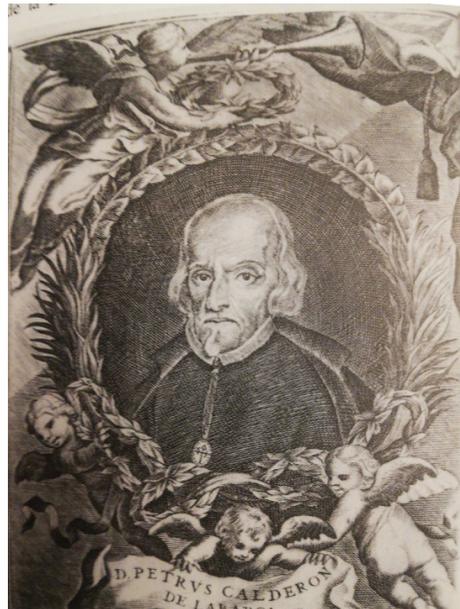
Retrato del *Isidro, Peregrino en su patria, Pastores de Belén*

23. La Fama y Pegaso gozan del mismo estatuto mitológico, de modo que sus alas son igualmente «físicas». Es muy rara esta diferenciación de las «metafóricas» para la Fama, personaje que lleva alas en su figuración mitológica igual que Pegaso. Comp. Covarrubias, *Tesoro*, ««los antiguos pintaron la Fama en forma de doncella, que va volando por los aires con las alas tendidas y una trompeta con que va tañendo»».

24. Se reproducen, el de Felipe IV en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, núm. 251; el de Calderón en Carrete, Checa y Bozal, 1996, núm. 334.



Retrato de Felipe IV de Pedro de Villafranca



Retrato de Calderón de Gregorio Fosman

Si Sánchez Jiménez no parece muy seguro de estas plumas/alas, también tiene problemas con la corona de laurel ¿o quizá tomillo?

En el soneto preliminar del Conde Claros el segundo terceto lee:

viva vuesa merced, señor Burguillos,
que más quiere aceitunas que laureles
y siempre se corona de tomillos.

Texto que el estudioso utiliza como guía de análisis del retrato, como si el grabado reprodujera estos tomillos del verso. Pero la corona del poema no es parcial écfrasis del grabado ni mucho menos, sino que inserta, sin más, un chiste en la contraposición de laureles y tomillos. La imagen del grabado lleva una corona de laurel, claro está, cuyas hojas no se parecen en nada a las del tomillo, como sabe cualquiera que conozca ambas plantas, comunísimas, por otro lado, en muchos territorios.



Laurel



Tomillo

Lo que resulta extraño es que un crítico asegure con tanto convencimiento el valor epistemológico de unos elementos que se declara incapaz de identificar con claridad.

Este tipo de resbalones no es raro en Sánchez Jiménez.



Retrato de Lope en la *Arcadia*

Al hilo de sus disquisiciones sobre las coronas de laurel y su colocación en los retratos de Lope contrasta la de Burguillos con la orla del retrato del propio Lope en la *Arcadia*, aunque no queda claro el sentido de tal supuesto contraste. En todo caso describe el grabado de la *Arcadia* como «un motivo vegetal» que envuelve su retrato, «pero no podemos afirmar con certeza que sea un laurel, y además no descansa sobre las sienes del poeta».

No se le puede negar aquí la razón, pues no se puede, en efecto, afirmar que se trate de un laurel, y es obvio que no está en las sienes el poeta. Lo más extraño de esta descripción—aparte de que no se sabe a qué conclusiones concretas apunta—es que la orla que rodea el retrato de Lope no es simplemente un motivo vegetal en nada semejante al laurel, sino —con toda nitidez— una sierpe que muerde la parte baja del tallo de una caña y enlaza su cola con el ápice, formando la imagen del *ou-roboros*, bien conocida en la emblemática²⁵. Dudar de si es laurel o no hace suponer en Sánchez Jiménez un problema no ya de conocimiento de motivos simbólicos, sino de percepción puramente visual porque la imagen no puede estar más clara.

En Horapolo, por ejemplo, la serpiente que se muerde la cola significa el Universo o la eternidad²⁶. En Ripa se lee que

25. Ver Arellano, 2010 para este emblema en una comedia de Lope.

26. Horapolo, *Hieroglyphica*, pp. 46-48.

La serpiente revuelta sobre sí misma muestra cómo la eternidad de sí misma se alimenta [...] Este símbolo entre los antiguos significaba el mundo y también el año...²⁷

El círculo serpentino (ouroboros) como símbolo de la eternidad o el tiempo es bien conocido²⁸ y se multiplica en repertorios como el de Borja (*Emblemas morales*) o en los escritores del Siglo de Oro. Sale incluso a las calles en los espectáculos celebrativos de las fiestas hagiográficas como sucede en Madrid en las canonizaciones de San Isidro, San Francisco Javier, Santa Teresa y San Ignacio, según describe la relación de Monforte²⁹, donde se menciona a una culebra mordiendo la cola que ilustraba la figura de la Buena Fama, pues es la Fama la que proporciona la inmortalidad (desfilaba «con banderilla de tela sembrada de oídos de oro, y en medio una culebra que cogía su extremidad con la boca, en sinificación de la eternidad que había de durar la fama de los gloriosos santos»). Es exactamente la misma idea e iconografía que había propuesto el famoso repertorio de Alciato³⁰ en el emblema 132 «Que del estudio de las letras nace la inmortalidad», con la figura de un tritón pregonero de las glorias del humanista, cercado del ouroboros, emblema glosado por Daza Pinciano:

Tritón que es de Neptuno trompetero
medio hombre y medio pez, está cercado
de una serpiente que por lo postrero
tiene su cola asida de un bocado.
La Fama favorece al hombre entero
en letras y pregonera así su estado...

Pierio Valeriano, Junius, Juan de Horozco, Filippo Picinelli y otros³¹ insisten en el sentido de eternidad de la serpiente que se muerde la cola.

En suma, el grabado expresa la queja por los envidiosos que muerden la humildad del poeta y que paradójicamente, en vez de perjudicarlo, le proporcionan la inmortalidad de la fama.

El retrato de la *Arcadia* es, pues, más complejo que el del Burguillos, desde luego. Carlos Brito lo comenta señalando el valor simbólico del círculo («una caña y una serpiente enlazadas orlan a un Lope brioso y engolado y le otorgan la inmortalidad estipulada en los repertorios iconológicos»³²), y también Bouzy, que aclara mejor las dos partes del óvalo (serpiente y caña) en relación con el mote latino³³:

27. Ripa, *Iconología*, I, pp. 392-393.

28. Ver Bernat y Cull, 1999, núms. 513, 514.

29. Monforte y Herrera, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid*, fol. 63rA.

30. Alciato, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, emb. 132.

31. Para otros ejemplos ver Horapolo, *Hieroglyphica*, comentario de González de Zárate, pp. 46-48.

32. Brito, 1996, p. 358.

33. Para la caña como símbolo de humildad ver también el emblema de Borja, «Superbis resistit, humilibus dat gratiam» (Bernat y Cull, 1999, núm. 322): «así como el viento arranca el árbol, si le resiste, por grande que sea, y a las cañas, que se sujetan y se le humillan no les daña, de la misma manera el

a Lope de Vega le gustaba hacerse representar en retratos emblemáticos, en la edición *princeps* de la *Arcadia* y de otras obras, donde toma un aspecto a la vez altanero y sonriente, con el cuello erguido en una aristocrática lechuguilla. El busto, de tres cuartos, viene encerrado dentro de un óvalo formado por una serpiente que mantiene en la boca una caña cuya extremidad está ligada a su cola; el mote en latín reza «*Qvid Hvmilitate Invidia*» («¿Por qué envidiar la humildad?»). Además de su simbólica fundada en la oposición-asimilación entre la serpiente, símbolo de la Envidia (Portús Pérez, 2008: 135-149), y la caña, símbolo de la Humildad, —ingeniosa *discordia concors* ilustrada—, el motivo iconográfico es una referencia evidente al *ouróbouros* de los *Hieroglyphica* de Horapolo...³⁴

Se puede afirmar con toda certeza que el motivo vegetal de *Arcadia* no es laurel, y que Sánchez Jiménez no ha comprendido el sentido del retrato³⁵.

Llegados a este punto, hago gracia del comentario de las ridículas y alegres rayas de la sotana de Burguillos: es otro caso en el que un discurso voluntarista sin relación con los datos objetivos atribuye rasgos inexistentes a un elemento que no valora adecuadamente.

Por tanto, se puede dudar mucho de que el retrato de Burguillos anticipe «magistralmente los poemas del libro parodiando las representaciones anteriores del poeta». O mejor, no cabe duda de que no funciona de esa manera. Ni falta que hace.

FINAL

Creo, en suma, que el retrato de Burguillos subraya el tono jocoso que da la impresión predominante de sus *Rimas*, *ciertamente*; pero que no evoca complejas ambigüedades innecesarias entre Lope y su máscara; que no se parece a los retratos de Lope; y que las interpretaciones «profundas» y anticipatorias del conjunto del libro que en ese retrato ha visto Sánchez Jiménez se basan en malos entendimientos, defectos en la identificación de los motivos y deducciones creadas por un discurso que engendra supuestas relaciones inexistentes en la realidad objetiva de los textos y los grabados.

A mi juicio se trata de un elemento que parodia las portadas y los retratos de otros libros, parte de un juego eficaz cuya precisión no se enriquece, sino que se destruye, si se difumina en interpretaciones arbitrarias como las que se han comentado.

impaciente soberbio queda castigado y no enmendado con la tribulación y trabajo que Dios le da, y por el contrario el humilde, que con aprovechamiento recibe el castigo queda consolado». Ripa (*Iconología*, I, pp. 341-344) describe a la Envidia como «Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndolo una sierpe [...] la serpiente [...] simboliza el remordimiento que permanentemente desgarrar el corazón del envidioso...».

34. Bouzy, 2017, p. 17.

35. En un artículo posterior (2015, pp. 30-33) Sánchez Jiménez analiza mejor el sentido de la caña y la serpiente, que ahora identifica e interpreta correctamente desde sus valores emblemáticos, pero sigue ignorando el valor de 'eternidad' que representa el ouroboros, lo que le permite captar en esta ocasión solo la mitad del sentido del grabado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, ed. Rafael Zafra, Palma de Mallorca, Olañeta, 2003.
- Arellano, Ignacio, «La sierpe y el cuchillo. Texto e imagen en la reconstrucción de un verso de Lope (*El hijo de Reduán*)», *Criticón*, 108, 2010, pp. 157-168.
- Arellano, Ignacio, «Un soneto de Lope ("Duerme el sol de Belisa en noche oscura"), supuestamente envilecido, y su fuente», *Revista de Filología Española*, 91.2, 2011, pp. 337-342.
- Arellano, Ignacio, «Apostillas metacríticas a las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», *Criticón*, 139, 2020, pp. 231-266.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza, 2004.
- Bernat, Antonio, y Cull, John, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- Bouzy, Christian, «El "Libro V de las prosas y versos del Arcadia", de Lope de Vega: una apoteosis emblemática sin imágenes», *Imago*, 9, 2017, pp. 15-38.
- Brito, Carlos, «"Odore enecat suo": Lope de Vega y los emblemas», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, ed. Sagrario López Poza, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1996, pp. 355-377.
- Cacheda Barreiro, Margarita, *La portada del libro en la España de los Austrias menores*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006. Disponible en <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/9510>>.
- Carreño, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca, Almar, 2002.
- Carrete, Juan, Checa, Fernando y Bozal, Valeriano, *Summa artis*, XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- CORDE [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>>.
- Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Cuiñas Gómez, Macarena (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1990, ed. facsímil, 3 vols.
- Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
- Lafuente Ferrari, Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935.

- Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional / Ministerio de Cultura, 1993.
- Monforte y Herrera, Fernando, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- Profeti, Maria Grazia, «I ritratti del "Fénix de los Ingenios"», en *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea Editrice, 1999, pp. 45-70.
- Profeti, Maria Grazia, «Apolo, su Laurel y el Viaje del Parnaso», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 2, pp. 1051-1062.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- San José Lera, Javier, «Tomé de Burguillos o el triunfo del Quijote: una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», *Criticón*, 100, 2007, pp. 167-199.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Cardenio "el Rústico", el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadía* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)» *Creneida*, 1, 2013, pp. 238-267. <<http://hdl.handle.net/10396/12578>>.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «La humilde caña: fortuna de un motivo emblemático en Lope de Vega», *Filología*, 47, 2015, pp. 23-36.
- Vega, Lope de, *Arcadía, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.