

“En tanto sol tan atrevida pluma”. El poema de “Andrómeda” de Lope de Vega y su función dentro de la estructura de *La Filomena*

Florencia Calvo

Universidad de Buenos Aires-Conicet
florecianoracalvo@gmail.com

Recepción: 30/08/2022, Aceptación: 24/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

En este trabajo presentamos un análisis del poema mitológico “La Andrómeda” de Lope de Vega publicado en 1621 dentro del volumen misceláneo *La Filomena*. El objeto de este análisis es definir su posible funcionalidad dentro de la *dispositio* de todo el libro. Para ello prestaremos particular atención a las referencias que dentro de las octavas del poema se refieren a la dedicataria doña Leonor de Pimentel y privilegiaremos una lectura metapoética autorizada por la matriz genérica a la que se adscribe el poema. Desde la premisa que “La Andrómeda” cierra la primera parte de la miscelánea, analizaremos su última octava y para proponer una hipótesis acerca de la metamorfosis final: la del sujeto poético en la figura de Faetón, y sus posibles sentidos hacia la segunda parte del volumen, aquella constituida por la serie de diez epístolas y una elegía.

Palabras clave

Lope de Vega; *La Filomena*; “La Andrómeda”; fábula mitológica; sujeto lírico.

Abstract

English title. “En tanto sol tan atrevida pluma”. Lope de Vega’s “Andrómeda” and its functionality within *Filomena*’s structure.

In this paper we are going to present an analysis of the mythological poem “La Andrómeda” by Lope de Vega, included in the volume *La Filomena* that was published in 1621, in order to define a possible functionality within the construction of the speech of the entire book. For this, we will have to pay attention to the references that inside the octaves, refer to the dedicatee Doña Leonor de Pimentel and we are also going to privilege a metapoetic reading, authorized by the generic matrix to which the

poem is ascribed. From the premise that “La Andrómeda” within a possible internal division of the miscellany closes the first part, we are going to analyse its last eighth and will establish, following the proposed line of reading, a hypothesis about the final metamorphosis, the ones from the lyrical subject in Faeton’s figure and its possible meanings towards the second part of the volume, made up of a series of ten epistles and an elegy.

Keywords

Lope de Vega; *La Filomena*; “La Andrómeda”; mythological fable; lyrical voice.

I

En 1621 Lope de Vega da a la imprenta su obra miscelánea *La Filomena*. En el prólogo el poeta indica el mecanismo de construcción de la obra, que puede sintetizarse en estas palabras: “formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo” (533). Las “varias partes de este cuerpo”, enumeradas en el mismo prólogo, son heterogéneas no solo en sus formas sino también en sus momentos de escritura, como ya han notado diversos estudiosos que se dedicaron a su análisis. El Fénix también lo señala al explicar que en el volumen se integrarán “papeles de los pasados años” para luego profundizar en este conjunto y describir sus características y los momentos en que han sido escritos cada uno de ellos.

Desde los preliminares el libro propone un conjunto heterogéneo de textos, pero también deja en claro en este prólogo un dato no menos importante: la acción de la dedicatoria en lo que respecta a las dos historias mitológicas con las que se va a encontrar el lector; destaca que las fábulas han sido escritas especialmente para su publicación en la miscelánea y en nombre de doña Leonor Pimentel.

Hallándome obligado a la protección que ha hecho a mis escritos el divino ingenio de la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel busqué por lo papeles de los pasados años (...) Hallé *Las fortunas de Diana*, que lo primero hallé fortunas, y con algunas *Epístolas familiares* y otras diversas *Rimas*, escribí en su nombre las fábulas de *Filomena y Andrómeda*; y formado de varias partes un cuerpo quise que le sirviese de alma mi buen deseo.¹ (Lope de Vega, *Filomena*, 533)

Así, la presencia liminar de Leonor en ambas fábulas se sostiene, en primer lugar, desde las condiciones empíricas de la situación del Fénix en esta época ya definida largamente por la crítica (Sánchez Jiménez: 2018), pero también desde su función de inspiradora material de estas dos fábulas mitológicas, tal como lo expresa Lope en el prólogo del volumen.

Creo que estas afirmaciones del poeta sobre las piezas escritas para su dedicataria pueden servir también como punto de partida desde el paratexto para definir algunas relaciones entre las dos fábulas mitológicas que no han sido abordadas aún y que servirán para fortalecer las hipótesis sobre la estructura de esta primera parte. Creo también que hay que prestar particular atención a esta suerte de diálogo que el sujeto poético establece con su dedicataria tanto en este prólogo como en las distintas octavas de apertura y de cierre de "Filomena" y de "Andrómeda". Una atenta lectura de estos intercambios nos permitirá esbozar algunas ideas acerca de la dispositio de la miscelánea, de su relación general con la materia mitológica y de las relaciones entre poéticas y poetas que colaboran para construir lo que Mercedes Blanco (2010: 48) denomina "pequeñas galaxias de las que Lope de Vega pretende hacer el espejo de su persona y la culminación de su obra." En las líneas que siguen profundizaremos esta hipótesis.

Las coincidencias cronológicas, sin embargo, no se evidencian en un principio en la estructura de la obra, en la que ambas fábulas mitológicas se colocan en lugares alejados. El poema de la metamorfosis de Filomena abre el libro mientras que la historia de Andrómeda se ubica varios fragmentos más adelante. Ambas funcionan como marco de «Las fortunas de Diana» y están cercanas a la «Descripción de la Tapada, espacio de recreación del duque de Berganza». Los dos poemas de temas mitológicos, datados en 1619, son ejemplos de uno de los géneros de moda en la época en el que Lope es principiante, y se ordenan en una suerte de apertura (el de Filomena) y cierre (el de Andrómeda) de lo que podríamos llamar la primera parte del volumen.²

Patricia Campana, crítica pionera en el análisis de *La Filomena*, considera que la obra muestra un ordenamiento de sus textos pensado cuidadosamente por el poeta, a punto tal que Lope lo repetirá en sus obras publicadas en los años si-

1. Blecua (1989). Todas las citas de las obras siguen esta edición.

2. Estos dos poemas se presentan como dos fábulas mitológicas. Para una precisión acerca de este rótulo taxonómico y su relación con el concepto de epilio, que es el que adoptaré en mi análisis, sugiero consultar Vicente Cristóbal (2010).

güentes. En su análisis, Campana (2000: 430-431) propone una estructura dividida en dos bloques; el primero de ellos iniciado por la fábula de Filomena y clausurado por la Andrómeda. Hay otras propuestas de estructura para la obra siguiendo criterios diversos y originales. Por ejemplo, Ignacio García Aguilar (2020: 102) delimita las tres partes del volumen según el modo en que se formalizan dedicatarios y por la implícita imagen que de sí mismo ofrece el yo autorial cuando se dirige a los destinatarios de los textos. Por mi parte, propongo una estructura en tres partes, en la que la segunda es la central, con las 10 epístolas, a las que yo sumo la “Elegía a Baltasar Elisio” dentro de ese mismo corpus ya que replica las mismas relaciones de interlocutores que las epístolas y completa la presencia del poeta toledano dentro de ese núcleo central del volumen. De todas formas, más allá de estos variados criterios, hay acuerdo en que la primera parte se abre con la fábula de Filomena y se cierra con la historia de Perseo y Andrómeda, siendo fundamental para esta estructura la presencia de Leonor Pimentel como eje de la primera parte enmarcada por las dos historias mitológicas. Volvamos a Patrizia Campana (1999: 46) “Una vez recogidas las diversas piezas literarias encontradas en sus viejos papeles (la novela, las epístolas familiares, “y otras diversas rimas”), Lope declara haber decidido escribir en honor de Leonor Pimentel (“en su nombre”) las fábulas mitológicas de Filomena y Andrómeda.”

Ahora bien, entiendo que un análisis de la presencia de Leonor dentro del poema de Andrómeda permitirá reflexionar sobre algunas cuestiones que definen la ubicación del poema en la obra toda en general y en esta primera parte de *La Filomena* en particular.

Más allá de las controversias acerca de si esta dama de la corte era la dedicataria para quien había sido pensado desde un principio el texto completo, vuelvo a destacar aquí que en ambos poemas doña Leonor Pimentel aparece como dedicataria no solamente en el paratexto sino también dentro de los versos liminares y en los del final, así como en el inicio y cierre interno de los cantos en el poema de Filomena. Así la dedicataria está presente de manera muy clara en las octavas III, IV, LI, LII, CVIII y CLXIX de la primera parte de la “Filomena” y en las octavas I y XCVIII de la “Andrómeda”.

Resulta interesante entonces pensar analogías en ambas obras desde la función estructural que cumplen, pero también desde coordenadas más amplias que las conectan. La elección de la materia, la utilización de la misma matriz genérica, la opción del título que prioriza los sujetos femeninos como protagonistas de ambas fábulas, la presencia de una dedicataria femenina y de una voz poética que se mimetiza también con un sujeto femenino, ya sea desde la invocación directa a Filomena/Leonor, ya sea en la versión metamorfoseada de ruiseñor, son marcas que habilitan una interpretación que otorgue sentido a la estructura desde los elementos comunes a ambas fábulas mitológicas y su funcionamiento como inicio y fin de este primer bloque. Prestaremos también particular atención en este intento de proponer una lógica para la *dispositio* del libro a la presencia de ciertas figuras mitológicas, como la de Faetón con la que

se metamorfosea la pluma del poeta en la octava de cierre del poema de "Andrómeda", último intercambio del volumen todo con doña Leonor.

II

En primer lugar, vamos a detenernos en las octavas iniciales de los poemas para definir la figura de destinataria que se presenta hacia el interior de estas fábulas.

Vos, Leonor, ilustrísima a quien tanto
debe España de honor, gloria y decoro,
sujeto digno de apolíneo canto,
décima musa del castalio coro,
no despreciéis de Filomena el llanto,
y la dulce prisión en hierros de oro
*haréis que estime y de la verde selva
a los palacios que aborrece vuelva.*
(“Filomena”, I, vv.17-24)

En tanto que mi voz cantar emprende
clarísima Leonor, las alabanzas
de vuestro gran valor, si no le ofende
el presumir tan altas esperanzas,
y un generoso espíritu me enciende
entre tantas fortunas y mudanzas,
*oíd la bella Andrómeda que llora
perlas al mar desde una peña aurora.*
(“Andrómeda”, vv.1-8)³

En una primera lectura Leonor está construida como una dedicataria tradicional, lectora ideal y musa inspiradora. Queda clara también en estas octavas la afirmación de Ignacio García Aguilar (2020: 102) cuando sostiene que el “primer bloque, comprendido entre los folios 1r-107v, presenta como característica definitoria que todas las dedicatorias buscan formalizar un destinatario con la función de sancionar la escritura. De este modo, el autor se muestra implícitamente en una posición de inferioridad y dependencia con respecto al sujeto que recibe las composiciones”.

Patrizia Campana (1999) estudia las dos leyendas mitológicas en sus relaciones con el texto ovidiano, con sus traducciones y con otras versiones de las leyendas en ficciones diversas anteriores y contemporáneas a Lope. Hay además otros trabajos que analizan los modos en que la materia mitológica se perfila en el formato de los dos poemas.⁴ Todos estos acercamientos privilegian y detallan cómo los distintos núcleos narrativos se alteran, se mantienen o se modifican para la combinación armoniosa entre las descripciones y los avances narrativos.⁵

Un aspecto fundamental dentro de estos poemas es el que remite al manejo de los espacios en cada uno de ellos. En el poema de Filomena el espacio tradicional de la literatura pastoril se transforma en el espacio de la violencia extrema (Calvo, 2021). En la “Andrómeda” el espacio que se instala como central dentro

3. El destacado es mío.

4. Almudena Zapata (1987) para la leyenda de Filomena y Domínguez Caparrós (1990) para el poema de Andrómeda.

5. Me parece importante señalar que este trabajo se centrará en los poemas mitológicos, es por eso que no voy a considerar la segunda parte del poema de Filomena que no entra en esta la categoría.

del poema por cuestiones argumentales, aunque no solo por ellas es el espacio marítimo (Calvo 2023). Ambos lugares devienen *loci* mitológicos matizados por toda la tradición literaria anterior que conjuga espacio y matriz literaria. Pero son espacios con características particulares que relativizan la armonía o las rupturas convencionales de los espacios pastoriles tradicionales que se resumen en las desolaciones amorosas o las muertes de los amados y amados: en “Filomena” el *locus amoenus* minuciosamente descrito será el espacio manchado por la sangre de la violación y la mutilación; en “Andrómeda” el espacio marino poblado de ninfas y de tritones se transformará en el sepulcro del monstruo muerto y de su fondo “suben arriba círculos espesos/de humor sangriento y removidos limos,/con nácares revueltos a racimos” (vv. 718-721).

La centralidad de los espacios entonces tiene un espesor semántico que va mucho más allá de lo argumental o de las construcciones tópicas propias del género pastoril. Estos lugares y sus significados son sometidos ya desde la dedicatoria a la comprensión y decodificación de la dedicatoria, tal como podemos ver en las dos octavas iniciales de cada uno de los poemas. Así en la octava III citada más arriba del poema de Filomena, además de la tradicional solicitud de atención y benevolencia, el poeta requiere una acción más de Leonor: “no despreciéis de Filomena el llanto/ y la dulce prisión en hierros de oro/ haréis que estime y de la verde selva/a los palacios que aborrece vuelva”. Estos versos se leen en dos sentidos. El primero de ellos tiene que ver con el contexto de escritura tantas veces definido para la miscelánea que podemos resumir en las palabras de Antonio Sánchez Jiménez (2018: 277) al presentar lo que él llama “Lope último” que ubica en el período que comienza en 1621 con la muerte del rey Felipe III: “El gobierno de su sucesor Felipe IV suponía para Lope la última gran esperanza de conseguir una posición cortesana que le diera seguridad económica y una recompensa adecuada a su renombre y a los servicios que había prestado a la Corona. Por ello, estos tres últimos lustros de su existencia comienzan con una gran campaña para adaptar su imagen a las nuevas maneras y obtener el ansiado puesto en la corte”.

La dedicatoria, en tanto dama de la corte, tiene la llave para que el poeta/ Filomena, a través de su poesía, regrese a los palacios, y aquí llegamos al segundo sentido, en su interpretación de los versos: está también capacitada para entender en el nivel metaliterario la desaparición que propondrá la historia de toda la tópica del *beatus ille*, del menosprecio de corte y alabanza de aldea o del elogio de la vida retirada. Esta difuminación de las oposiciones espaciales construida por la fábula puede ser interpretada por Leonor desde el comienzo a partir de su conocimiento de dichas ambigüedades y de las diversas tradiciones artísticas presentes alrededor del espacio pastoril como la de *et in Arcadia ego* o del dilema horaciano ocio/negocio. Por su parte, el yo poético no dudará nunca de esta capacidad de la dama para entender su proyecto.

Detengámonos ahora en la dedicatoria de “La Andrómeda” que ocupa la primera octava del poema: mientras que los seis primeros versos repiten los tó-

picos tradicionales, los dos últimos (que también coinciden con la *propositio* del argumento como en Filomena) "oíd la bella Andrómeda que llora/ perlas al mar desde una peña aurora", le proponen a la dedicataria un nuevo ejercicio hermenéutico. En este caso el sujeto lírico se apoya en el pedido tradicional al solicitarle a la dedicataria que escuche el poema ofrecido expresado en los términos llanto y canto de Andrómeda cautiva para pedirle también a Leonor que sea capaz también de comprender y tal vez de desarticular la metáfora lágrimas/perlas en el océano de la imaginería petrarquista de ambos poemas.

La convención del *locus amoenus* se rompe en el poema de Filomena con la violación que se produce en las selvas y también con el pedido de retorno al palacio en la dedicataria, mientras que en la historia de Andrómeda el mar, espacio central, se mancha con la sangre del monstruo marino. Pero podemos decir también que otra acción meta-poética que comparten ambas fábulas es la puesta en cuestión de los códigos del petrarquismo para la descripción de la belleza femenina. Esta idea puede verse sobre todo a partir de dos procedimientos en las descripciones de las mujeres. El primero es la desintegración exagerada de los elementos que componen los retratos siguiendo las coordenadas de agotamiento del petrarquismo analizadas por diversos críticos en diferentes contextos (Sánchez Robayna 1982, Navarrete 1997, Fernández 2014, Ferreira Barrocal 2021).⁶

En estos poemas las descripciones femeninas acumulan el léxico propio del petrarquismo, pero desde la desintegración, la acumulación o la hipérbole de metáforas ya cristalizadas que, una década más tarde, se resolverán y se disolverán definitivamente en la espuma de lavar la ropa de Juana, la amada de Tomé de Burguillos. Veamos algunos ejemplos de las descripciones de los personajes femeninos en los dos poemas:

Progne: "Desconociera en su divina cara/opuesta al sol su resplandor la nieve" ("La Filomena", I, 105-106), "la boca en dos claveles animados, / sin envidiar la grana a los amenos, / campos de las mejillas, que a las rosas, / prestaran sangre a no quedar celosas". (*id.*, I, vv.117-120)

Filomena: "Rubio el cabello transformar pudiera, / la oscura noche como sol en día" (I,153-154), "la boca, donde halló la primavera, / cuando el abril al mayo desafia, / la perfección de la primera rosa, / dejó, por celestial, de ser hermosa". (*id.*, I, vv.157-160)

Dánae "... los cabellos /con mano y peine de marfil contaba, /oro pasaba por los dientes y ellos/agradecían ver que los doraba;/dijo también que por los hombros bellos/ la preciosa madeja dilataba". ("La Andrómeda", vv. 49-54)

Medusa: "Medusa la mayor tuvo el cabello/más hermoso que vio jamás Apolo/ Neptuno dél se enamoró tan bello/que le juzgó por sol del mundo solo" (*id.* 257-

6. Cito a modo de ejemplo las consideraciones de Ignacio Navarrete al analizar el soneto "Al tramontar el sol la ninfa mía" de Luis de Góngora: "El oro y la nieve del verso 11 del poema son metáforas del pelo y la piel; en esta época tal identificación era tan clara que su categoría como metáfora casi se pierde y las palabras son sinónimos funcionales" (1997: 252).

260), “La casta diosa armífera, ofendida, / en áspides trocó las hebras de oro”.⁷ (*id.*, vv. 265-266)

Andrómeda: “piadoso, el viento del cabello hacía/cendal a su marfil, cortina avara”. (*id.*, vv.397-398)

El segundo procedimiento al que apela Lope es presentar estas figuras femeninas a partir de mediaciones que dan cuenta del artificio en el proceso de representación. Es el caso del retrato de Progne que se introduce como reflejo en la armadura de Tereo:⁸

De tantas damas la hermosura ociosa
en las lucientes armas de manera
se retrataba que la más hermosa
sin levantar los ojos conociera;
formando espejos de su luz fogosa,
Progne princesa ilustre reverbera
en el armado pecho de Tereo.

(“Filomena”, I, vv.97-103)

y el de Filomena, que se presenta en la imposibilidad representar su belleza pictóricamente y en contraste con el retrato de Helena que sí pudo ser pintado por Zeuxis.

Sale Progne a la mesa y de la mano
conduce a la divina Filomena,
ángel por hermosura en velo humano,
gloria a los ojos y a las almas pena;
pintarla Zeús presumiera en vano,
pero pudiera retratar a Helena,
sin que hurtaran jazmines y claveles
a cinco perfecciones sus pinceles.

(*id.*, I, vv.145-152)

En “Andrómeda” los procedimientos son similares; la primera descripción femenina, la de Dánae, está mediatizada por la mirada y por la voz de Céfito, único que puede acceder a la prisión de la hija de Acrisio:

Contóle al alto Júpiter que estaba
la hermosa ninfa en una cuadra ociosa,

7. Incluyo aquí a Medusa junto con los cuatro personajes femeninos de mayor relevancia porque me parece interesante para mi argumentación la opción de Lope por describirla de cabellos dorados cuando Ovidio lo deja ambiguo y es Bustamante quien acuña esta idea. Acerca de la cuestión de los cabellos de Medusa sugiero consultar la tesis de Patrizia Campana (1999: 232-233).

8. Debo este hallazgo de la descripción de Progne a Ximena González.

que a las tinieblas con sus ojos daba
en más templada luz vista amorosa.
("Andrómeda", vv. 33-36)

.....
Que vio por los cendales venturosos
el pecho humilde y en sí mismo altivo
(*id.*, vv. 41-42)

.....
Que vio, dijo después, que los cabellos
con mano y peine de marfil contaba,
oro pasaba por los dientes y ellos
agradecían ver que los doraba;
dijo también que por los hombros bellos
la preciosa madeja dilataba.

(*id.*, vv.49-54)

Y en la descripción de Andrómeda sus rasgos se mimetizan con el espacio marino, haciendo del verso "ligada al mar Andrómeda lloraba" una suerte de puesta en abismo del funcionamiento de su descripción, mostrando de este modo lo extremo del artificio:

Aquí desnuda virgen con cadenas
ligada al mar Andrómeda lloraba
tan triste, que las focas, las sirenas
y numes escamosos lastimaba;
bañaba todo el campo de azucenas,
aunque en rosas del rostro comenzaba
aljófara que engendrado en dos estrellas
dio al mar coral por las mejillas bellas.
("Andrómeda", vv. 385-392)
Así, blanco marfil el cuerpo enseña
en medio de la parda peña herida
del sol, que apenas a llegar se atreve,
para no deshacer su fuego en nieve.

(*id.*, vv.405-408)

Entonces estas reflexiones sobre la ruptura de los tópicos del espacio idealizado en ambos poemas y sobre la explicitación de la artificiosidad petrarquista en las descripciones femeninas se sostienen en una de las características principales definidas para el género epilio desde su origen por gran parte de los estudiosos: la reflexión autoconsciente dentro de un universo de hiperreferencialidad culta.⁹ En palabras de Cristóbal (2010: 10): "Podemos decir también que,

9. En esta línea es fundamental la Introducción de Ponce Cárdenas a su edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora*. Allí señala acerca del epilio alejandrino que "este refinado

mientras que a la epopeya la caracteriza, habitualmente, el compromiso nacionalista y comunitario, puesto que sus argumentos se enraízan en la historia patria o en las creencias e ideales de la comunidad, la fábula mitológica, en cambio, se nos aparece como género notoriamente descomprometido, que busca y se afana por la expresión artística en sí misma o *ars gratia artis*". Mercedes Blanco (2010:48-49) también reflexiona acerca del potencial metapoético del género al señalar que "La fábula 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 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".

Entonces, tanto en la primera parte del poema de Filomena como en el poema de "Andrómeda" esta reflexividad del género sobre sí mismo se verifica, a mi parecer, en los dos ejes ya señalados que funcionan además como otro modo de cohesionar ambos poemas.

III

Lo interesante es que en las octavas de las dedicatorias se extiende a la dedicataria esta capacidad de reconocer los juegos metaliterarios constitutivos de ambos poemas. Doña Leonor no es solamente la dama de la corte a quien se le dirigen esos textos y la miscelánea toda, sino que es también la dedicataria que puede entender las referencias de espacio y de metáfora ya mencionadas, y además estaría capacitada para entender el rasgo fundamental del subgénero poético elegido: la auto reflexividad. Resta añadir que, si acordamos en la definición de epilío como forma épica menor, adquiere total sentido que su destinataria sea mujer y no varón, en el marco de dos poemas en los que las protagonistas de dichas historias son, por lo menos en su título, mujeres. Así, su centralidad se extiende a diversos aspectos de ambas fábulas mitológicas y supera en las dos la mera ocupación formal de las octavas introductorias y de cierre. Es una presencia constante con una tácita intervención sobre la materia que se está relatando. Recordemos que en la fábula de Filomena, por la propia estructura de la obra en tres cantos, la figura de la dedicataria se encuentra también en el interior del poema.

sistema literario se presentaba ante un público culto bajo la forma de unos textos mítico-narrativos situados a medio camino entre el *epos* (el poema épico majestuoso more homérico) y el *eidyllion* ("pequeña escena en su equivalente plástico- 'pequeño cuadro'" (2010:23-24).

Más allá de los versos ya mencionados del comienzo y del final de los cantos I y III, doña Leonor es invocada en las dos primeras octavas del canto segundo y en las tres primeras del canto tercero. Estos versos vuelven a mostrar los tópicos de las dedicatorias (inferioridad del poeta, relación con la épica, promesa de cantar a la dedicataria, etc.), pero también continúan construyendo una dedicatoria cuya fortaleza no solamente reside en las coordenadas extra textuales (mecenazgo, entrada en la corte, nobleza) sino que además interviene nuevamente desde su capacidad de comprender los términos de referencias metapoéticas.¹⁰

La presencia del mito de Orfeo en las primeras octavas del canto segundo es un ejemplo de ello:

Divina Pimentel, si ser pudiese
de Filomena tal la voz y el arte,
que por piedad o gusto suspendiese
de vuestro entendimiento alguna parte,
no es mucho que a la lira permitiese
trágico amor la suspensión de Marte.
(“Filomena”, II, vv.1-6)¹¹

En cuanto al inicio del canto tercero la centralidad de la dedicataria no se resuelve en términos de capacidad de interpretaciones meta-literarias sino en su identificación con Filomena.

¿Qué soledad a la que tiene iguala,
Leonor divina, Filomena hermosa,
que por los ojos tiernamente exhala,
en vez de lengua, el ánima quejosa?
(*id.*, III, vv.1-4)

10. Me parecen interesantes, desde otro ángulo de análisis aunque en consonancia con lo que venimos sosteniendo aquí estas consideraciones de Campana (1999: 40) “Si bien es cierto que Lope suele alabar en las dedicatorias a mujeres el entendimiento de las dedicatorias (Cayuela 1995:73), y por lo tanto no deberíamos otorgar particular importancia a estos encarecimientos, no es menos cierto que, por los datos históricos que poseemos, esta dama debió de ser mujer culta y de gran inteligencia, pues desempeñó un importante papel como dama de la reina en palacio (Marcos Álvarez 1982:230 ss.), en el que tuvo gran influencia. Al mencionarla en varias ocasiones dentro del texto, Lope no se limita a elogiarla de manera genérica, sino que invoca su discernimiento para dirimir las contiendas literarias”.

11. Sobre la presencia del mito de Orfeo en el poema y su funcionamiento metapoético Sánchez Jiménez (2021a: 13-14) señala que “Parte, dichosa Filomena mía’ anuncia ya el sentido metapoético que va a tomar el mito de Orfeo en el volumen. En el poema, el sujeto lírico invita al libro (que también es el ruiñeñor que lo protagoniza y, por tanto, el poeta al que simboliza) para que se dirija a la dedicataria de *La Filomena*, doña Leonor Pimentel. Concretamente, la voz lírica le pide al pájaro/libro/poeta que cante ante la dama solicitando una protección con la que elevarse a las estrellas, como Orfeo” En el mismo trabajo (14) se detiene sobre estos versos en particular e indica que: “En contraste, la siguiente referencia a Orfeo resulta mucho más luminosa, pues alude a la catasterización de su lira. Aparece al comienzo del canto segundo de la fábula, en una apelación a doña Leonor como la que vimos en el soneto dedicatorio”.

Queda claro que una lectura del sentido desentraña fácilmente que en el segundo verso de esta octava el “Leonor divina” funciona como el vocativo de la dedicataria, a quien interroga sobre las características de la soledad muda de Filomena. Sin embargo, la disposición del verso, el paralelismo que lo divide en dos hemistiquios casi idénticos, sintácticamente formados por el nombre de mujer y un adjetivo intercambiable, permite pensar que se equiparan ambas voces, la de la dedicataria y la de la doncella objeto del poema integrándose así en el mismo universo poético y haciéndose definitiva esta inserción de la dedicataria con la materia poética.

En el poema de “Andrómeda”, de menor extensión que el de “Filomena” y sin divisiones internas, doña Leonor aparece nuevamente en los versos finales que además cierran esta primera parte de la miscelánea. Interesa ahora detenerse en la última octava de “Andrómeda” porque será donde aparece por última vez doña Leonor de Pimentel en el poema y en el volumen:

Clarísima Leonor, si castigarse
merece un amoroso atrevimiento,
mi musa puede en piedra transformarse,
por este de Faetón mayor intento;
pero pudiendo, quien se atreve, honrarse,
a vuestro celestial entendimiento,
no es mucho que abrasar mi amor presuma
en tanto sol tan atrevida pluma.

(“Andrómeda”, vv. 777-784)

Además de la tópica ya recorrida en otros lugares (la claridad de Leonor o su entendimiento celestial), en esta octava se acumulan una serie de referencias mitológicas. La última de ellas se refiere a Faetón y parecería entrar en la línea de los elogios previos y tópicos a doña Leonor, recogiendo la misma simbología del soneto preliminar dirigido a la noble dama que para Campana (1999: 48): “constituye nuevamente un panegírico de la noble señora, vertebrado alrededor de los mitos de Ícaro y Prometeo, mezclados con el simbolismo del águila, según un procedimiento muy común en la poesía lopiana (Lope, poeta, teme volar tan alto con su pensamiento hasta Leonor, “soberana deidad”, y tener el mismo fin que Ícaro; pero la “dulce ambición de gloria” le ha movido a semejante atrevimiento).

Idea reforzada también por Sánchez Jiménez (2021b: 373-374) en su análisis de los sonetos de la obra: “Estos mitos le sirven al poeta para ponderar su osadía al tratar de ascender hasta la dedicataria, que se presenta, respectivamente, como un sol o como un dios. El sol sería el que miran los aguiluchos para demostrar su prosapia y el que derrite la cera de las alas de Ícaro; en cuanto al dios, es Júpiter, que castiga la rebeldía de Prometeo. Sol o dios, la dedicataria es en todo caso alguien mucho más elevado que el yo lírico. A continuación, los tercetos utilizan estas imágenes para disculpar el atrevimiento del poeta por haber osado aspirar a la atención de la ilustrísima y alta doña Leonor dedicándole el libro”.

Es Campana (1999: 48) quien propone leer la referencia de esta última octava de la Andrómeda en sintonía con estas ideas: "Al final del segundo poema mitológico inserto en la obra, *La Andrómeda*, el poeta también utiliza una metáfora solar para demostrar a su dedicataria la devoción que le profesa; pero esta vez, Lope echará mano de otro mito, el de Faetón". Es así como la atrevida pluma del poeta se abrasará en el sol de su dedicataria como consecuencia casi lógica de su "amoroso atrevimiento", repitiendo una vez más la idea general de la relación del yo poético con doña Leonor. Más allá de esta significación indiscutible de la presencia de la figura de Faetón en estos últimos versos me gustaría realizar un recorrido que recupere otros contextos para esta mención.

IV

Detengámonos en primer lugar en el tercer verso de la octava, "mi musa puede en piedra transformarse": a la osadía de Faetón esgrimida por el yo poético le corresponderá como castigo la metamorfosis de su propia musa en piedra. Sin embargo, una lectura en clave metapoética habilitada por el género del epilio deja en claro que dicha conversión en piedra refiere a la historia de Medusa presente en el poema que está terminando y refiere también a la metamorfosis en piedra de Fineo, historias ambas enhebradas por el personaje de Perseo. Así este verso se torna directamente autorreferencial del trabajo realizado sobre la materia mitológica en estas octavas, con lo que opera entonces la reflexión sobre el propio poema del mismo modo que lo hemos definido en las páginas anteriores para el locus amoenus o la tópica de las descripciones femeninas. La osadía sería entonces la adecuación de la materia mitológica y su metamorfosis en materia poética proponiendo nuevos modos de presentar las mitologías, frente a distintos experimentos en general y en particular a la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea*. En este mismo sentido no es la primera vez que aparece Faetón en "La Andrómeda". En las octavas referidas al nacimiento del caballo Pegaso:

Nació un caballo hermoso y admirable
de aquel humor y de la fértil tierra,
con unas alas del color mudable
que a tornasoles el pavón encierra;
voló ligero, y al volar notable
de la esfera diáfana destierra
las aves, que el soberbio ingrato suelo
temieron otra vez opuesto al cielo
o que andaba del carro de Faetonte
por los campos del cielo desatado
paciendo estrellas, o Flegón o Etonte
fugitivo del pértigo dorado.

(*id.*, vv.297-308)

Nuevamente la figura de Faetón funciona como cifra de comparación de una historia de metamorfosis relatada entre las hazañas de Perseo.¹² Si el poema de Andrómeda no es el relato de una metamorfosis, esta presencia de Faetón podría sugerir una línea de lectura que preste atención a las metamorfosis como elemento central en los relatos mitológicos. Entonces en el caso de la Andrómeda dirige las lecturas hacia esas historias “secundarias” que se sostienen en la historia de Perseo. Pero también es una guía hacia el poema de Filomena, sus metamorfosis de las doncellas y de Tereo en aves y hacia la metamorfosis de Silvio en delfín. Recordemos que la metamorfosis de este personaje es una innovación de Lope dentro de la materia filoménica y que su transformación en delfín instala la futura centralidad que tendrá el mar en el poema de Andrómeda (Calvo 2023). Asimismo, Silvio-Lope, pastor músico enamorado de Filomena, también se identifica con Polifemo desde su canto de amante no correspondido en el que ofrece a la doncella muda (recordemos a Galatea como “sorda hija del mar”) las diferentes riquezas naturales de su espacio, del mismo modo que el cíclope a la ninfa. Tal vez no casualmente, en el momento en que se realiza esta comparación con Polifemo se produce la única mención a Faetón en la historia mitológica que tiene a Filomena como protagonista:

Silvio joven pastor, que presumía,
con voz que acreditó rústica vena,
de músico y de amante, a su deseo
dio la esperanza que pudiera Orfeo.

Amaba a Filomena, hermosa y muda,
con que desfiguraba su nobleza:
así el rigor de la fortuna muda
en paños viles la real grandeza;
y entre otras veces que con esta duda
era Faetón al sol de su belleza,
dijo en su lira, en que imitar desea
el amante feroz de Galatea.

(“Filomena”, III, vv. 37-48)

Aquí la presencia de Faetón enmarca la metamorfosis posterior, e imita, de alguna manera, la relación tópica entre el poeta y la dedicataria, pero introduce otro elemento presente en este mito que es el del vuelo del poeta y su posterior caída, tal como nos enseña el final de este personaje. En consonancia con la construcción de una imagen de poeta imita además en los versos de la octava anterior, el gesto que ve Sánchez Jiménez (2021b) en los sonetos preliminares de paso de Faetón a Orfeo.

12. Ni la versión ovidiana ni la traducción de Bustamante presentan esta comparación entre Pegaso y Faetón.

Este direccionamiento de lectura hacia las metamorfosis que propone la figura de Faetón en el poema de Andrómeda como término de comparaciones (Medusa y Pegaso) puede justificarse en tres niveles. El primero es el interno del poema al funcionar como una suerte de ordenamiento de las hazañas de Perseo copiando el trabajo que lleva adelante Lope con la materia ovidiana en este poema en particular, al organizarlas en un eje enhebrado por las metamorfosis, aunque no sean éstas la trama principal del relato. En un segundo nivel la figura de Faetón se abre hacia la fábula de Filomena y se conecta con el personaje de Silvio, poeta, sujeto de una metamorfosis original de Lope. Una última deriva por fuera del libro la une con la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Esta última relación es particularmente interesante, ya que conecta esta detención de la fábula filoménica en la novedad de la metamorfosis de Silvio con la "fallida" metamorfosis de Acis de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, alejada en este aspecto del modelo ovidiano.¹³

V

Pero ya sabemos que la obra parte de un especial cuidado en su ordenamiento general, por lo que este cierre del poema también debería funcionar en relación con la estructura de todo el libro. Vamos a esbozar una posible explicación acerca de la presencia de la figura de Faetón en este cierre de la primera parte de la miscelánea. En los textos que siguen el poeta continuará con su pluma hacia lo que es el núcleo del volumen: la serie de epístolas dirigidas todas (con excepción de aquella cuya destinataria es Amarilis indiana) a destinatarios varones reconocidos todos en diversos ámbitos y con ciertos temas principales que se repiten en casi todas ellas. Así lo indica Campana (2021: 38-39) resumiendo la mayoría de los acercamientos críticos a esta parte nodal del volumen: "Dentro de este volumen, las epístolas constituyen un conjunto bien estructurado y funcional, y siguen una pauta meditada que les confiere una coherencia como macrotexto, dentro del esquema ya estructurado del libro en sí. El principal objetivo de Lope al ordenar los poemas, escritos en diferentes períodos, fue el de defenderse de las críticas recibidas por sus detractores literarios, rodeándose de partidarios y amigos para poner en marcha una estrategia promocional que le permitiera alcanzar los objetivos que se había propuesto, a saber, un puesto de cronista o el ansiado mecenazgo, por mucho que lo negara. Todas las composiciones están salpicadas

13. Transcribo aquí las palabras de Dámaso Alonso (1961: 306-307) en su Comentario a la Octava 63: "Góngora, que en tantos otros aspectos (descripción de Sicilia, amor de su juventud a Galatea, enamoramiento de Galatea y Acis, etc.) ha enriquecido la fábula de Polifemo, no ha sabido aprovechar la bella precisión con que Ovidio ha ido matizando por grados el hecho mismo de la metamorfosis de Acis".

de ataques a los envidiosos y murmuradores, pullas contra los malos poetas, defensas de su quehacer poético, y apologías del estilo llano frente a la nueva moda gongorina. La literatura, o más bien, la metaliteratura es el *Leit motiv* de este macrotexto, y de *La Filomena* en general”.

Por eso me parece interesante retomar esta última octava del poema de Andrómeda ya no como cierre de la parte de la obra con un claro predominio femenino sino también como pórtico hacia el conjunto de epístolas que ocuparán el lugar central de *La Filomena*. Y aquí es donde la mención a Faetón adquiere un nuevo sentido como antecedente de la pluma del poeta, que ahora se inclinará a las reflexiones profesionales, filosóficas o meta-poéticas entre amistades. Recapitulemos, Faetón nos ha llevado a la imagen tópica del poeta intentando elevarse mediante su obra frente al sol deslumbrante de su dedicatoria, nos ha señalado la relevancia de las metamorfosis en ambas fábulas mitológicas, y ahora abre hacia adelante otra lectura posible.

Por distintos motivos la figura de Faetón está íntimamente ligada a la poesía sevillana y, con respecto a los poetas de la ciudad bética, especialmente con Juan de Arguijo. Guy Lazure (2020) explica las diversas razones de dicha identificación que suponen sobre todo cuestiones biográficas y poéticas. Entre las primeras recuerda las diversas peripecias económicas sufridas por el poeta-mecenas¹⁴ y entre las segundas recuerda que Arguijo es autor de un soneto a Ícaro y a Faetón. Refuerza además su argumentación con la descripción de los frescos del salón principal de la casa de Arguijo¹⁵ —en donde también aparece la figura del caballo Pegaso— y termina su análisis señalando que: “En 1609, poco después de la muy pública quiebra de Juan de Arguijo, su buen amigo Lope de Vega mencio-

14. “Los paralelos biográficos entre Ícaro y alguien como Arguijo no dejan de ser tan evidentes como elocuentes. Su padre, Gaspar de Arguijo, un modesto negociante de esclavos que llegó a ser un acaudalado financiero además de Veinticuatro de la ciudad de Sevilla, siempre supo medir el riesgo necesario para garantizarse prosperidad económica y prestigio social, como el prudente y sensato Dédalo que era. Pero Juan, el heredero único de su colosal fortuna, a quien su padre había estratégicamente casado con la hija de su socio, nunca quiso continuar el negocio familiar. Este Ícaro tenía otras aspiraciones. En una clásica lucha intergeneracional, diríamos hoy, el hijo desobediente desafió y transgredió la autoridad paterna para distanciarse de sus orígenes mercantiles y alzarse a otra clase social y cultural, para adquirir otro tipo de reconocimiento y volar hacia otra forma de gloria; de la que nunca moriría. Quiso ser poeta y mecenas. La suerte de Arguijo, como la de sus ilustres predecesores mitológicos, fue trágica y su caída espectacular; pero, como a ellos, su audacia le valió algo que no se podía perder o quitar, la fama eterna, la promesa que el recuerdo de su nombre iba a sobrevivir y vencer a la muerte”. (Lazure, 2020).

15. Lazure también señala que “el significado y la importancia de tales figuras de vuelo para Juan de Arguijo ya era patente desde 1601 con los frescos del techo de la sala principal de su casa, lugar de encuentro de la comunidad erudita sevillana a comienzos del siglo y sitio idóneo para exhibir ostensiblemente sus nuevas pretensiones artísticas y literarias. El ciclo de pinturas, en cuya iconografía participó seguramente el dueño, representa lo que se ha llamado el ‘vuelo audaz del poeta’ hacia la gloria, personificado por Ícaro y Faetón, y el rapto de la inspiración poética, o sea el *furor divinus* de los clásicos, simbolizado aquí por otro personaje mitológico transgresivo a quien Arguijo dedicó unos versos, Ganímedes” (2020).

nó su nombre en un listado de ingenios españoles incluido en su *Jerusalén conquistada* donde lo describió como 'más excelente en la caída / que estuvo en la fortuna levantada', una sutil pero halagadora referencia a los mitos de Ícaro y Faetón, que aludía con elegancia a la vez que eludía con dignidad las recientes desgracias financieras de su mecenas".

Hay otros elementos que apoyan esta identificación Faetón- Juan de Arguijo que se propone al final de la "Andrómeda". Entre la cantidad de sonetos mitológicos escritos por el poeta sevillano hay uno en el que recrea la historia de Andrómeda. Campana nota la proximidad del *incipit* de dicho soneto "Expuesta al firme escollo en mar insano", con el de los dos sonetos de Lope de igual tema: "Atada al mar, Andrómeda lloraba" "Atada a un risco, Andrómeda lloraba", y con los versos 385 y 386 del poema. Asimismo, resulta claro que la mención a Faetón podría no solamente cerrar esta primera parte sino también abrir la segunda, entendiéndose que ni la musa se ha transformado en piedra ni la pluma se ha abrasado. Así la figura funcionaría como pórtico al centro del volumen y lugar de la reflexión poética explícita. Juan de Arguijo ya ha sido en las *Rimas* de 1602 el interlocutor elegido por Lope para estos temas en dos textos que abren y cierran el libro.¹⁶

Faetón-Juan de Arguijo inaugura entonces con la mención de la octava final de la "Andrómeda" la parte que vendrá y también adelanta su clausura ya que la epístola a Juan de Arguijo es la última escrita por Lope dentro de la serie central que se completará con la epístola escrita por Baltasar Elisio Medinilla y la elegía dedicada por Lope al poeta toledano. Es, por último, la importancia de esta Epístola IX dedicada al sevillano, demostrada ya por Campana (1982) y por Vitali (2021), otro argumento a favor de nuestra lectura.

Para Noelia Vitali (2021: 139), "Contribuye a subrayar la relevancia de esta epístola, a su vez, el hecho de que en el interior mismo de la composición se ofrezca la tan mentada definición del género epistolar." La estudiosa argentina realiza un inteligente recorrido por la epístola y sus conclusiones sirven para reforzar nuestra hipótesis: "Arguijo se transforma en un interlocutor privilegiado para conversar sobre los asuntos que aborda la epístola a él dedicada y no sólo eso, sino, como vimos anteriormente, Lope lo erige en un modelo vital. En este sentido, cobra especial relevancia el tema de la fortuna, que abre y cierra la composición. (Vitali 2021: 148)

Vitali va un paso más allá en la idea de "interlocutor privilegiado" y entiende que en los últimos cuatro versos de la epístola: "se establece un paralelismo explícito entre Lope y Juan de Arguijo, a quien señala como un espejo suyo mejorado" y que "la figura del destinatario no solo aparece refractada en su cali-

16. "Lope escribió otras piezas en prosa asimilables a un tratado de poética. Se trata de dos textos que aparecen respectivamente al principio y al final de las *Rimas* (1602), ambos dirigidos al poeta sevillano Juan de Arguijo" (Campana 1999: 748).

dad de mecenas, sino también como poeta y amigo”. Así esta mención al final de la “Andrómeda” de Faetón identificable con Juan de Arguijo abre la posibilidad a la interpretación de la segunda parte y, dentro de la *variatio* de la miscelánea, propone una nueva línea de lectura para resignificar su estructura.

Hemos presentado aquí un posible recorrido por el poema de Andrómeda privilegiando su carácter de epilio y lo que este género tiene de metaliterario. Desde ese punto de partida, tanto este poema como el de Filomena presentan diferentes rupturas con algunos tópicos literarios como el *locus amoenus* o los modos petrarquistas de descripciones del retrato femenino. Dichas rupturas están puestas desde el comienzo dentro de la dedicatoria a doña Leonor Pimentel en tanto el poeta entiende que la dama, así como sus lectores, será capaz de desentrañar estas operaciones. Definida así la importancia de la dedicatoria y de la dedicataria en lo que tiene que ver con estas especulaciones teóricas (que de alguna manera pueden verse también en “Las fortunas de Diana”, novela breve que ocupa el lugar central de esta primera parte enmarcada por los poemas) nos detuvimos en las octavas de cierre de la “Andrómeda”, lugar donde aparece por última vez doña Leonor de Pimentel y donde se produce una suerte de metamorfosis de la pluma del poeta con diversas referencias mitológicas dentro de las que predomina la presencia de Faetón. Este Faetón que al final de la “Andrómeda” significa la pluma del poeta que se despide de su dedicataria sol nos anticiparía la presencia de Juan de Arguijo, destinatario de importancia de *La Filomena* y de la obra toda de Lope. Si la figura de Baltasar Elisio y su centralidad dentro del volumen le permiten a Lope delinear al discípulo ideal, introducir su conocimiento y su relación con el círculo de poetas toledanos y además cohesionar la estructura del libro (Calvo 2020) podemos decir que una situación análoga ocurre con la figura de Juan de Arguijo. En él Lope presenta al mecenas ideal, a la poesía sevillana y propone un nuevo enlace entre las diferentes secciones de la obra.

De esta forma los núcleos fundamentales de la primera parte de la obra: materia mitológica, metamorfosis, epilio y mecenazgo se entrelazan en un juego de sentidos y de interpretaciones para cohesionar la estructura del libro, pero también para consolidar el yo autorial de un poeta encaminado a construir sus últimas máscaras.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el Polifemo II*, Madrid, Gredos, 1961.
- BLANCO, Mercedes, "La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)", *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 31-68, 15-08-22, <<https://doi.org/10.18002/lys.v0i5.3539>>.
- CALVO, Florencia, "¿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", *Janus*, 10, (2021), pp. 39-54, <DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211002>>
- CALVO, Florencia, "En torno a 'La Andrómeda' de Lope de Vega", en Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas (eds.), *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro (XII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Neuchâtel, 2020)*, Kassel, Reichenberger, 2023, pp. 269-277.
- CAMPANA, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- CAMPANA, Patrizia, "Hacia una edición anotada de *La Filomena* de Lope de Vega: la *Epístola a don Juan de Arguijo*", *Edición y anotación de textos, Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1998, pp. 135-144.
- CAMPANA, Patrizia, "*La Filomena* de Lope como género literario", en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, 4 vols., I, pp. 425-432.
- CAMPANA, Patrizia, "Las epístolas de *La Filomena* como Macrotexto", *Arte Nuevo. Revista De Estudios Áureos*, 8, (2021), pp. 24-46, 15-08-22, <<https://doi.org/10.14603/8B2021>>.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, "La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas", *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 9-30, 15-08-22, <<https://doi.org/10.18002/lys.v0i5.3538>>.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, "Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega", *Tropelías*, 1 (1990), pp. 91-104.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, "Góngora y Lope ante la herencia petrarquista: una introducción", *Boletín Hispánico Helvético*, 23 (2014), pp. 33-55, 15-08-22, <<https://bhh-revista.ch/wp-content/uploads/2021/02/2-BHFernandezAbstractSeparata.pdf>>.
- FERREIRA BARROCAL, Jorge, "Petrarquismo en 'Los amores de Marte y Venus', una fábula mitológica del siglo XVI", *Hipogrifo*, 9.2 (2021), pp. 823-841, 15-08-22, <http://dx.doi.org/10.13035/H2021.09.02.58>.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, "El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario.", *Atalanta*, 8.2 (2020), pp. 98-112, 15-08-22, <<https://doi.org/10.14643/82F>>.

- KLUGE, Sofie, “Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”. *Criticón*, 115 (2012), pp. 159-174.
- LAZURE, Guy, ““Hermanos del cielo”. Figuras de vuelo en la poesía y la pintura sevillana de Fernando de Herrera a Juan de Arguijo (con Francisco Pacheco de por medio)” *e-Spania*, 35 (2020), 15-08-22, <<https://doi.org/10.4000/e-spania.33455>>.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca*. Madrid: Gredos, 1997.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “Introducción” a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 11-151.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra 2018.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ ANTONIO, “Orfeo en la poesía cortesana de Lope de Vega (1621-1624)”, *Janus*, 10 (2021a), pp. 5-38, 15-08-22, <<https://doi.org/10.51472/JESO20211001>>.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, “Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega”, *Studia Aurea: Revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14, (2021b), pp. 367-94, 15-08-22, <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.368>>.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Petrarquismo y parodia”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 1 (1982), pp. 35-48.
- VEGA CARPIO, Lope de, “La Filomena”, en Lope de Vega, *Obras Poéticas*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 527-847.
- VITALI, Noelia, “Juegos especulares y entramado poético en la *Epístola a don Juan de Arguijo* de *La Filomena*”, *Janus*, 10, (2021), pp. 138-150, 15-08-22, <<https://doi.org/10.51472/JESO20211009>>
- ZAPATA, Almudena, “Progne y Filomena. La leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”, *Estudios clásicos*, t. 29, núm. 92, (1987), pp. 23-58.

