



“¿Por qué con esa lengua artificiosa, arroyo, te metiste en mar tan brava?” *Variatio*, paisaje y escritura en el poema mitológico *La Filomena* de Lope de Vega

Florencia Calvo

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2637-7239>

Universidad de Buenos Aires - CONICET (Argentina)

florencianoracalvo@gmail.com

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 17/12/20, Fecha de publicación: 25/01/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=166>>

DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211002>

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

En este trabajo analizaremos la primera parte del poema mitológico *La Filomena* incluida en el libro del mismo nombre de Lope de Vega publicado en 1621; con el objeto de describir el funcionamiento de la *variatio* ya no como principio constructivo del volumen sino dentro del poema. Para ello me detendré en los paisajes que el poema construye para presentar la historia de la violación, la mutilación, el relato y la metamorfosis de Filomena: fuentes, mar y selvas e intentaré demostrar que el manejo de dichos espacios supone también la reflexión sobre coordenadas poéticas y genéricas que refuerzan la multiplicidad de sentido y la variedad en la escritura.

Palabras clave

La Filomena; especies poéticas; Lope de Vega; fábula mitológica, poesía barroca

Title

“¿Por qué con esa lengua artificiosa, arroyo, te metiste en mar tan brava?” *Variatio*, landscape and writing in Lope de Vega's mythological poem *La Filomena*

Abstract

This work intends to analyze the first part of the mythological poem *La Filomena* included in Lope de Vega's miscelanea of the same name published in 1621. We will try to describe the *variatio* as a constructive principle of volume but also of the poem. For this we will focus on the landscapes that the poem builds to present the history of the rape, mutilation, and metamorphosis of Filomena: fountains, sea and jungles. In this way we will try to show that the management of these spaces also involves reflection on coordinates poetic and generic that reinforce the multiplicity of meaning and the variety in writing.

Keywords

La Filomena; poetic genres; Lope de Vega; mythological poem; baroque poetry



I

No hay ya nada que debatir acerca del carácter misceláneo de *La Filomena* ni de la *variatio* como su principio constructivo. Sí, reflexionar tal vez acerca del significado del orden que adquieren estas piezas dentro del libro de 1621, cómo dialogan entre ellas o si estos modos de presentar retazos líricos y narrativos proponen en sí mismos un nuevo género literario que decantará en las obras siguientes de Lope de Vega, tal como señala, por ejemplo, Patrizia Campana¹.

Existen, por otra parte, dos elementos sobre los que la crítica no tiene dudas: 1) en esta obra miscelánea de 1621 Lope intenta construirse como un poeta erudito; 2) estas marcas de erudición están dadas por los modos de organización de la *variatio*, el orden en una colección de textos que recobran sentido en su yuxtaposición pero también en su *dispositio*. Cada una de estas piezas pueden entonces leerse como trozos de una macroestructura que les da cabida y en la que producen sentido, ya sea desde la totalidad de la obra, ya sea en relación con la especie poética o narrativa a la que pertenecen. Tal es el caso, por ejemplo, de las epístolas reunidas en el

¹ Para Campana: “A la vista de los datos que hemos aducido, podemos afirmar, en conclusión, que *La Filomena* se perfila como ‘subgénero’ lopiano, tanto desde el punto de vista de la disposición interna, como desde el punto de vista temático, el subgénero del libro misceláneo de tono más narrativo que lírico y marcado por la temática metaliteraria. esta disposición interna, repetida más o menos fielmente en las obras publicadas hasta 1630, tiene su más clara continuación en *La Circe*. Estas similitudes habrán de tenerse en cuenta a la hora de estudiar las obras de la década de 1621-1630, la mayoría de las cuales carecen de un estudio exhaustivo o incluso aproximativo” (2000: 431).

volumen que muestran la posibilidad de leerlas como un subgrupo para pensar desde allí las relaciones de producción y de interpretación del libro, las novelas a Marcia Leonarda, las piezas poéticas breves o los poemas mitológicos.

La miscelánea permite todas estas lecturas y también sugiere algunas más: aquellas que la encadenan con otros textos, con otras interpretaciones y con otros poetas. Así se incluyen epístolas no escritas por Lope con diferentes intencionalidades y también se leen muchas de estas partes como fragmentos de diferentes polémicas. Todo este espesor de yuxtaposiciones y de sentidos va constituyendo la matriz de *La Filomena* y tal vez, si acordamos con la cita de Campana, funda las características estructurales de un modelo de obra que Lope adoptará a futuro para el resto de sus producciones².

Sin embargo resulta también interesante realizar el movimiento inverso para pensar estas especificidades genéricas en las obras de un Lope que está adentrándose en su último período de producción, teñido (además de todas las coordenadas ya suficientemente conocidas y delimitadas) por el camino hacia la diversidad de voces, de registros y de géneros.

Movimiento inverso no del todo frecuentado por la escasa crítica alrededor de la obra, que nos permitirá delimitar cómo esa *variatio* indiscutible e indiscutida que estructura la obra toda se deja ver en cada una de sus partes, y que nos llevará además a definir cómo la poética de la multiplicidad puede verse también en cada una de las piezas que la componen.

La elección de la epístola, caracterizada por la crítica como una especie multifacética, plurisignificativa y que ocupa un espacio casi predominante, ubicado en un lugar central de *La Filomena*, es un argumento a favor de inspeccionar la variedad como veremos en los trabajos que se detienen sobre cada una de estas epístolas. Lo que la elección del género epistolar deja en claro, además de los modos de construir el campo intelectual y social de su autor a través de los destinatarios y las tramas de relaciones que cada uno de ellos implica, es justamente que la experimentación en la variedad que la epístola supone debe ser considerada también como poética hacia el interior de cada una de las partes que arman el todo de la miscelánea.

² Mercedes Blanco también hace hincapié en la *variatio* de *La Filomena*: “*La Filomena* y *La Circe* de Lope, de 1621 y 1624, libros variopintos y misceláneos, contienen, además de las fábulas que les dan título, otras fábulas, numerosos textos en verso y en prosa, autorretratos, apologías *pro- domo*, confidencias, piezas de adulación cortesana, cartas a amigos y aliados, novelas, ensayos sobre la ‘nueva poesía’. Son pequeñas galaxias de las que Lope de Vega pretende hacer el espejo de su persona y la culminación de su obra” (2010: 47-48).

En trabajos anteriores describí de qué modo una de estas epístolas, la de Baltasar Elisio de Medinilla ocupaba un lugar central en este mecanismo de cohesión hacia adentro y de construcción hacia afuera de *La Filomena*. Y cómo el paisaje del *locus amoenus* se constituía como un eje central en el momento de relacionar la epístola de Lope con la de su amigo Elisio también incluida en el volumen, y con la elegía a Medinilla que cierra el ciclo del diálogo entre Lope y su amigo muerto.

En esta ocasión me interesa detenerme en la Primera parte de la fábula mitológica, aquel poema en octavas que relata la metamorfosis de la doncella en ruiseñor para marcar allí de qué modo se propone la variedad en una materia (el encadenamiento de sucesos que desembocan en la transformación de las hermanas atenienses en ruiseñor y en golondrina) y una matriz que antes de cualquier lectura parecería mostrar una composición armónica y tal vez más destinada a pensar su proyección hacia la segunda parte que a plantear problemas de poéticas hacia su interior.

II

En un trabajo anterior delimité los mecanismos mediante los que se producía la variedad en el terreno de la *contaminatio* de los géneros partiendo de la base de la definición de epilío, allí ya señalaba que Lope utiliza la forma epilío para presentar un collage que reproduce internamente lo que será el esquema de la obra toda y proponía prestar atención no solo ni no tanto a los modos de adaptar la leyenda de las hermanas convertidas en pájaros, teñida por el incesto y el canibalismo, sino también a la necesidad de relevar todas aquellas huellas que el poeta deja diseminadas en su fábula mitológica y que evocan otros géneros como la épica, la tragedia o la literatura pastoril.

Así es clara la redefinición de esta primera parte en términos de multiplicidad genérica y como relativización de los límites entre modelos, gesto que provee la cifra del texto mayor en el que estará inserto, donde coexistirán todo tipo de especies poéticas. La épica, la literatura pastoril, la poesía petrarquista y la tragedia se dan cita en esta fábula mitológica elegida por el poeta como comienzo y como título de su miscelánea. Me interesa profundizar ahora ya no en la *variatio* producto de las diversas manifestaciones genéricas que se dan cita aquí sino desde las reflexiones que el poema presenta sobre la propia escritura³.

³ Mercedes Blanco al analizar la influencia del Polifemo en los poemas mitológicos posteriores: “La fábula [mitológica en general] está pues vinculada con la crítica y la teoría poéticas, en unos breves años de controversia apasionada sobre cuestiones formales, en que los eruditos argumentos en torno a la imitación poética, al mejor estilo, a la dificultad y a la

La variedad se abre paso desde los primeros versos, aquellos de la Dedicatoria a doña Leonor de Pimentel en los que la mezcla de voces ya anuncia un poema en el cual nada será lo que parece. El yo poético oscila entre el poeta, su dedicataria, la doncella convertida en ruiñeñor y el ave misma y esta mezcla se repetirá a lo largo de los tres cantos: “te oirá poeta a ti cantar llorando, / y Filomena a mí llorar cantando” (Canto I, vv. 7-8), “Leonor divina, Filomena hermosa” (Canto III, v. 2), “en el teatro de una selva amena / dadme la voz a mí de Filomena” (Canto III, vv. 7-8).

Ya el lector está advertido desde el comienzo: así como Filomena perderá su lengua y deberá labrar una tela para narrar su historia, del mismo modo el poeta mezclará sus voces en un tejido para producir múltiples sentidos en la presentación de la materia mitológica elegida. Erudición, trayectoria personal, relaciones dentro de la corte, autoconstrucción de la voz poética, todo ello se dará cita en el poema y teñirá el relato argumental de la metamorfosis. Una voz poética que se presenta cruzada por la opacidad y que desembocará además en la reflexión sobre la propia escritura. Ejemplo de esto son dos versos que entendemos centrales para esta comprensión y por ello lo elegimos como título de estas líneas: “¿Por qué con esta lengua artificiosa, / arroyo, te metiste en mar tan brava?” (Canto II, vv.149-150).

La lengua artificiosa está condicionada por el *Polifemo* gongorino en tanto forma para la materia y en tanto expresión. Así lo indica para ambas variables Mercedes Blanco:

Pero el impacto de los poemas gongorinos, la modificación instantánea de las líneas de fuerza en el campo literario, se traduce de modo no menos inequívoco por el furor con que los poetas -con algunas

oscuridad legítimas o ilegítimas, son armas arrojadas en la lucha de individuos y grupos por el prestigio literario. La fábula, que fácilmente puede ser investida por contenidos meta-poéticos, como se verifica de modo patente en el caso de Orfeo, patrón de la poesía, parece ser por entonces la posición en torno a la cual se combate, el terreno en que un poeta puede esperar prevalecer sobre sus rivales.” (2010, pp.48.49)

Sofie Kluge (2012) por su parte también ve en el epilio barroco una utilización metaliteraria de la mitología: “...el epilio áureo se consolidó como forma mitográfica poética y género autónomo exactamente en las tres primeras décadas del siglo XVII. Resucitado por los poetas renacentistas para dar cuerpo a un sentimiento petrarquista, paráfrasis emocionalista, digamos, de las *Metamorfosis* u otras obras ovidianas, la mitografía poética venía ahora, en el período barroco, a ser “metamítica” o reflexiva: se hacía un espejo del mito explorando eruditamente la tradición mitográfica posclásica en todas sus facetas heterogéneas - etiológicas, estéticas, filosóficas, morales, burlescas- a la par que el carácter esencialmente “mítico” de la literatura misma, visto el mito antiguo como arquetipo de ésta en su función de fábula, cuento, ficción o bien invención poética libre...” (2005: 170). Sobre el trabajo con la materia mitológica en este poema consultar Almudena Zapata (1987) y sobre la relación entre ambas partes del poema mitológico, Pedro Ruiz Pérez (2005)

excepciones interesantes, como la de Quevedo-, se lanzan a practicar el género fábula. (2010: 47)

En cuanto a *La Circe* de Lope y hasta cierto punto *La Filomena*, no sólo se inspiran en la escritura de Góngora, sino que permanecen en el ámbito de interrogantes que afectan a las relaciones entre el erotismo, la belleza y el trabajo del artista. (2010: 67-68)

Será entonces esta voz con su clara conciencia de construcción de un artificio la que intente llevar adelante la historia de Filomena⁴.

Historia de la doncella a la que nadie escucha primero y quien no puede hacerse escuchar con su voz después en el terreno de los interlocutores humanos, por eso será fundamental el espacio del relato; entonces la primera y tal vez más importante función de la lengua artificiosa será la de construir los paisajes del poema: las selvas, las aguas, los palacios y los jardines que le darán un nuevo marco espacial pero también genérico en tanto cada uno de ellos supone también los ecos de especies genéricas particulares. En las líneas que siguen intentaré el análisis de algunos versos seleccionados como ejemplos que permitirán organizar estos diferentes modos de intervención sobre el paisaje.

III

“retóricas fuentes”

En el final del Primer Canto Tereo le describe a Filomena el lugar a donde tiene que llevarla por pedido de Progne. Son cinco estrofas que comienzan con una octava en la que tres versos comienzan con los verbos “persuade”, “pintándole”, “cuéntale” para dar idea de cuál será la reacción de su hermana y continúan con las cuatro estrofas posteriores en las que describe, dícele y pinta el paisaje al que irá Filomena. Es decir que no es una simple descripción sino que Tereo persuade y oprime a Filomena, le pinta y le cuenta.

A Filomena, tierno y cauteloso,
persuade y oprime a la jornada,

⁴ Esto señalaba Diego Marín en 1955 en su estudio sobre los “culteranismos” de la obra: “Deliberadamente, Lope elige un tema mitológico para su réplica al gongorismo y lo compone en octavas reales, con endecasílabos de rima ABABABCC, como el *Polifemo*, usando vocablos, figuras retóricas y hasta versos enteros de carácter culto, para esmaltar con ellos su poema narrativo-dramático e indicarnos la medida justa en que debe usarse la nueva fórmula poética” (1955: 315).

pintándole de Progne el amoroso
afecto de quien es tan deseada. (I, vv.361-364)

.....
Los jardines le pinta siempre hermosos,
las retóricas fuentes porque luego
son todas artificios sonorosos,
y las burlas de agua en las del fuego;
los estanques que nadan bulliciosos
ánades mansos con lascivo fuego,
y el cisne que compite con la espuma,
con alta presunción nave de pluma. (I, vv.393-400)

Toda esta larga descripción con la que se cierra el primer canto está construida sobre la dicotomía naturaleza-arte pero además, al estar puesta en boca de Tereo está condicionada por el engaño. En la descripción de Tereo hay otra oposición, que el poema ya ha planteado en la dedicatoria y que, si leemos con atención, deja sin resolver: la selva y el palacio.

Tereo comienza su parlamento describiendo “los palacios espléndidos que vive/, el oro, plata, joyas y diamantes” (I, vv.369-370) para luego derivar en una construcción ficticia de un falso *locus amoenus*, de un *locus amoenus* intervenido. Aquí el artificio, entonces, también será sinónimo de engaño, porque si bien Tereo es recibido por Pandión como su yerno aún no traidor, dos versos más adelante “el joven la traición concibe” entonces todo su parlamento posterior, incluido el espacio natural que intenta construir, está ya infectado con esa traición futura.

Por eso la elección de las “retóricas fuentes”, porque es uno de los sintagmas que deja en claro esta variedad de significados posibles. La misma definición de fuente que nos da el *Diccionario de Autoridades* explica esto:

Se llama también el artificio con que se hace correr el agua en los jardines y otras partes de las casas, calles o plazas, para diferentes usos, trahéndola encañada desde los manantiales de donde nace naturalmente.

(*Diccionario de Autoridades*)⁵

Y los versos lo confirman: no solamente son artificios sonorosos sino que además construyen estanques en los que “el cisne compite con la espuma/ con alta presunción nave de pluma” y que nos traen los ecos de Góngora en la rima con la que termina el primer canto. Mientras que el canto comienza con una contaminación de las voces poéticas que se mezclan

⁵ Consultado en línea en <https://webf1.rae.es/DA.html>

finaliza con un yo poético que pinta, describe, dice, cuenta, (todo lo que no podrá hacer Filomena sin su lengua y en consecuencia tampoco el poeta identificado con ella) un paisaje que deriva desde los palacios hacia los elementos más tópicos de un *locus amoenus* que, sin embargo denota su marca artificial.

Hay otra fuente dentro de la historia: es la de Aretusa y será el poeta el encargado de introducirla en el canto II, en una octava que rompe el hilo narrativo con la serie de verbos performativos de Tereo que continúan la enumeración engañosa de fines del primer canto con un “dale a entender”. A partir de este verbo, Tereo introducirá a Filomena en el espacio de la violación, también disfrazado retóricamente de lugar idílico. No obstante, en este marco irrumpirá el poeta en diálogo directo con Filomena mediante una pregunta que reflexionará sobre el futuro de la narración.

¿Quién te dijera entonces, Filomena:
 “En esa misma selva, e ese monte,
 ave amorosa, cantarás tu pena,
 por todo su distrito y horizonte”?
 Huye, tímida virgen, y refrena
 su error antes que Febo se trasmonte,
 o pide al cielo, en tanto mal confusa,
 laurel de Dafne o fuente de Aretusa. (II, vv.105-112)

Finaliza así esta octava en la que se muestra el yo poético directamente, interrogando y exhortando a Filomena, pero además compitiendo con las historias mitológicas previas contadas por Tereo, algunas metamorfosis, otras no pero todas anticipos de la violación como marcas de ironía trágica. A diferencia de las mencionadas por Tereo, las dos que introduce el yo poético son metamorfosis que liberan de las persecuciones: Dafne convertida en laurel y Aretusa transformada en fuente. La fuente de Aretusa nos muestra la posibilidad de un nuevo artificio dentro de la naturaleza y propone otro modo de sintetizar la relación entre Naturaleza y Arte. Ya no es la relación engañosa de Tereo sino una convivencia armónica entre los elementos transformados. Una idea más: al estar en ese verso bímembre equiparada sintáctica y semánticamente al laurel de Dafne también podemos pensar que mediante un verso netamente gongorino se reconoce que la mejor síntesis en esta oposición se encuentra en las églogas garcilasianas.

IV

“mar tan brava”

El otro paisaje que cobra fuerza en *La Filomena* es el del mar. Presente en Ovidio y en sus traducciones solo como espacio que da idea de la separación entre la tierra de Tereo y la tierra natal de las hermanas en este poema va adquiriendo diferentes significados a lo largo del relato, solo prestando atención a sus variantes podríamos seguir la poética del poema: será el espacio de la guerra al comenzar la historia trayendo los ecos de la épica que resuenan en los orígenes del epilio:

Armado Pandión, su gente ordena
contra Lisandro, rey de Macedonia;
enmudece la paz, la guerra suena,
tiembla de Europa la mayor colonia;
selva parece el mar y selva amena,
llena de naves la ribera jonia:
que la falta de ramas, hierba y flores
flámulas adornaban de colores.

Los dos cabos de Sunio y Cinosura,
donde el Ática estéril se remata,
cubren naciones que a probar ventura
pisan por alta mar campos de plata;
cabo de Maina conducir procura,
imitando a Corón y Chelonata,
soldados fuertes y el valiente Alsino
la gente de Patraso y Navarino.

Entre el Peneo y el famoso Alceo
desde Elide y Olimpia, la remota
Micenas y Argos vienen y el maleo
seno, donde desagua el claro Eurota;
pasado el promontorio Siceleo,
los engios siguen la naval derrota,
y los de Acaya, Tebas y Corinto
ardientes rayos del planeta quinto. (I, vv. 49-72)

será luego el espacio de la mitología al partir Tereo con Progne:

la nave, haciendo solo el masteleo,

rompe las crespas ondas al salado
 tridente, y los tritones y sirenas
 desprecian por la quilla las arenas (I, vv. 254-257)

que se va tiñendo de referencias de Odiseo al regresar Tereo por Filomena:

el mar del más valiente horror y espanto,
 montes de sal, euripos y sirenas,
 pasan los hombres, que obligados nacen
 a los prodigios que los cielos hacen.
 Yo iré por Filomena; a mí me toca
 romper las ondas, los escollos duros,
 donde el ático seno desemboca,
 y Estinfalo le ofrece arroyos puros. (I, vv. 317-324)

y luego al comienzo del canto II al partir Tereo con Filomena, ya un tanto exagerado en sus características seguramente en paralelo con la descripción artificiosa final del canto I, brinda el escenario para la sucesión de historias mitológicas con las que Tereo intentará convencer a su cuñada:

Escoge la privanza las doncellas;
 las que lloraron fueron más dichosas;
 pártense al mar, que ya arrogante dellas,
 donde perlas desprecia aumenta diosas;
 de su hermosura las nereides bellas
 acompañan las naves envidiosas,
 y los tritones derribando ramas
 de encendido coral, bordan escamas. (II, vv. 25-32)

Este espacio mitológico se encadena inmediatamente con la concepción del mar como el espacio de la escritura, de la poesía. Así, Tereo, como un nuevo Orfeo (recordemos las alusiones constantes tanto de Ovidio como de Lope a Tracia, patria de Tereo) desea que el mar quede en calma para comenzar sus historias para lo cual convoca a un posible Orfeo marino:

Contento manda el ya traidor Tereo
 que cesen las trompetas y clarines,
 y que en su lira algún marino Orfeo
 lleve tras sí las focas y delfines (II, vv. 33-36)

Este Orfeo marino que deberá llevar tras sí las focas y los delfines además de contribuir a la mitologización del mar, lo transforma en un espacio propicio para reflexionar acerca de la poética de la escritura y

además, tal vez lo más importante, adelanta la presencia de la historia de Silvio y su metamorfosis en delfín en el canto III que será el argumento primordial en la justificación del mar como espacio de la escritura⁶.

Si bien el mar se abandona como escenario del relato continúa presente en el territorio a partir de la presencia de un arroyo que sale al mar:

Bajaba un arroyuelo sonoro,
traidor al centro de una fuente fría,
que al verde aliso, al álamo frondoso
las secretas arenas descubría,
furioso al mar, en cuyo golfo undoso
pensó que el nombre conservar podía
y como a muchos mata su riqueza
en la abundancia vino a más pobreza. (II, vv. 129-136)

La descripción se detiene en ese arroyuelo sonoro, del mismo modo que el artificio producido por las “retóricas fuentes”, para indicarnos en dos oportunidades que pierde su nombre y en consecuencia pierde su identidad, del mismo modo que lo hace la pobreza en los palacios que pasa de ser libre a ser ambiciosa. El mar entonces es el espacio de la escritura pero también es el espacio de la reflexión metapoética y de la reflexión última sobre uno de los motivos fundamentales que disparan la escritura de toda la obra. Estas ideas se fortalecen además con el hecho de que la octava en la que se presenta este arroyuelo dentro del *locus amoenus* que, como veremos más adelante, ya no será tal; está construida del mismo modo que aquella octava en la que el yo poético irrumpía en el relato para advertirle a Filomena sobre su futura desgracia también dentro de un paisaje que parecía contenerla argumental y poéticamente por lo tópico de sus descripciones:

Perdía el nombre en la ribera undosa
que antes del mar arroyo se llamaba,
cual suele en los palacios la ambiciosa
pobreza, que en sí misma libre estaba.
¿Por qué con esa lengua artificiosa,
arroyo, te metiste en mar tan brava?
Si dejaste la margen de tus flores,

⁶ Pedro Ruiz Pérez (2005) confirma la mitologización de este mar cuando señala que: “Al transformarse en delfín bien pudiera evocar en el imaginario contemporáneo el rasgo de sus inarticulados sonidos, equivalentes a los de la golondrina y opuestos a los del ruiseñor, pero sin ninguna duda despertaría los ecos cultos de la relación del animal con Arión y su lira, como otro de los arquetipos del poeta y su canto y otro de los elementos de la dimensión metapoética del conjunto de la composición” (2005: 11-12). Sobre la metamorfosis de Silvio y la lectura de Pedro Ruiz al respecto volveremos más adelante.

bien es que agora las tormentas llores. (II, vv.145-152)

Así como el arroyo escapa de sus orillas labradas por el artificio y su margen no lo contiene, así el poeta con su lengua intenta dominar el bravo océano lleno de seres mitológicos y de competidores que enfurecen el mar, pero también los palacios a donde el poeta pide en su dedicatoria inicial que vuelva Filomena.

Finalmente el “bravo mar” completa su condición de espacio metapoético con la metamorfosis de Silvio en delfín. Acerca de esta transformación propia de Lope han teorizado Campana (1999) y Pedro Ruiz Pérez (2005) por lo cual no me detendré demasiado en ella ya que ambos esbozan variadas y diversas interpretaciones al respecto. Sólo me interesa destacar la correspondencia ya vista por la crítica y expresada por el propio poeta entre el canto de Silvio a Filomena y el canto de Polifemo a Galatea.

Mientras Filomena borda su historia Silvio canta, “imitar desea al amante feroz de Galatea” y remarca la mudez de Filomena encabezando su canto con el vocativo “Hermosa Muda” frente al “Sorda hija del mar” de Galatea. El mar sirve acá para configurar a este personaje: introducción de Lope, figura de donaire, máscara del propio poeta, signo de la cercanía de la *Fábula de Polifemo y Galatea* en esta composición, son algunos de los elementos atendibles arriesgados por la crítica. Como sea, la historia de Silvio finaliza con una metamorfosis, la única metamorfosis producto de la invención de Lope, o por lo menos la primera del poema si acordamos con Pedro Ruiz Pérez (2005) para quien la otra transformación será la que se da en la segunda parte con la identificación Lope- ruiseñor.

Silvio espejado con Polifemo ofrecerá a Filomena dos octavas con riquezas ofrecidas por el mar. En su segunda intervención, previa a su suicidio y posterior metamorfosis, su interlocutor es el mar y los seres mitológicos que lo habitan:

Miraba el ancho mar presuntuosa
roca que parte en agua y parte en tierra... (III, vv.321-322)

Aquí Silvio subido, aquí sentado,
pálido en su cristal miró la muerte
“¿Por dónde sale, dijo, un desdichado
con alto pensamiento y baja suerte,
ondas del fieron mar, que estoy sufriendo? (III, vv.333-335)

¡Oh vosotras, nereides y amadrías,
del mar y de los árboles despojos!
¿Cuándo viste amor y desvarío
tan firme y desdichado como el mío? (III, vv. 349-352)

Inmediatamente después se produce la descripción de la metamorfosis de Silvio que ocupa tres octavas. Aquí Silvio ya no tiene que ver con Polifemo como personaje pero sí podemos arriesgar que desarrolla lo que la *Fábula de Polifemo y Galatea* deja un tanto trunco: la metamorfosis de Acis en río. En este caso el poema se preocupa por describir detalladamente cómo el enamorado de Filomena se convierte no en un río, no en un mar pero sí en un delfín que será el único capaz de pasar las aguas, no como el traidor Tereo que debe valerse de engaños, no como el arroyo que desdeña y desconoce su lengua artificiosa. Silvio-Lope protagoniza una metamorfosis en un paisaje que desde el principio del poema ha servido como espacio de experimentación alrededor de su escritura.

Las ninfas con piedad, puestas delante,
en un delfín su cuerpo convirtieron;
que como fue de Filomena amante,
tan amigo de música le hicieron.
Así, pudo las aguas, arrogante,
pasar el mozo que anegar quisieron,
donde sin nave, lienzo, leva y zarpa
su escama fue bajel al son del arpa. (III, vv. 369-376)

V

“Selva tenebrosa”

Este es el único paisaje que protagoniza la historia ya desde Ovidio. Lo que en *Metamorfosis es silvis obscura vetustis*, en Sánchez de Viana se transforma en *selva oscura diligente* y en Bustamante es un “ombroso, espeso et fresco monte” y es Tereo quien lo califica como selva tenebrosa, del mismo modo que en el poema de Lope.

Si las retóricas fuentes dejaban en claro las posibilidades de pensar las relaciones del arte con la naturaleza y las diferentes intervenciones posibles del artificio en estas oposiciones, si la utilización del bravo mar era un buen ejemplo de cómo el paisaje se resignifica en variantes genéricas, poéticas y de polémicas literarias, la selva tenebrosa colaborará en el estudio de la *variatio* en tanto reformula los términos de los espacios eglógicos en particular y de la literatura pastoril en general.

La verde selva es el lugar en el que habita Filomena ya transformada en ruiseñor, es el lugar del que el poeta le pide, en su dedicatoria a Leonor de Pimentel, que regrese a los palacios. Pero para que Filomena regrese se necesitan que esos espacios de verdura no sean los *loci amoeni* de la literatura pastoril, ni siquiera los espacios armónicos del neoplatonismo,

aquellos donde Lope y su amigo Elisio se juntaban, se juntan o se juntarán a escribir versos. Es por eso que el *locus amoenus* devendrá en el poema el espacio de la violación y de la mutilación. Cada una de estas acciones desintegra un tópico literario: la violación derrumba el *locus amoenus* como espacio ideal (si bien la violencia es parte del mito de la Arcadia entiendo que la violación va un paso más allá en la gradación de la violencia) mientras que la mutilación desintegra los tópicos descriptivos de la belleza petrarquista y su sistema de metáforas. El *locus amoenus* en el canto II, al igual que la belleza de las hermanas en el canto I se constituye desde los elementos más convencionales:

Dale a entender que por aquellos prados
a su ciudad y casa irán contentos
por céspedes de flores matizados,
sin ver las olas ni rogar los vientos:
y que por sauces y olmos acopados
oirán en naturales instrumentos
cansados de las jarcias de las naves
los cantos no aprendidos de sus aves. (II, vv. 97-104)

Coronábanle murtas y lentiscos,
y entre verbena, lirios y espadañas,
pirámides del agua y obeliscos,
narciso en flores y siringa en caña
un sitio que a la altura de dos riscos. (II, vv.137-141)

En la primera parte del canto III se alternan estas descripciones: cómo varía el paisaje en su totalidad frente a las amenazas y a la acción de Tereo y cómo varía la descripción de Filomena luego de su violación:

<p>En esta selva tenebrosa mira cuán lejos de la gente nos hallamos, adonde ni ave canta ni respira céfiro apenas por los verdes ramos; (II, vv.265-268)</p> <p>Tereo, que escuchaba por los ojos, áspid de los oídos dio en la hierba con los castos bellísimos despojos que respeto jamás furor reserva. Tal suele entre los crespos lazos rojos del hambriento león tímida cierva (II, vv. 345-350)</p>	<p>Cual suele a medio abrir la fresca rosa la púrpura encender antes que vea el sol sus hojas y guardar celosa las perlas con que el alba la hermosea, cubrió de Filomena temerosa, que ya las plantas de laurel desea, vergonzoso coral la hermosa cara, a cuya grana el tierno llanto para. Ni con menos carmín la manutisa sale de los cogollos, codiciando mas no hay rubí que a la vergüenza iguale (II, vv.225-240)</p>
--	---

La unión en la destrucción de ambos tópicos se produce con la lengua mutilada de Filomena que rompe con la belleza femenina y sus descripciones pero también llena de sangre el espacio de la verde selva (en una nueva mirada del poema a la *Égloga* III de Garcilaso):

Arroja al campo el bárbaro tremendo
el instrumento de la voz sonora,
y vivo las palabras dividiendo,
tiñe el rubí la verde alfombra a Flora.
Espántanse las hierbas, presumiendo
que llora sangre la ofendida aurora;
cándidas hasta allí las blancas mayas
del líquido clavel tomaron rayas. (II, vv.409-416)

VI

Filomena sin lengua y su consecuente transformación en ruiñeñor y Silvio convertido en delfín son aquellos capaces de superar el bravo mar y la selva tenebrosa. Son tal vez las únicas posibilidades de intervenir sobre una naturaleza que no está dispuesta a someterse a otros tipos de artificios. Parecería que en esta primera parte del poema las escrituras más experimentales, la *variatio* y la novedad se logran en los personajes que sacrifican partes de su propio cuerpo. Ni las retóricas fuentes ni los artificios dirigidos como los “céspedes peinados” o la arquitectura natural de las selvas logran una experimentación satisfactoria para el poeta. Solo Filomena quien llorando altera el paisaje una vez más y convertida en ruiñeñor “conserva el nombre y la memoria” sin lengua y Silvio quien “navega el mar y sin temer su abismo es galera y piloto de si mismo” son los personajes que pueden seguir escribiendo la historia.

Resta preguntarnos qué pasa con Lope poeta, su relación con el artificio, o su lugar dentro de la relación arte naturaleza, con ese Lope que necesita constituirse como un poeta erudito, volver a los palacios y todo lo que conocemos acerca de la génesis de esta miscelánea. Resta también delimitar de qué otros modos esta primera parte de la fábula está inaugurando la *senectute* lopesca y el bravo mar o la selva tenebrosa no son más que adelantos de los futuros últimos años del poeta.

Bibliografía

Blanco, Mercedes, “La estela del Polifemo o el florecimiento de la estética barroca (1613-1624)”, *Lectura y Signo*, 5, (2010), pp. 31-68.

- Campana, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1999.
- Campana, Patrizia, “*La Filomena de Lope de Vega como género literario*”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), vol.1, Madrid, Castalia, 2000, pp. 425-432.
- Kluge, Sofie, “Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”, *Criticón*, 115, (2005), pp. 159-174.
- Marín, Diego, “Culteranismos en *La Filomena de Lope*”, *Revista de Filología Española*, 39, (1955), pp. 314-323.
- Ruiz Pérez, Pedro, “Lope en Filomena: mitografía y mitificación”, *Anuario Lope de Vega*, 11, (2005), pp. 195-220.
- Vega, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.
- Zapata, Almudena, “Progne y Filomena. La leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”, *Estudios clásicos*, 29: 92, (1987), pp. 23-58.