

# LA FILOMENA DE LOPE DE VEGA: PASIONES Y DEFENSA DE LA POESÍA



SARISSA CARNEIRO ARAUJO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

*scarneir@uc.cl*

## RESUMEN:

Este artículo propone una lectura en clave pasional de la primera parte de la fábula mitológica de *La Filomena*. Se plantea que en ella Lope empleó diversas estrategias para adaptar el relato antiguo a las gramáticas pasionales de su tiempo. Por un lado, complejizó los entramados afectivos de los personajes, sobre todo de Tereo, otorgándole una tensión pasional ausente en Ovidio y sus traductores del siglo XVI. Por otra parte, representó los abominables actos de violación, mutilación e infanticidio desde diversos medios de distanciamiento o suavización, con el fin de «templar» la crueldad del relato antiguo y provocar una respuesta afectiva que mezclara la conmiseración con el deleite. Esta opción artística fue defendida por Lope en la ékphrasis del lienzo bordado por Filomena, fragmento metapoético de gran relevancia para la vindicación de su poesía cortesana.

*Palabras claves:* fábula mitológica, pasiones, poesía cortesana, Lope de Vega.

## LA FILOMENA BY LOPE DE VEGA: PASSIONS AND DEFENSE OF POETRY

## ABSTRACT:

This article proposes a reading of the first part of the mythological fable of *La Filomena* from the standpoint of the theme of passions. It is suggested that Lope used various strategies therein to adapt the old tale to the passionate grammar of his time. On the one hand, he made the affective interweaving of the characters more complex, especially that of Tereo, thus bestowing him with a passionate tension that is absent in Ovidio and his translators from the 16th century. On the other hand, he represented the abominable acts of rape, mutilation, and infanticide through different means of distancing or softening, with the purpose of tempering the cruelty of the old tale and bringing about an emotive response that blends commiseration with delight. This artistic option was defended by Lope in the *ékphrasis* of the embroidery created by Filomena, a metapoetic fragment of great relevance for the redemption of his courtesan poetry.

*Keywords:* mythological fable, passions, courtesan poetry, Lope de Vega.





**H**ay acuerdo entre los estudiosos de Lope de Vega en que la publicación del volumen misceláneo *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621) marca un giro cortesano en la producción del Fénix, lo que se confirma con la publicación de *La Circe* (1624) y la suspensión de los géneros sacros hasta 1625 (fecha de aparición de los *Triunfos divinos*). Hay acuerdo, asimismo, en que este vuelco en la trayectoria poética de Lope debe mucho a las aspiraciones de reconocimiento que el poeta albergaba al momento de la muerte de Felipe III y subida al trono de Felipe IV<sup>1</sup>. El cambio tardío (quizás coincidente con la muerte del rey, en marzo de 1621) en el destinatario de *La Filomena* así lo indica: inicialmente dedicado al amigo y literato López de Aguilar (supuesto autor de la *Expostulatio Spongiae*, 1618)<sup>2</sup>, el volumen queda dirigido, por fin, a la influyente dama de la corte, doña Leonor Pimentel, hija del tercer marqués de Távara, cercana a los reyes y destacada en el séquito de la reina por su ingenio y refinado juicio, como mostró Francisco Marcos Álvarez<sup>3</sup>.

Al mismo tiempo, la crítica ha enfatizado que el giro emprendido por Lope en *La Filomena* respondía también a las polémicas literarias y a los intentos del poeta por seguir defendiendo su poesía frente a los ataques de diversos detractores y al éxito que la poesía culterana había logrado por esos años en los círculos cortesanos que el Fénix aspiraba captar. Patrizia Campana, para quien *La Filomena* es un «subgénero» lopianiano de temática metaliteraria<sup>4</sup>, advirtió que en dicho volumen Lope responde simultáneamente al auge del culteranismo, a los ataques aristotélicos de la *Spongia* y al éxito del nuevo género de la novela corta. Ruiz Pérez, por su parte, demostró que tanto la primera como la segunda

---

<sup>1</sup> En relación con estos temas, pueden consultarse los siguientes estudios: Patrizia CAMPANA, *La Filomena de Lope de Vega*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, tesis doctoral, y de la misma autora «*La Filomena* de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 425-432, así como Pedro RUIZ PÉREZ, «Lope en *Filomena*: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 195-220. Un completo estado de la cuestión sobre *La Filomena* podrá verse, además, en el trabajo en prensa de Antonio Sánchez Jiménez «Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega».

<sup>2</sup> Como advierte Campana, esto es declarado por el mismo Lope en la dedicatoria de *La villana de Getafe*, inserta en la *Parte XIV* (1620) (*op. cit.*, 1999, p. 52). Campana supone que después de la muerte de Felipe III, Lope realizó los ajustes vinculados a la nueva dedicatoria, doña Leonor Pimentel.

<sup>3</sup> Un completo perfil biográfico de Leonor Pimentel en Francisco MARCOS ÁLVAREZ, «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», en *Miscelánea de Estudios Hispánicos. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, ed. Luis López Molina, Montserrat, Abadía de Montserrat, 1982, pp. 221-248.

<sup>4</sup> Sintetiza Campana: «Libro misceláneo de tono más narrativo que lírico y marcado por la temática metaliteraria», con una clara continuación en *La Circe* (*art. cit.*, 2000, p. 431).



parte de la fábula de *La Filomena* están marcadas por la dimensión metapoética, en una relación de complementariedad, pues la historia de la atacada (y luego vengada) doncella sirve de esquema elemental de «violación y denuncia del agresor, situación que bien podría identificarse con el sentimiento de Lope ante los ataques de Torres Rámila»<sup>5</sup>.

Estos importantes aspectos de *La Filomena* se conectan, a su vez, con otro elemento central que, sin embargo, no ha merecido igual atención por parte de la crítica. Me refiero al componente pasional de la obra, el que incluye tanto el entramado afectivo poetizado por Lope como la dimensión retórica de moción de pasiones proyectada en sus receptores. En la fábula mitológica de *La Filomena*, se poetizan crueles hechos de violación, mutilación, infanticidio y antropofagia que responden a violentas pasiones como el deseo incontrolable, el dolor extremo, la ira y la venganza. El despliegue poético de estas pasiones preveía la «suspensión» del entendimiento de la destinataria (y del receptor, en general), y la consecuente moción no solo de la «piedad» (afecto típicamente suscitado por casos trágicos como el de Filomena<sup>6</sup>) sino también el «gusto», variedad que vincula la dimensión pasional de la fábula a la defensa de la poesía lopiana como escritura docta a la vez que suave y deleitosa<sup>7</sup>.

Conviene recordar que para la cultura cortesana de comienzos del siglo XVII el disciplinamiento de las pasiones constituyó un asunto de máxima relevancia. Tal como estudiaron Remo Bodei<sup>8</sup>, Patrizia Magli<sup>9</sup> y otros autores<sup>10</sup>, la modernidad temprana se distinguió por un afanoso intento de controlar afectos y pasiones, reglando su

<sup>5</sup> RUIZ PÉREZ, *art. cit.*, p. 209. Añade el autor: «Como emblema de la poesía o encarnación prefigurada del poeta, Filomena se crece en la empresa de labrar su propia historia, con la denuncia de la violencia recibida, tal como hará Lope en la segunda parte del poema» (p. 210).

<sup>6</sup> Ejemplo de ello es el amigo de Lope, el lusitano Antonio López de Vega, quien en su «Filomela, fábula trágica» señala «A los lectores» que su imitación de las versiones antiguas de Ovidio y de Higino se centró en lo «más trágico, buscando mayor conmiseración y ocasión mayor de exprimir afectos» (Antonio LÓPEZ DE VEGA, *Lírica poética*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1620).

<sup>7</sup> En la segunda parte de la fábula, el poeta dirá que el tordo se puso envidioso de ver a Filomena «cantar suave y doctamente», binomio que condensa la idea de una poesía culta pero también llana y variada (Lope de VEGA, *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621).

<sup>8</sup> Remo BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991.

<sup>9</sup> Patrizia MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>10</sup> Otros estudios generales que contribuyen a la reconstrucción de las pasiones y afectos de la primera modernidad son: Stephen GAUKROGER, ed., *The Soft Underbelly of Reason. The Passions in the Seventeenth Century*, London-New York, Routledge, 1999; Susan BROOMHALL, ed., *Early Modern Emotions. An introduction*, London-New York, Routledge, 2017; Andrew LYNCH y Susan BROOMHALL, eds., *A Cultural History of the Emotions in the Late Medieval, Reformation, and Renaissance*, en *A cultural History of Emotions*, London, Bloomsbury Academic, 2019, III. Para el caso de la Península Ibérica, María TAUSIET y James S. AMELANG, eds., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada Editores, 2009.



interpretación, exhibición o disimulación. En el marco de una sociedad cortesana que entendía la corte como un teatro –espacio de permanente manifestación de uno mismo– un ingente conjunto de manuales de conducta recomendaba la domesticación de las expresiones corporales en cuanto manifestaciones visibles de los movimientos anímicos. Ya en *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione una gramática pasional modelaba un ideal de cortesano cuyo comportamiento debía ser compuesto y acomodado para «mostrar mucho menos fuego que el que hay (...) y disimular los deseos, los celos, los afanes y los placeres suyos»<sup>11</sup>. La recomendación de exhibir, en la escena social, actitudes como la *affabilità piacevole* (afabilidad placentera), la *gravità temperata* (gravedad templada) o la *dolcezza* (dulzura), se complementaba con la indicación de evitar, a toda costa, las pasiones violentas, caracterizadas por la irrupción del deseo, la cólera, el furor o la ira<sup>12</sup>.

Hacia el siglo XVII, el cortesano se transformaría en un individuo cada vez más impelido a la simulación y disimulación de pasiones, en un régimen que opacaba el comportamiento a través del rechazo de las pasiones calientes y la intensificación de las pasiones frías (como el miedo o la tristeza). En el Barroco hispánico, según estudió detalladamente Fernando R. De la Flor, esa exacerbación dio lugar a una búsqueda de permanente enmascaramiento, disimulación, secreto y engaño, «estrategias melancólicas» o «estructuras defensivas» para «sujetos fortificados» frente al cálculo o el sondeo del alma, practicados por instancias que aspiraban a su control<sup>13</sup>. Estas pasiones violentas, entonces vueltas más ocultas, profundas y secretas, produjeron un espesamiento de la interioridad que, según R. de la Flor, dio lugar a la distintiva tonalidad arrebatada de las producciones simbólicas del barroco hispánico<sup>14</sup>.

En las páginas que siguen, analizaré la primera parte de la fábula mitológica de *La Filomena* desde estas dinámicas de disciplinamiento de las pasiones en el siglo XVII. Plantearé que en la fábula mitológica de Lope las pasiones extremas y violentas, propias del relato antiguo, son entregadas al lector desde una serie de transformaciones que operan a modo de acomodación a la gramática pasional cortesana barroca. En primer lugar, señalaré la importancia de la identificación del poema con el bordado hecho por

<sup>11</sup> Traduzco de Baldassare CASTIGLIONE, *Il Cortigiano*, Venecia, Bernardo Basa, 1584, III, f. 159.

<sup>12</sup> MAGLI, *op. cit.*, p. 242.

<sup>13</sup> Fernando R. DE LA FLOR, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 19.

Filomena, como clave interpretativa para apreciar el filtro aplicado por Lope en su poetización de los crueles hechos del relato. Posteriormente, profundizaré en el entramado pasional de los personajes como una de las transformaciones significativas del texto del Fénix respecto del de Ovidio. Desde el estudio de estos aspectos, propondré que la fábula mitológica de Lope ofrece a doña Leonor Pimentel (y al círculo cortesano, en general) la posibilidad de visualización de dimensiones pasionales que en el teatro cortesano barroco quedaban opacadas por las máscaras del secreto y la disimulación, y que, al mismo tiempo, para hacer posible esa visualización, Lope tempera el relato antiguo en un gesto que aprovecha en términos metapoéticos, como parte de la defensa de su poesía.

### I. EL POEMA COMO BORDADO

Partiendo de la conocida identificación entre ruiseñor y poesía, la fábula mitológica de Lope extrema las implicancias de esta relación al punto de confundir o emplear como entidades correspondientes las figuras de Filomena, el ruiseñor y el mismo poeta. Como anotó Campana, no solo en *La Filomena* sino también en otros escritos, Lope tuvo el propósito declarado de comparar la suavidad de la voz del pájaro «con su propia inspiración poética y alardear de ella precisamente por ser «alma sin cuerpo, en sola voz fundada»<sup>15</sup>. Ruiz Pérez apuntó, por su parte, que Lope hizo un uso instrumental de la historia de la transformación de Filomena, pues recurrió a los orígenes del ruiseñor para encontrar en este símbolo de la poesía un adecuado portavoz de su propia vindicación<sup>16</sup>.

Me interesa ahondar aquí en una de las derivaciones de esta identificación entre Filomena/ruiseñor/poesía y poeta: la del bordado hecho por Filomena como metáfora del poema de Lope, es decir, de su poetización de la fábula mitológica<sup>17</sup>. Al inicio del canto tercero, donde aparece el bordado, se insiste en la relación entre la mudez de Filomena

<sup>15</sup> CAMPANA, *op. cit.*, 1999, p. 76. Campana muestra que la metáfora fue empleada por Lope también para referirse a su amor por Marta de Nevares «no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruiseñores, tengo más voz que carne» (*Epistolario*, III, p. 258; *ibid.*, p. 76).

<sup>16</sup> «Filomena como emblema de la poesía le sirve para justificar el hecho de que Lope se reivindica como filomena de su propia poesía» (RUIZ PÉREZ, *art. cit.*, p. 210).

<sup>17</sup> Como observó Ruiz Pérez, el bordado de Filomena –que distingue a la versión de la fábula de Lope respecto de Ovidio y de sus traductores quinientistas– se vincula a la estimación que en la época había conquistado la labor del bordado, sobre todo la variante del «bordado erudito», en el que probablemente estarían pensando Lope y sus lectores, realizado con materiales especialmente refinados (*ibid.*, p. 208).



(provocada por la mutilación de su lengua, narrada en el canto anterior) y el canto del poeta: la voz poética viene en auxilio de una muda Filomena («dadme la voz a mí de Filomena»<sup>18</sup>, «que yo hablaré, pues enmudece y llora»<sup>19</sup>), una voz que se vale, prefiguradamente, del dulce canto que recuperará Filomena tras su transformación en ruiseñor, «pues muda vive cantaré yo agora / con la voz que después decreta el cielo»<sup>20</sup>. Lope instala, de este modo, una serie de correspondencias por oposición, sustitución y complementariedad: la mudez de Filomena/el canto del poeta, el llanto de Filomena/la palabra poética, y finalmente, la palabra y el silencio, el ver y el no ver, oposiciones que apuntan al problema de los límites o las condiciones de la expresión poética y artística. El poema viene en auxilio de una muda Filomena, tal como Filomena hiciera del bordado una lengua para sus desdichas; palabra y silencio se combinan en una dinámica equivalente a la relación entre lo que se ve y lo que se oculta, lo que se deja ver y/o decir (en el bordado y en el poema). Si en la fábula, Progne ve el lienzo labrado que reemplaza la lengua de Filomena, en el poema el bordado (oculto a la vista del lector) es reemplazado por la écfrasis que de él hace la voz poética.

En esta écfrasis, no solo se describe el bordado, sino que se declara metapoéticamente el modo en que se ha narrado el mito. Filomena ha entretenido su llorosa pena con seda y oro, haciendo un rico «lienzo» cuyas figuras, realces y matices superan la diversidad y los colores de los más celebrados tapices belgas. Con figuras y letras, Filomena logra que Progne «penetre» todo el suceso trágico, sin embargo, el primor artístico de su bordado hace que mire «sin que el dolor lastime», alegrando los casos infelices: «las claras fuentes y vivas flores / alegraban casos infelices, / de suerte que entre tantas variedades / apenas lastimaban las verdades»<sup>21</sup>. Queda apuntado, aquí, el mismo efecto que el poeta concibiera para su propio texto: Progne mira atónita, admirada por el primor artístico y por la variedad del bordado que «alegra» los casos infelices, del mismo modo como doña Leonor Pimentel es llamada a suspender el entendimiento con la variedad de un poema que mueve no solo la conmiseración sino también el deleite<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> VEGA, *op. cit.*, f. 19 v.

<sup>19</sup> *Ibid.*, f. 20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, f. 20.

<sup>21</sup> *Ibid.*, f. 23.

<sup>22</sup> «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» (*Ibid.*, f. 10).



Este efecto se corresponde, por fin, con el canto de Filomena una vez transformada en ruiñeñor: canto a todos dulce, aunque a ella molesto<sup>23</sup>.

Esa combinación afectiva (piedad y gusto), resultante de una penetración trágica «sin dolor», plantea un problema de verosimilitud artística, del que se muestra consciente Lope: Filomena borda la playa donde desembarca con Tereo con tal «primor» (en el detalle de las conchas, los nácares dorados, etc.) que pareciera estar la mano ajena de «la dura ocasión de sus cuidados», «porque pintar los males diestramente / desacredite mucho al que los siente»<sup>24</sup>. El poeta toca un tema de larga tradición retórica: el necesario impacto en la forma que debiera suscitar el dolor intenso, en función del decoro artístico<sup>25</sup>. El comentario parece funcionar, no obstante, como prevención y defensa de la opción tomada por Lope.

El primor y la variedad que en el poema suspenden el entendimiento, provocando el gusto a la vez que la piedad, son equivalentes al procedimiento artístico de Filomena cuando labra su «lienzo»: la destreza exhibida por la doncella en el bordado de detalles deleitosos como las conchas y nácares de la playa no implica la ausencia de cuidado/dolor, sino que se presenta como el medio para hacer representable el hecho doloroso, que no podría (ni debiera) exhibirse en su total desnudez. Ello se indica, claramente, en la écfrasis del cuadro donde se ha bordado la violación por parte de Tereo: allí, la doncella violada ha puesto («por más honestidad») unos altos montes de selva umbrosa delante de la «vitoria del bárbaro arrogante»<sup>26</sup>. El procedimiento artístico de Filomena duplica, de este modo, el empleado por el poeta al narrar la violación, recurriendo a la imaginación del lector, convocado a concebir pictóricamente una escena que queda (por decoro) fuera del texto, visible solo como imagen mental:

la pura honestidad pide al silencio  
dignas colores, porque mal formara  
al respeto el pincel sin deslucirse

<sup>23</sup> «Ya ruiñeñor, y no mujer conserva / de Filomena el nombre y la memoria / para los bosques que vivió reserva / en dulces versos lamentable historia, / tan peregrina al mundo cuanto acerva, / por dar con propia pena ajena gloria, / que es gran consuelo cuando son mortales / a quien los oye enternecer los males» (*ibíd.* f. 29 v).

<sup>24</sup> *Ibíd.*, f. 23 v.

<sup>25</sup> Algunas prescripciones retóricas en torno a la representación del dolor intenso y la moción de la conmiseración pueden verse en: Sarissa CARNEIRO, *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2015.

<sup>26</sup> VEGA, *op. cit.*, f. 23 v.



lo que ha de imaginarse y no decirse<sup>27</sup>.

Algo similar sucede en la narración de las otras acciones cruentas de la fábula. En el caso de la mutilación de la lengua de Filomena, Progne mira el hecho «sin que el dolor lastime»<sup>28</sup>. La écfrasis de ese cuadro específico refiere al acto brutal desde una distancia proporcionada por la metáfora poética: la mano ingrata en la garganta «imprime / letras de sangre en láminas de plata», la boca se enciende en púrpura y la lengua se muestra como «suele al sol pimpollo en rosa»<sup>29</sup>. Estas imágenes, si bien conmueven e impresionan, omiten la plasticidad de las empleadas por Ovidio: una lengua que palpita en convulsiones y luego se agita sobre la tierra negra, como una cola de culebra mutilada que se retuerce y busca, al morir, a su dueña (símil conservado en las traducciones quinientistas de Ovidio, como la de Bustamante)<sup>30</sup>. La distancia difuminadora del acto cruento empleada en el bordado es análoga a la utilizada en la narración del paso, en el canto segundo: allí, junto con añadir el comentario misógino de tipo burlesco (elemento que, como señaló Campana, rebaja la tensión, con sentido teatral<sup>31</sup>), Lope pinta una colorida escena que recuerda el primor de las conchas y nácares bordados por Filomena: «tiñe el rubí la verde alfombra a Flora, / espántanse las yerbas, presumiendo / que llora sangre la ofendida Aurora, / cándidas hasta allí las blancas mayas, / del líquido clavel tomaron rayas»<sup>32</sup>.

Finalmente, la muerte de Itis será presentada también con similar omisión respecto del texto latino, «el cuello corta, el bello cuerpo encoge, / que en tierra formó débil ruina», mención rápida y decorosa de lo que en el texto ovidiano incluye detalles repulsivos, pues

<sup>27</sup> *Ibíd.*, f. 17 v. El fragmento hace referencia a Vicente Carducho, de quien la voz poética pide imaginar una tela que pintara la violación de Filomena. Como ha señalado Ruiz Pérez, la mención al pintor no solo apunta, dentro de los tópicos del *ut pictura poesis*, a una vindicación artística compartida, sino al «gesto de destacar el silencio» (*art. cit.*, p. 208). A mi juicio, estas dimensiones están estrechamente vinculadas, es decir, la pintura y la poesía se vindican por su capacidad de representar, como un manejo artístico de la tensión y a la vez de la complementariedad entre palabra y silencio, visibilización y ocultamiento.

<sup>28</sup> VEGA, *op. cit.*, f. 23 v.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, f. 23 v.

<sup>30</sup> «radix micat ultima linguae, / ipsa iacet terraque tremens inmurmurat atrae, / utque salire solet mutilatae cauda colubrae, / palpitat et moriens dominae uestigia quaerit» (Ov., *Met.* VI, 557-560). En la traducción de Bustamante, conocida y empleada por Lope: «la lengua caída en el suelo luego comenzó a saltar delante de su señora, como suele hacer la cola de sierpe o culebra acabada de cortar, buscando la parte de adonde se apartó» (Jorge de BUSTAMANTE, *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*, Anvers, Pedro Belleró, 1595, f. 92).

<sup>31</sup> Campana observó, asimismo, que Lope omite el detalle macabro, presente en Ovidio y sus traductores, como Bustamante, de la múltiple violación después de la mutilación (*op. cit.*, p. 83).

<sup>32</sup> VEGA, *op. cit.*, f. 18 v.



Progne no solo le corta el cuello sino los miembros que, vivos todavía, conservan algo de aliento; los despedaza y tira en calderos de bronce, mientras otros chisporrotean en asadores, chorreando sangre en la estancia<sup>33</sup>.

En suma, la écfrasis del bordado labrado por Filomena aporta, como fragmento metapoético, una importante clave de lectura de los procedimientos empleados por Lope en su transformación del mito antiguo, estrategias para representar los abominables hechos de la fábula con un manejo de la moción de pasiones en el que la conmoción trágica sea suavizada por la variedad y el gusto. El gesto posibilita la visualización de las violentas pasiones antiguas desde un teatro similar al de las deidades altas que atestiguan la violación y mutilación de Filomena, una «etérea sala» que se asemeja a las estrategias de fortificación del sujeto barroco frente a las pasiones súbitas y arrebatadas.

## II. CELAJES PASIONALES

Junto con lo señalado, Lope realiza otra importante modificación en lo que concierne a la trama pasional de la fábula: complejiza los sustratos afectivos del personaje Tereo. En el texto ovidiano, las acciones del tracio responden a una lujuria tanto innata como propia de su región bárbara: «innata libido / exstimulat, proumque genus regionibus illis / in venerem est: flagrat uitio gentisque suoque»<sup>34</sup>. Este aspecto del personaje había sido reiterado por traductores de Ovidio como Bustamante: «nadie se debe espantar si alguna maldad pensaba, porque de tal natura era, y de tal tierra y parientes, los cuales eran muy sucios, y no tenían lealtad a pariente ni a parienta»<sup>35</sup>.

Si bien Lope mantiene la presencia de un deseo lascivo como motor de la acción de Tereo, modifica los entramados pasionales del personaje presentándolo como víctima de un doble incendio amoroso, un poder irresistible que provoca «cuidados» y «congojas»<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> «uiuaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra / dilaniant: pars inde cauis exsultat aenis, / pars ueribus stridunt; manant penetralia tabo» (Ov. *Met.* VI, 644-646).

<sup>34</sup> *Ibid.*, vv. 458-460.

<sup>35</sup> BUSTAMANTE, *op. cit.*, f. 89. Este sentido unívoco está presente también en las lecturas moralizadas de Ovidio, así, por ejemplo, Pedro Sánchez de Viana indica que la fábula de Filomena busca enseñar «que los hombres virtuosos y prudentes deben vivir con mayor recato y sobresalto para defenderse de las cosquillas y tentaciones de los deleites que de las amenazas de los enemigos más feroces, pues ninguno lo es tanto como la destemplanza y lujuria, por cuya causa tantas muertes y destrucciones han sucedido» (Pedro SÁNCHEZ DE VIANA, *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589, f. 135).

<sup>36</sup> VEGA, *op. cit.*, f. 8.



Desde el inicio del poema, la tensión generada por este doble incendio queda enfatizada (en *inventio* y *dispositio*) por la presentación paralela y consecutiva de la belleza de cada una de las hermanas, a modo de retratos que penetran los ojos y el pecho de Tereo, tal como en la tópica de la poesía amorosa renacentista. Lo que en Ovidio y Bustamante se produce solo después (en la escena lujuriosa en que Tereo observa las caricias que Filomena hace a su padre y desea estar en el lugar del anciano, escena omitida en el texto de Lope), en el poema del Fénix aparece desde el inicio como un conflicto que cuaja, a modo de emblema, en el recuerdo de Eco, infeliz amante de Narciso:

Cenó Tereo por los ojos, dando  
sustento al alma de otros ojos bellos,  
a Progne dulcemente contemplando,  
vivo por ellos, y muriendo en ellos;  
pero, aunque estaba ardiendo y deseando  
la prisión de sus lazos y cabellos,  
dicen que del amor que le tenía  
el eco en Filomena respondía<sup>37</sup>.

El tortuoso conflicto revive después, cuando Tereo vuelve a Atenas, a pedido de su esposa. Esa noche, tras reencontrar a Filomena, el tracio se desvela triste «en mortales cuidados y congojas, / ya se deja vencer, ya se resiste», conflicto que cede al deseo porque Amor –exclama el texto– todo lo rinde y despoja<sup>38</sup>. Antes de violar a la doncella, Tereo intentará seducirla acudiendo a historias y mitos antiguos marcados por el rechazo y la imposición amorosa (Júpiter con Europa y Leda, Sálmacis y Hermafrodito, entre otros). Fallido el intento, termina «rendido al accidente» (es decir, al deseo como pasión, accidente del alma). Por fin, antes de forzar a la doncella, le dirá «más que yo te fuerzo, amor me fuerza»<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, f. 5.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, f. 8.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, f. 15v. En cuanto a las transformaciones que realiza Lope de sus fuentes, tanto Ruiz Pérez como Campana han destacado un elemento importante al que no me referiré pues remito el lector a los estudios de estos críticos: se trata de la acomodación de la fábula a aspectos típicos de la comedia y la escena teatral. A ambos estudiosos remito también para lo que concierne a uno de los cambios más significativos operados por el Fénix, la inclusión del pastor Silvio, figura que se conecta con la reivindicación de la poesía de Lope y con criterios artísticos como la *varietas*.



A través de esta modificación, el texto de Lope no solo complejiza las dinámicas pasionales que mueven a Tereo, sino que traduce la codificación antigua a las gramáticas afectivas de su tiempo, una adaptación que no deja de alertar en torno a los peligros del engaño y la traición. Justamente como respuesta a una condición engañosa del mundo y de las relaciones humanas se había instalado lo que R. de la Flor llamó una «técnica generalizada del ocultamiento», «una inhibición interesada y protectora de los profundos movimientos del alma»<sup>40</sup>.

En el texto, la engañosa seducción de Tereo (que «niega a la lengua lo que el alma siente»<sup>41</sup>) es advertida por Filomena, cuyo corazón, como rápida lengua, previene y anticipa, observando los «bárbaros fines» tras los celajes del tracio<sup>42</sup>. Como respuesta a la amenaza, también Filomena intentará ocultar sus pasiones (frías, de miedo y tristeza): reprime la pena «risueña», «no quería llorar, porque temía / que el fiero amante su flaqueza arguya»<sup>43</sup>, deja escapar el llanto sin licencia, «tímida y suspensa»<sup>44</sup> actúa como «niño obediente». Intenta, en vano, disimular la prueba visible de su interioridad expuesta en el semblante, a través de colores que varían del púrpura al rubí y el nácar encendido<sup>45</sup>.

Estos celajes pasionales se superponen, al mismo tiempo, a la fatalidad ineludible de un caso trágico, ya dispuesto por los hados desde el inicio, anunciado por agüeros, enlutados númenes y aves funestas. Ni las congojas de Tereo ni las estrategias de ocultamiento de Filomena pueden cambiar lo que responde, en última instancia, a un «celestial decreto»<sup>46</sup>, al preciso discurrir de los hados<sup>47</sup>.

### III. CURAE LEVES LOQUUNTUR, INGENTES STUPENT

Una lectura en clave pasional de la primera parte de la fábula mitológica de *La Filomena* permite observar las variadas estrategias que Lope empleó para traducir y actualizar el

<sup>40</sup> R. DE LA FLOR, *op. cit.*, p. 126.

<sup>41</sup> VEGA, *op. cit.*, f. 12.

<sup>42</sup> «a Filomena oculta su deseo, / que por celajes ven bárbaros fines, / aunque a los ojos, cuando más le calma, / asoma la pasión parte del alma» (*ibíd.*, f. 10v) y «Que presto el corazón avisa al pecho, / como en forma de lengua está formado, / que presto a Filomena el paso estrecho / la prevención anticipó al cuidado» (f. 13v).

<sup>43</sup> *Ibíd.*, f. 15.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, f. 13v.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, f. 15.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, f. 5.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, f. 6.



relato antiguo a las gramáticas pasionales de su tiempo. Por un lado, complejizó los entramados afectivos de los personajes, sobre todo de Tereo, otorgándole una tensión pasional arrebatada, además de las técnicas de ocultamiento, engaño y seducción. Por otra parte, representó los abominables actos de violación, mutilación e infanticidio desde diversas estrategias de distanciamiento (metaforización, omisión, *descriptio* detallada de elementos de exquisita sensorialidad, entre otros) buscando con ello templar la crueldad del relato antiguo y provocar una respuesta afectiva que mezclara conmiseración y deleite. Esta opción artística fue defendida por Lope sobre todo en la éfrasis del bordado de Filomena, fragmento metapoético de gran relevancia para la comprensión del texto. De este modo, Lope no solo ligó íntimamente el horror con la gloria poética<sup>48</sup>, sino que centró su vindicación de la poesía en aquello que el arte, más que ninguna otra esfera de la cultura, es capaz de hacer: representar lo que en principio es irrepresentable, transformando el sentimiento más doloroso, mudo e inarticulado, en comunicable a uno mismo y a los demás.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BODEI, Remo, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- BROOMHALL, Susan, ed., *Early Modern Emotions. An introduction*, London-New York, Routledge, 2017.
- CAMPANA, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, tesis doctoral.
- CAMPANA, Patrizia, «*La Filomena de Lope como género literario*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, eds. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 425-432.

---

<sup>48</sup> Así lo observa Antonio Sánchez Jiménez al estudiar la presencia de Orfeo en *La Filomena* en el trabajo «Orfeo en la poesía cortesana de Lope de Vega (1621-1624)», en prensa.



- CARNEIRO, Sarissa, *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Il Cortigiano*, Venecia, Bernardo Basa, 1584.
- EGIDO, Aurora, «Escritura y poesía: Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 121-150.
- GAUKROGER, Stephen, ed., *The Soft Underbelly of Reason. The Passions in the Seventeenth Century*, London-New York, Routledge, 1999.
- LÓPEZ DE VEGA, Antonio, *Lírica poesía*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1620.
- LYNCH, Andrew y BROOMHALL, Susan, eds., *A Cultural History of the Emotions in the Late Medieval, Reformation, and Renaissance*, en *A cultural History of Emotions*, London, Bloomsbury Academic, 2019, III.
- MAGLI, Patrizia, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995.
- MARCOS ÁLVAREZ, Francisco, «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», en *Miscelánea de Estudios Hispánicos. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, ed. Luis López Molina, Montserrat, Abadía de Montserrat, 1982, pp. 221-248.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 195-220.
- SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro, *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.
- TAUSIET, María y AMELANG, James S., eds., *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada editores, 2009.
- VEGA, Lope de, *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621.



<https://doi.org/10.14643/82G>

RECIBIDO: MARZO 2020  
APROBADO: JUNIO 2020

