



JANUS 10 (2021) 124-137

ISSN 2254-7290



Poesía y materia mitológica en “El jardín de Lope de Vega”

Ximena González

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
equisele@gmail.com

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 19/12/20, Fecha de publicación: 25/01/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=172>>

DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211008>

Monográfico

“Formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo”: los *fragmenta* de *La Filomena* (1621). Coordinadores Florencia Calvo y Antonio Sánchez Jiménez

Resumen

La epístola VIII de *La Filomena* se estructura sobre la base de la descripción de un fabuloso vergel. Mediante la ecfrosis de las breves historias mitológicas que adornan los elementos de este espacio, la voz poética deja entrever abundantes reflexiones sobre problemáticas relativas a su particular visión de la poesía, su relación con otros poetas del campo (cruzada por la permanente queja frente a la envidia de sus colegas), la siempre compleja cuestión del mecenazgo y la gratitud de los poderosos y otras cuestiones vinculadas a su quehacer como poeta. En este trabajo, nos proponemos analizar la estrecha relación que existe entre los problemas enumerados y los núcleos míticos elegidos para su representación y descripción.

Palabras clave

Mitología clásica; pintura; escultura; poesía barroca; *La Filomena*; género epistolar

Title

Poetry and mythological matter on “El jardín de Lope de Vega”

Abstract

Filomena's Eighth Epistle contains the description of a fabulous garden. Through the ecfrasis of the brief mythological stories that adorn the elements of this space, the poetic voice reveals abundant reflections. The topics of those considerations point to problems related to his particular vision of poetry, his relationship with other poets (crossed by the permanent complaint against the envy of his colleagues), the complex question of patronage and the gratitude of the Nobels and other issues related to his work as a poet. In this paper, we propose to analyze the close relationship that exists between the problems listed and the mythical stories chosen for their representation and description.

Keywords

Classical mythology; painting; sculpture; baroque poetry; *La Filomena*; epistolary genre

**INTRODUCCIÓN**

Una epístola de extensión infrecuente, escrita por Lope muy poco tiempo antes de la publicación de la obra en la que fue incluida, es decir *La Filomena*, (Campana, 1998: 404 y Pedraza, 2017: 83) llama la atención por la ocurrencia de un conjunto de singularidades: en principio, se trata de un ejemplo del género epistolar que exhibe ciertos rasgos estructurales conservados: se dirige a un tú explícito a través de un discurso que se supone familiar para abordar un tema cotidiano o, para precisarlo mejor, una materia menor como es la descripción del jardín del poeta. Sin embargo, la expectativa generada en la presunción de lo que se leerá es una epístola entra en conflicto con lo que el lector encuentra ni bien transpone los primeros versos y se enfrenta a la evidente complejidad basada fundamentalmente en tonos nada cotidianos y de referentes cultos con la que está revestido este objeto.

La “Epístola VIII” de *La Filomena*, dedicada al licenciado Francisco de Rioja, ofrece una serie de elementos sumamente interesantes para pensar la poética lírica de Lope: la excusa de la descripción del fantástico jardín, permite el recurso frecuente de figuras y tropos para aludir a los puntos de vista de su autor acerca de problemáticas hondamente relevantes tales como los materiales literarios, los modos de creación, las filiaciones estéticas, las autoridades; junto a esto y atravesando de modo casi permanente el recorrido de los versos, se

manifiesta la siempre conflictiva relación de Lope con sus colegas del campo literario.

Hasta el momento, este texto no cuenta con demasiada tradición crítica. Aunque no ha permanecido del todo indiferente a la vista de los especialistas, los análisis de que ha sido objeto se centran, hasta donde alcanzo, en torno a tres cuestiones fundamentales: a) su pertenencia a una obra mayor en la que convive con otras de su especie, es decir, otras epístolas (considerando especialmente la participación de Lope en la composición y ordenación de *La Filomena*) —y a este respecto es ineludible la mención del cuidadoso trabajo de Patrizia Campana (1998)—; b) su consideración como miembro dentro de la familia genérica de las epístolas, tanto en contraste con otras del sistema literario aurisecular como dentro del corpus más específico de las epístolas de Lope —aquí son de ineludible mención los trabajos de índole general sobre el género epístola desarrollados por el grupo PASO (López Bueno: 2008) y en particular los de Guillén (1995) y Sobejano (1990)—; c) recortada individualmente, lo que más ha llamado la atención de la crítica es el generoso catálogo de autores que el poeta ofrece a los que agrega también pintores, teólogos, historiadores y músicos. Desde este último punto de vista, el poema ha sido puesto en relación con otros parnasos elaborados tanto por el mismo Lope de Vega y también por otros autores; dentro de este último abordaje destacan el capítulo dedicado a este texto en la tesis de Campana (1998) y un aporte de Pedraza (2017).

Para organizar el análisis, proponemos seguir la estructura que, de algún modo, aparece sugerida por el mismo poema: 1) la dedicatoria, que se despliega a lo largo de 9 tercetos y que incluye ciertos lugares retóricos habituales tales como la exaltación de la figura del dedicatario y la invocación a la escucha; 2) la descripción del jardín, organizada en cinco cuadros, llamados así por la propia voz poética y con todas las posibilidades semánticas que se abren a partir de la pluralidad de sentidos de este término¹ puesto que las relaciones entre texto, poema, representación iconográfica se apelan y problematizan constantemente; 3) el inventario de estatuas y pinturas de personas notables que alberga el jardín, que pueden agruparse en tres categorías: a) una vinculada con la historia antigua en la que se reúnen “[...] algunos césares romanos, que describe Suetonio, tan ilustres” (vv. 176-177, p. 765), b) la extensa enumeración de poetas, pintores,

¹ *Diccionario de autoridades s/v quadro*. Segunda acepción: “Se llama tambien qualquier lienzo, lámina o cosa semejante de pintura, porque regularmente se forma en quadro.” Tercera acepción: “Se llama en los jardines aquella parte labrada en quadro y adornada con varias labores de flores y hierbas”.

hombres de letras que se encuentran figurados en esculturas, pero también pintados y c) el hexágono nobiliario de “nobles e ínclitos varones” (v. 422, p. 775) de la historia de España. 4) Finalmente, la estructura que proponemos concluye con la descripción de algunas otras maravillas del jardín y el cierre irónico con la breve descripción del huertecito real “más breve que cometa” (v. 511, p. 778).

En medio de estas zonas textuales aparecen reflexiones de variado tipo (metaliterarias, algunas morales) y descripciones sueltas de algunas rarezas que se encuentran en el jardín, procedimientos propios de la epístola que también apuntan a corroborar la habilidad de su autor en el género.

De todas estas partes, nos centraremos fundamentalmente en las que se dedican a la descripción de las distintas curiosidades del fantástico vergel, dejando de lado el recorrido por el parnaso ya que, en nuestra opinión, estos cinco cuadros y algunos elementos que aparecen descriptos hacia el final concentran estos conceptos poéticos y vehiculizan de manera alegórica problemáticas recurrentes en la poesía de Lope, especialmente en la miscelánea que aloja esta pieza y, con algo más de énfasis, en el corpus epistolar que integra esta composición.

El jardín objeto de la descripción está desde el inicio planteado como un producto del artificio de manera que el socorrido binomio naturaleza / artificio es puesto en cuestión y claramente resuelto, como veremos: “oye de mi jardín la artificiosa / máquina” (vv. 25-26, p. 760) dice la voz poética y, a partir de allí, plantea al destinatario —y a los lectores— un recorrido textual por medio del cual iremos asistiendo a la “contemplación” de los sorprendentes prodigios que encierra el espacio.

EL CUADRO HIBLEO

La descripción del jardín inicia con “un cuadro hibleo a Flora dedicado”, emplazado en un *locus amoenus* y rodeado de parras y olmos. La presencia de esta divinidad, que preside la primavera y los jardines, sugiere la idea de transformación, de renovación, de renacimiento; fenómenos asociados al ciclo primaveral junto con la mención destacada de la miel que deriva de un proceso en el que las materias mutan. Para fortalecer esta línea de sentido, es posible remitirse a las representaciones iconográficas de la leyenda clásica de Flora

algunas de las cuales apuntan frecuentemente a un fenómeno de metamorfosis²: la joven Cloris aparece exhalando flores por la boca mientras Céfiro le insufla el aire que la hará inmortal y, junto a esta imagen, se incluye a la ninfa ya convertida en Flora, con su atuendo cubierto de flores, las mismas que emergen de la boca de quien representa su forma anterior.

Por otra parte, en el cuadro hibleo, los cambios y las mutaciones impuestos a la naturaleza por el imperio de los ciclos vitales también están representados en la figura de las vides y los álamos, ya que el cerco que rodea el cuadro muestra tanto los pámpanos hojosos en su plenitud como los decrepitos sarmientos, testigos del paso del tiempo.

La complejidad de este primer cuadro, quizás el más desafiante de todos, se acentúa con la presencia de un objeto de enorme singularidad: una puerta que con su sola presencia fuerza un tránsito, un pasaje; además, esta fantástica construcción está ofrecida a Apolo:

“¡Oh, Apolo, aquí te ruego que reposes,
pues consagré tus hechos a sus nichos,
pudiendo dedicarlos a otros dioses!” (vv. 46-48, p. 760)

La puerta se presenta “sólida, vestida de rústica arquitectura” y, en contraste, adornada por los leves e inmateriales pensamientos del poeta. Además, su armazón está emparentada con la prestigiosa tradición clásica de la que la voz lírica, preterición mediante, nos avisa que no va a hablar; pero sí va a detenerse prolijamente en todas las representaciones que revisten y adornan las superficies que componen este formidable portal, los hieroglíficos caprichos³: la

² Sandro Botticelli, “Primavera”, h. 1482-1483, Florencia, Uffizi.

³ Esta denominación nos obliga a incluir alguna consideración sobre un texto que podría estar detrás, como música de fondo en la configuración de este jardín. Se trata de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, especialmente por la similitud, aunque lejana en la descripción de maravillas arquitectónicas de las cuales, la puerta es el ejemplo más significativo. Si hay una característica que ha recibido unánime valoración (dentro de la desigual justicia que ha recibido esta misteriosa obra) es la que remite al testimonio iconográfico, tanto en los grabados como en las ecrasis: “El libro se cita también frecuentemente como un hito en la historia de las inscripciones arquitectónicas. Aunque no es en lo absoluto un manual práctico del asunto, Poliphilo encuentra en su itinerario numerosos edificios, ornamentos, jardines y esculturas y los describe con detalle. También se presentan en los grabados xilográficos de las ilustraciones” (López Poza, 2008: 181).

fuente Hipocrene, los malos poetas, Momo⁴ (que ocuparía el lugar de los críticos) y cuyo habitual gesto de sarcasmo es descrito con el mismo neologismo “boquituerto” utilizado en la “Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo” para referirse a los malos imitadores de Góngora y su actitud crítica frente a otras formas poéticas:

Son todos sus caballos hipogrifos
 perlifican el alba, el día estofan
 con tarjetas, florones y anáglifos;
 los cabellos de Venus alcachofan
 y no viendo su igual carantamaula
 de cuanto escuchan boquituertos mofan (vv. 124-129, p. 763)

Una singular mención al Tajo que, no debemos perder de vista, está ubicado en la base de la puerta, trae un inconfundible recuerdo de la *Égloga III* de Garcilaso, ya que el río está evocado de una manera particular que subraya especialmente la intervención de la mano humana en la naturaleza y, por añadidura, en la creación artística. Así como el tapiz de la blanca Nise ponía énfasis en el trabajo del río y su importancia creadora apoyada en el “artificio de las altas ruedas”, el Tajo representado en el jardín de Lope “coronado de membrillos sube, / de las azudas inmortal trabajo” (vv. 59-60, p.761) y, del mismo modo, el propio jardín es consagrado por su condición artificiosa y representa en sí mismo un espacio intervenido por la acción humana.

En la parte alta de esta prodigiosa puerta se describe el monte Parnaso, sede de una escena de gran importancia para la tradición poética: el exacto momento en el cual Pegaso patea la tierra y da origen a la fuente Hipocrene en la que los poetas buscan inspiración. El mítico caballo porta consigo una leyenda que ya ha sido vista en otra parte: “Pegaso siempre para mí Seyano”⁵: “Seianus

⁴ Momo es la personificación del sarcasmo. Es hijo de la noche. Tuvo la idea que dio origen a la guerra de Troya porque Zeus necesitaba una guerra que disminuyera la cantidad de hombres de la Tierra. “Fingieron los poetas que de la noche y el sueño nació un hijo que llamaron Momo. No hace cosa alguna sino reprender todo lo que los demás hacen, condición de gente ociosa sin perdonar ninguna falta por pequeña que fuese”. (Covarrubias: 1998, 810b).

⁵ Antonio de Guevara, en sus *Epístolas familiares*, cuenta la historia del caballo Seyano, descendiente de la raza de los caballos de Diomedes. Era un caballo hermoso que todos deseaban ver o poseer, pero “Como en este mundo no hay cosa tan perfecta, en la cual no haya alguna nota o tacha, fué tan maldito el hado deste caballo, que todos los que le criaron y compraron, y en él cabalgaron, infame y miserablemente murieron. Y porque no parezca que hablamos de gracia y contamos la historia muy sospechosa, tocaremos aquí brevemente quiénes fueron los que a este

mihí Pegasus”, tal como reza la portada de *El peregrino en su patria* y que remite a la leyenda del caballo, hermoso y maldito (según la cuenta fray Antonio de Guevara en su “Letra para don Juan de Palamós” siguiendo a Aulo Gelio). Tal como la posesión de dicho caballo aparejó desgracias y desventuras a sus propietarios, la poesía, la creación, la literatura han sido para nuestro poeta, una fuente de infortunios y desdichas derivadas de la envidia y la ingratitud.

Para resumir lo visto hasta ahora, los diversos elementos que componen este primer cuadro establecen asociaciones con diversas cuestiones relacionadas con la poética de Lope y su experiencia de escritor: la transformación, la reelaboración (asociados a Flora, la primavera los ciclos vitales), la inspiración y la creación (las fuentes y Pegaso) los críticos y los malos poetas (Momo y los poetas aguadores) y la propia experiencia del poeta en el campo de las letras (el recuerdo de Seyano).

EL ARENOSO CUADRO

La peregrinación por el jardín continúa hasta llegar al segundo cuadro, el arenoso cuadro, encabezado por una fuente cantarina cuyo modo de funcionamiento se relaciona con una práctica de composición a la que nuestro poeta ha acudido y acudirá de modo constante en su trayectoria: la reutilización de los propios materiales puesto que este manantial artificial “aquello mismo que bajó levanta / por imitar a su perenne oriente”; rubrica así el carácter inagotable de su creatividad y, como lo vienen haciendo distintos elementos dispersos en el poema-jardín, proclama la superioridad del arte sobre la naturaleza al expresar “el arte en la naturaleza / imperio tiene con violencia tanta” (vv. 77-78, p. 761).

El cuadro arenoso aloja una estatua que constituye otra síntesis de la poética barroca a la que adhiere Lope: se trata de una representación de Sálmacis y Troco en el curso de la metamorfosis que los convertirá en una unidad⁶. La leyenda clásica del Hermafrodito, tanto en Ovidio como en su versión en español a cargo de Bustamante (2017), se preocupa especialmente por enfatizar lo que esta fábula encierra a propósito de la unión de las naturalezas diversas.

caballo compraron y poseyeron, y los grandes infortunios que con él les vinieron.” (“Letra para don Juan de Palamos, donde se declara quién fue el caballo Seyano y oro tolosano”).

⁶ También en el canto segundo de *La Filomena* (vv. 73-80, p. 550).

Oyda los dioses su oración, acertaron su ruego y así los convirtieron entrambos en un solo cuerpo: y esto no de otra manera sino como cuando nacen dos árboles de una naturaleza juntos y después, creciendo tan aligados una misma naturaleza los cubre. Pues así, estos dos tan contrarios en deseos fueron convertidos en una sola persona de entrambas naturalezas de hombre y de mujer [...] (191).

Su presencia en este jardín parece consagrar una propuesta poética a la que Lope se ha mostrado fiel en su trayectoria literaria: la fusión de los opuestos y la resolución de los contrarios dan lugar a singulares y hermosos microcosmos caracterizados por la variedad o, según la voz poética, “la mayor belleza / que ha visto el mundo en sus milagros todos.”

Los recursos retóricos a partir de los cuales la voz poética describe esta estatua dan cuenta del mismo fenómeno: términos semánticamente opuestos detallan en pocas palabras lo fundamental de esta historia: “tal puede *arder* amor en aguas *frías* / La ninfa en *mármol* muestra el amor loco / como pudiera en *carne* [...] (vv. 87-88, p. 762, destacados míos).

La pluralidad de sentidos invocados por esta figuración no se agota allí. Los contenidos poéticos de estas formas iconográficas se diversifican y potencian. La base sobre la que se asienta la estatua de la metamorfosis del Hermafrodito contiene las figuras de dos sátiros a través de quienes la voz poética recordará la figura de Marsias, muy recurrente en la colección y en otros textos de Lope⁷, generalmente para referirse a los malos poetas, los envidiosos que pretenden desafiar su apolíneo sitial (Ruiz Pérez, 2005).

Es decir que, en este segundo paso, las representaciones del jardín apuntan hacia modalidades creativas (la reescritura y la relaboración); fenómenos estéticos como la integración de los opuestos; adopción de posiciones frente a tradicionales dicotomías y nuevamente, la presencia del conflicto y la contienda con sus rivales.

⁷ Este mito aparece referido en el cierre de la fábula mitológica, en la dedicatoria de la segunda parte, en el soneto dedicado a Juan de Piña en defensa de Apolo y en el texto más extenso dedicado al mismo ingenio. Fuera de *La Filomena*, Lope acudió a esta historia en otras ocasiones y, en general para señalar la actitud envidiosa de los críticos: *El laurel de Apolo*, el prólogo del *Triunfo de la fe en los reinos de Japón*, donde se lee “Pero no me puede engañar tanto la amistad de Apolo, por más que me prometa desollar a Marsias, a quien ya comienzan a llorar *et Staryri fratres*, como dijo Ovidio y le cueste el juicio a Midas lo que sonaron las cañas;” (1856: 160).

LOS CUADROS FAMILIARES

Los cuatro cuadros que se despliegan a continuación simbolizan los altares particulares del sujeto poético, sus lares familiares. De allí se deriva un contrapunto histórico, mítico y legendario que involucra las pretensiones nobiliarias de Lope y que funciona como segmento polifónico para responder a aquellos que, en algún momento, levantaron el guante de la burla por su pretensa relación con el ilustre linaje de los Carpio; el implícito (y explícito) cuestionamiento a su propia reconstrucción de una estirpe elevada lo obliga a una reflexión sobre la confrontación entre la nobleza de sangre y la que deriva de las obras; lógicamente son las artes (literatura y pintura) las que permiten crear sucesiones nobiliarias tan válidas y reales como las que produce la misma ascendencia familiar. En este caso, la reflexión implícita circula por los carriles del poder de la ficción literaria en la creación de mundos posibles.

EL CUADRO CORDOBÉS

A continuación, la voz poética se mueve hacia otro cuadro formado por un estanque cuyos elementos aparecen descriptos mediante una curiosa metáfora: unos barcos que parecen cisnes⁸, unos árboles Polifemos que, como el cíclope gongorino, se miran reflejados en la quietud de las aguas y que “estampan en las nubes sus extremos” (vv. 143-144, p. 763). Por último, para completar una serie de reminiscencias cordobesas, un plátano mayor que el que Domiciano tenía, según Marcial, en su mansión “de la rica Córdoba”; un árbol inmortal, según el epigrama, plantado por las divinizadas manos del emperador⁹.

⁸ En el canto primero de *La Filomena*, en las descripciones por medio de las cuales Tereo convence a Filomena de viajar a Tracia, se incluye la representación de un jardín en el que aparece la metáfora inversa: son los cisnes de los estanques los que parecen “naves de pluma”: “Los jardines le pinta siempre hermosos, / las retóricas fuentes, porque luego / son todas artificios sonorosos / y las burlas del agua en las del fuego; / los estanques que nadan bulliciosos / ánares mansos con lascivo fuego, / y el cisne, que compite con la espuma, / con alta presunción, nave de pluma” (vv. 393-400, p. 547).

⁹ Marcial, *Epigramas*, IX, 61. Es una celebración del carácter ilustre del árbol que está en Córdoba, en la mansión de Domiciano, que fue plantado por él y que, por lo copioso y fuerte, intuye la mano de su “creador”. Evoca la presencia de divinidades menores (faunos, una dríada) y, por último, el poeta le augura al plátano una larga duración ya que su naturaleza divina lo pone a salvo de los fuegos del sacrificio.

Antes de alcanzar el Parnaso, celebración de contemporáneos y antecesores, de artistas de variadas ramas creativas y de nacionalidades diversas, queda todavía el cuadro zodiacal, una esfera de hierba que simula el globo terráqueo y cuya descripción apela a la erudición científica, ya que está atiborrada de alusiones doctas: trópicos, coluros, solsticios hiemales y estivos, la línea equinoccial, el horizonte, el noble meridiano. Como en la entrada al jardín, Apolo preside el cuadro que cuenta con la llamativa presencia de Sagitario cuya pertinencia en el conjunto ha sido ya expuesta por Antonio Sánchez Jiménez (2016). Según el crítico, esta mención alude al propio Lope ya que frecuentemente utilizaba el emblema del centauro rampante de perfil como marca de autor en varios impresos. De ese modo, su huella está plantada en el globo de hierba, cercana a la presencia del dios de los poetas y en el segmento que soporta la mayor carga de erudición de todo el texto.

En este punto, resulta importante destacar que, más allá de las particulares menciones que hará la voz lírica de los poetas de su tiempo y de los predecesores en la colección de estatuas y pinturas que enumera en su parnaso personal, en la descripción previa del jardín solo tres figuras aparecen alegorizadas en los diversos cuadros, según hemos venido mencionando: Garcilaso, Góngora y él mismo.

LOS CÉSARES Y EL PARNASO

Así llegamos a la serie de estatuas que habitan en jardín: una prolongada enumeración de poetas, pintores, juristas, historiadores, músicos puestos en término de comparación con Orfeos, Apolos, Dafnes, Anfión, Polimnia; situados en torno a la fuente Aganipe al monte Castalio; superan a Tibulos, Apeles, Safos y dignifican la “geografía poética” tal como ennoblecen las cuencas fluviales que recorren la geografía real¹⁰: el Betis, el Tajo, el Ebro, el Turia se ven enaltecidos por la admisión de los hijos de sus regiones en esta magnífica colección de ingenios.

La presentación de los ingenios ilustres (que ocupa unos 194 versos) está hecha sin un criterio específico que guíe su ordenación; no está regida por razonamiento de preferencia por tal o cual poeta, ni establecida cronológicamente, ni por géneros y así lo explicita la voz poética en los versos con los que cierra la enumeración; esta actitud parece estar presente en otras

¹⁰ A propósito de la importancia de la alusión a los ríos en la construcción de los parnasos poéticos ver Pedraza, 2017.

ocasiones en las que el poeta construye constelaciones de autores ilustres; en palabras de Pedraza:

Aquí se enuncia el criterio, o falta de criterio, que predomina en los parnasos lopecos. No se propone el poeta jerarquizar a sus colegas, sino que deja esta misión a la libre competencia entre ellos: “Ni méritos les pongo ni les quito; / yo pinto mi jardín sin dar lugares, / y que ellos se los tomen lo permito” (vv. 376-378, p. 774). (Pedraza, 2017: 83)

METAPOÉTICA Y CAMPO LITERARIO

Como contraparte de este prolijo inventario la voz poética deriva en un elogio de la sencillez, fuertemente contrastivo con la complejidad de referencias que lo preceden —pero que se acomoda perfectamente a los imperativos del género—, y en una crítica a quienes, aun carentes de talento natural, buscan un ornato impertinente para sus versos. El tema de la envidia, de carácter casi omnipresente en el conjunto de las epístolas, emerge fugaz e intensamente ya que es mencionada dos veces en dos tercetos seguidos y esta consideración le da pie a la voz lírica para la descripción de un grupo escultórico protagonizado, en principio, por las tres diosas del juicio de Paris (Venus, Juno y Palas) pero cuya importancia reside más bien en la serie de representaciones encastradas que decoran parte del objeto. Un sátiro,¹¹ suponemos que grabado en la superficie de la escultura, ofrece a Apolo “un cuadro de pintura” cuyas imágenes también describe el poeta (representación dentro de la representación): un famoso perro permanece indiferente al asedio de unos gozques que se empeñan, sin éxito, en molestarlo. Son conocidas las ocasiones en que Lope acudió a esta estampa para aludir a su propia reacción frente a las críticas de sus contemporáneos. Sánchez Jiménez (2016) ha mostrado de modo convincente el posible carácter real del cuadro mencionado (en el cual el “famoso perro” estaría sustituido por el propio Lope) que explicaría la recurrencia de la alusión y anclaría inequívocamente su sentido. Finalmente, en la descripción de la pintura recibida por Apolo, se recortan e individualizan dos perros, Raminto y Maya, en clara alusión a sus

¹¹ Si bien el texto no lo dice y no hay ningún elemento en la leyenda de Apolo y Marsias que refiera un encuentro por fuera de la contienda, el mito más famoso que involucra a un sátiro con el dios es el que referimos; eso mismo nos autoriza a pensar que el personaje que ofrece el cuadro es el mismo Marsias y su presencia justo antes de la evocación de la figura del poeta impasible frente a los gozques y la posterior alusión a Raminto y Maya es sumamente significativa.

actuales enemigos a quienes satiriza mediante el recurso a un magistral paralelismo en quiasmo: “ahítos de ladrar, de ciencia ayunos” (v. 414, p. 775).

Antes de la clausura del poema, la voz poética describe algunas otras suntuosidades de su jardín y vuelve a instalar una comunicación directa con el destinatario a través de una interpelación en la que se cuele el locus retórico de la falsa modestia: “Mas tú, si mis pequeñas fuerzas mides / ¿quién duda que estarás como dudoso, / y que la cuenta del jardín me pides?” (vv. 496-498, p. 778). Enmascarado en este tópico, el sujeto poético pone al descubierto el procedimiento de literaturización y mitologización que ha aplicado en todo el poema y revela la verdadera naturaleza del huertecillo:

Nunca mayor se ha escrito ni se ha oído;
 porque es tan esencial en el poeta,
 como es el alma al corporal vestido.
 Que mi jardín, más breve que cometa
 tiene solo dos árboles, diez flores,
 dos parras, un naranjo una mosqueta. (vv. 508-513, p. 778)

CONCLUSIONES

A lo largo de este fantástico paseo, el sujeto poético transitó por los senderos de un jardín metafórico que simboliza la poesía misma como resultado de un elaborado artificio. Mediante alegorizaciones y metáforas que invocan referentes del mundo mitológico principalmente, pero también de otros universos semánticos, se expresan ideas y conceptos sobre la inspiración, la creación, la poesía, los buenos y los malos poetas, los críticos, los modos de la *inventio*, de la *compositio* y de la *elocutio*. Además, una particular selección (bastante completa y extensa) de los más dignos hombres de armas y letras de su tiempo da cuenta de sus preferencias y afinidades dentro del campo poético. Temas de constante presencia en su literatura como la envidia, la rivalidad de los poetas celosos, la acidez de los críticos inhábiles para escribir, se manifiestan de modos poetizados. Los referentes mitológicos y científicos aportan en este texto su plurisignificación y sus mecanismos complejos de construcción de sentido para permitirle al sofisticado arquitecto la magnífica fábrica de su poético jardín.



Bibliografía

- Bustamante, Jorge de, *Las Metamorfosis o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, edición de María Jesús Franco Durán, Madrid-Würzburg, Clásicos hispánicos, 2017.
- Campana, Patrizia, “*La Filomena*” de Lope de Vega, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla, 1998.
- Guevara, Antonio de, *Libro primero de las Epístolas familiares*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000 [edición digital basada en la edición de Madrid, Aldus, 1950-1952], <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz258> [09/12/2020]
- Guillén, Claudio, “Las epístolas literarias de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 161-177.
- López Bueno, Begoña, “El canon epistolar y su variabilidad”, en *La poesía del siglo de oro. Géneros y modelos*, Begoña López Bueno (dir.), publicación digital en CD, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2008, pp.11-26.
- López Poza, Sagrario, “Sabiduría cifrada en el Siglo de oro: las enciclopedias de *hierogliphica* y figuraciones alegóricas”, *Edad de Oro*, 17 (2008), pp. 167-200.
- Marcial, *Epigramas II*, traducción y notas de Juan Fernández de Valverde y Antonio Verger, Madrid, Gredos, 1997.
- Pedraza, Felipe, “Lope de Vega ante *El viaje del Parnaso*”, en *El Parnaso de Cervantes y otros Parnasos*, Abraham Madroñal y Carlos Mata Indurain (eds.), New York, IDEA-IGAS, 2017, pp. 75-90.
- Ruiz Pérez, Pedro “Lope en Filomena. Mitología y mitificación”, en *Anuario Lope de Vega*, 11 (2005), pp. 195-220.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “De sagitarios y perros. Dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega”, *Studia Aurea*, 10 (2016), pp. 153-171.
- Sobejano, Gonzalo, “Lope de Vega y la epístola poética”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 17-31.

- Vega, Lope de, “Prólogo a Triunfos de la fe en los reinos del Japón, por los años de 1614 y 1615” en *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Rivadeneyra, 1856.
- Vega, Lope de, *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.