

**unine**  
UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL



Esta obra ha sido publicada gracias al apoyo de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Neuchâtel (Suiza) y del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne de la Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara (Italia).

© de los textos: Los autores.

© Grupo Editorial Sial Pigmalión, S.L., 2017  
Bravo Murillo, 123, 6.º D• 28020 Madrid (España)  
Tels.: 91 535 4113 / 686 500 013  
Correo electrónico: editorial@sialpigmalion.es

Cubierta: Jean-León Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, 1890.

Dirección de la colección: José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada  
Diseño de la colección: Grupo Editorial Sial Pigmalión

La reproducción total o parcial de este libro, incluido su diseño, sin autorización de los titulares del *copyright*, vulnera derechos reservados.

ISBN: 978-84-17043-64-3  
Depósito Legal: M-27451-2017  
Hecho en España (Unión Europea)

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ Y ADRIÁN J. SÁEZ (EDS.)

LA ESTIRPE DE PIGMALIÓN:  
POESÍA Y ESCULTURA  
EN EL SIGLO DE ORO



*A mi caro jefe,  
con amor pigmaliónico,*

  
Adrián J. Sáez,  
26.10.2017.

Trivium  
Biblioteca de textos y ensayo, 34  
SIAL ediciones

LA GALERÍA DE BUSTOS DE  
«EL JARDÍN DE LOPE DE VEGA» (1621)

Antonio Sánchez Jiménez  
*Université de Neuchâtel*

Los trabajos sobre Lope de Vega y las artes visuales se han centrado tradicionalmente en la intensísima relación que el Fénix mantuvo con la pintura, arte a cuyas puertas afirmaba haber nacido (Carducho, *Diálogos*, fol. 82v) y a la que se refiere constantemente. La crítica ha propuesto dos líneas complementarias para explicar esta afición lopesca. Por una parte, Javier Portús Pérez recuerda que se sostiene en una afinidad familiar, pues Lope era un escritor «nieto, hijo, cuñado, yerno y tío de artistas, que contó entre sus mejores amigos a algún pintor y que nunca negó su esfuerzo para defender la causa de quienes creativamente consideraba verdaderos hermanos» (1999: 13). Por otra, Antonio Sánchez Jiménez (2011) afirma que el Fénix usaba la pintura como una metáfora para hablar de poesía y que las constantes referencias a Apeles, Tiziano, etc., así como a la dignidad de la pintura, deben leerse como comentarios metaliterarios o llamadas al mecenazgo de las letras.

Por lo que respecta a la escultura, tiene una presencia muy inferior en la obra lopesca, por lo que no ha suscitado especial interés entre los críticos. Así, han pasado más bien desapercibidas algunas

notables menciones a escultores en textos como las *Rimas de Tomé de Burguillos*, donde Lope compara la figura de un cuadro con una «cándida escultura / en lustroso marfil de Bonarrota» (Vega Carpio, núm. 15, vv. 1-2). Este tipo de menciones constituyen un campo muy fructífero para contrastar las hipótesis arriba señaladas, amén de para explicar referencias que, aunque no tan abundantes como las pictóricas, no dejan de aparecer con cierta frecuencia. Es el caso, por poner otro ejemplo, del escultor Lisipo. El Fénix lo utiliza como antonomasia de escultor excelente y muchas veces lo menciona emparejado al pintor Apeles, precisamente para reforzar la idea del mecenazgo poético. Lope recuerda con frecuencia que Alejandro Magno favoreció a los dos artistas otorgándoles jugosas recompensas y el derecho exclusivo de retratarle con cincel o pincel, respectivamente.

Ante la carencia de un trabajo de conjunto, nuestro artículo explora el uso lopesco de la escultura mediante una cala: el estudio de una célebre epístola de *La Filomena* (1621), «El jardín de Lope de Vega», texto que resulta especialmente significativo para nuestro propósito por la amplísima colección de bustos y relieves que describe. Para acercarnos a este fin comenzaremos explicando las expectativas de Lope en el momento en que escribió *La Filomena*, tras lo cual analizaremos en detalle la *dispositio* de la epístola. Aunque podría parecer digresivo, este comentario es un pormenor necesario porque el poema es poco conocido y de estructura compleja. Además, servirá para avanzar y contextualizar las dos hipótesis de nuestro trabajo, que exploraremos en mayor detalle una vez concluido el análisis de la estructura del poema. La primera hipótesis sostiene que en «El jardín de Lope de Vega» el Fénix usó la escultura por su apreciación social. Al mencionar objetos tan distinguidos y cortesanos como grupos escultóricos o galerías con bustos de personajes famosos, Lope evoca una pátina de distinción semejante a la que reclamaba para su propia creación poética. Esta idea está íntimamente relacionada con nuestra segunda hipótesis, que afirma que la función central de la escultura en la epístola es la de funcionar como metáfora de la poesía (del estilo de Lope, del estilo de sus enemigos) y, por supuesto, como base en que apoyar su intento de construir un Parnaso de los poetas más destacados del momento<sup>1</sup>. A lo largo de este trabajo

<sup>1</sup> Véase, sobre el uso de la imaginaria parnasiana en el Siglo de Oro, Vélez Sainz (2006).

veremos cómo el Fénix usa el humor y la ironía para compaginar estas dos funciones y para hacerlas funcionar dentro de la ficción que impulsa la epístola: describir el jardín privado del autor.

*La Filomena* fue el primer libro que el Fénix dio a la imprenta tras la subida al trono de Felipe IV. Por tanto es un volumen importante en la carrera literaria del poeta, que intentaba con esta obra reorientar su imagen y adaptarla a los nuevos tiempos y modas cortesanas. La diferencia central con respecto a sus publicaciones de los últimos años del reinado de Felipe III es un cambio de énfasis. Tras casi una década enfatizando su faceta sacra, en este volumen Lope relega los aspectos religiosos para centrarse en buscar elegancia cortesana. Recordemos que *La Filomena* es un texto esencial para las polémicas contra Colmenares y contra los poetas nuevos, pero también para el posicionamiento de Lope en la flamante corte de Felipe IV. Recordemos también que el volumen está dedicado a un personaje tan significativo como doña Leonor Pimentel, condesa de Benavente y dama muy aficionada a la poesía de la que se hace mención en «El jardín de Lope de Vega» y en «La Andrómeda» (pp. 161-184)<sup>2</sup>. Asimismo, conviene tener presente que *La Filomena* incluye guiños a otros poderosos del momento, como el duque de Braganza (en la «Descripción de la Tapada», pp. 138-159), don Francisco de la Cueva (en la epístola I, pp. 185-192)<sup>3</sup>, el regidor toledano don Gregorio de Angulo (en la epístola II, pp. 193-203), etc. De hecho, la mezcla de epístolas a grandes personajes y a poetas o personas del entorno del autor revela claramente este intento lopesco de insertarse en el ambiente cortesano del momento. No en vano, dos de los elementos distintivos de la corte de Felipe IV en esta época eran, a un tiempo, la elegancia artística y la moda neoestoica.

Desde luego, estas preocupaciones se pueden percibir claramente en el texto que nos ocupa, la epístola octava «El jardín de Lope de Vega», que el Fénix le dedica al poeta sevillano Francisco de Rioja. Por ejemplo, con la disposición del poema Lope forma un marco que muestra los coqueteos con el neoestoicismo que eran típicos de

<sup>2</sup> Véase, sobre esta singular dama y su relación con el conde de Salinas y la poesía, Dadson (2014).

<sup>3</sup> Sobre la relación de Lope con este personaje, del linaje de los duques de Alburquerque y miembro de varios consejos reales, véase Sánchez Jiménez (2015).

su obra en esa época y que, paradójicamente, reflejaban el gusto y la moda del lugar que pretendían rechazar: la corte. Así, la epístola comienza con una invocación a Rioja que alaba precisamente su retiro, pues el «divino ingenio» (v. 1) a quien interpela el narrador ha abandonado «del cortesano mar las olas» (v. 4) para concentrarse en el estudio. Se trata de una decisión y modo de vida que declara haber adoptado también la voz narrativa, que se identifica con la del autor —recordemos que suyo es el jardín del título— y que se propone describir un lugar de retiro:

Tú, pues, por quien la línea más extraña  
de nuestro polo ha de ofrecer gustosa  
memoria a las corónicas de España,

oye de mi jardín la artificiosa  
máquina donde vivo retirado,  
si no virtuosa vida, nunca ociosa. (vv. 22-27)

Es este el punto en el que acaba el exordio y la invocación a Rioja, y también el lugar en que comienza la ékfrasis de esta «artificiosa / máquina», tarea que ocupa la mayor parte del poema. Y resulta significativo que la sección acabe con una nueva paradoja: si antes hemos subrayado que el retiro de la corte era una moda cortesana en los primeros años del reinado de Felipe IV, notemos aquí que el narrador no se aparta del mundanal ruido para abandonarse a la naturaleza, sino recurriendo a algo tan complejo y artístico como el jardín, cuya artificiosidad recalca la expresión con que lo describe.

Tras este exordio encontramos la parte central del poema, la descripción del jardín del título. Este segmento está dividido en diversas secciones, a modo de estancias separadas por puertas o arcos. Antes de penetrar en la primera, Lope comienza pintando el lugar en el que se encuentra el huerto: un «ameno prado» (v. 28) provisto de parte del *attrezzo* característico de la naturaleza de las églogas de Lope: parras abrazadas a álamos (vv. 32-33), «pardas pizarras» (v. 37). Luego encontramos una puerta que da acceso al jardín en sí y que incluye unos relieves que el Fénix describe en cierto detalle. La importancia simbólica de esta puerta es enorme, pues constituye una

especie de propileos al huerto y, por tanto, es un espacio propicio para localizar claves de lectura con las que interpretar los versos que siguen. Para empezar, la puerta anuncia dos elementos importantes de la ékfrasis de todo el poema, como son su carácter fantasioso y su componente satírico:

La puerta firme en sólidos cimientos  
de rústica se viste arquitectura,  
y la adornan también mis pensamientos.

No trato aquí la griega compostura,  
la montea y perfil del edificio,  
clara en el arte, y en la lengua oscura. (vv. 38-42)

El dato de que los «pensamientos» del poeta decoran la arquitectura anticipa la confesión final de que «todo cuanto he dicho es fabuloso» (v. 499), de que «fábula ha sido» (v. 506). Es decir, estos versos anuncian ya que el jardín descrito no es el del Lope de Vega histórico, como suponemos al comienzo, sino una ficción. Por su parte, la alusión a la lengua griega esconde una pulla contra los poetas cultos. Este ataque surge con la mención de los «jeroglíficos caprichos» —unos grutescos— en las pilastras de la puerta (v. 51) que lleva a burlarse de la jerigonza de los cultos, que el Fénix solía evocar aludiendo a la lengua helena, como en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (p. 125).

En cualquier caso, tras estos anuncios tenemos una invocación a Apolo y la descripción de un relieve esculpido en la puerta. Como veremos, este confirma que la alusión a los cultos que acabamos de mencionar no es casual. El grupo representa la fuente Castalia y al dios Momo, símbolo de la sátira:

Allí la fuente, que con tanta prisa  
agotan los poetas aguadores,  
a Momo causa boquiuerta risa (vv. 52-54)

Al respecto de Momo no olvidemos que Lope gustaba de incluir elementos satíricos en sus epístolas (Estévez Molinero, 2000: 297),

hasta el punto de que Claudio Guillén considere la satírico-literaria el tercero de los cinco tipos de epístola lopescos (1995: 171)<sup>4</sup>. La aparición del dios nos anuncia que la nuestra se inscribe en este género.

A continuación, la descripción de la puerta sigue ofreciendo claves para la interpretación del resto del poema, como son la aparición del río Tajo (v. 58), el Parnaso (v. 61) y Pegaso (v. 62). Se trata siempre de símbolos poéticos, pues el Tajo evoca la excelencia de la poesía de Garcilaso, y el Parnaso y Pegaso, la de la poesía en general. Además, estas imágenes comparten espacio con una «letra» (v. 65), es decir, con una cartela alusiva al propio autor: «Pegaso siempre para mí Seyano» (v. 66). Lope avanza así otra de las constantes del poema que nos ocupa: la queja metaliteraria por su suerte y la petición implícita de reconocimiento y recompensa acordes a sus méritos. En este caso, Lope declara que la poesía, representada por Pegaso, solo le ha traído desgracias, como hacía el caballo de Seiús (Seyano). Es una alusión mitológica al «aciago caballo Seyano», que «llevaba la malaventura a sus dueños» (Vosters, 2009: 742)<sup>5</sup> y que Lope había usado refiriéndose a sí mismo en la portada del *Peregrino en su patria* (1604) (Peyton, 1971: 87-88). Cayetano Alberto de la Barrera describe así los elementos de esa portada que nos interesan en esta ocasión:

sobre la cornisa de pilastras se alza un frontis caprichoso, por encima del cual se alcanza a ver el caballo Pegaso. Detrás del caballo ondea una gran cinta con este letrero: *Seianus mihi Pegasus*. [...] En el letrero del caballo indudablemente quiso hablar el autor diciéndonos: «El caballo Pegaso ha sido para mí el caballo de Seyano».

<sup>4</sup> La relación de la epístola con la sátira existe desde los mismos orígenes del género. De hecho, la epístola moral es heredera directa de ella (Pozuelo Calero, 2000: 96-97). Claudio Guillén ha enfatizado esta conexión, así como el hecho de que «el espacio teórico al que se enfrentaba, por así decirlo, un autor de cartas en verso era el triángulo formado por tres géneros contiguos: la epístola en verso, la elegía y la sátira en verso» (2000: 102 y 116).

<sup>5</sup> Simon A. Vosters explica que la noticia viene de las *Noctes Atticae* de Aulo Gelio (III, 9), que cuenta la historia del caballo Seyano (es decir, el caballo de Gneus Seiús, su primer poseedor), todos cuyos amos experimentaron notables desgracias. Lope pudo leer el dato en Antonio de Guevara, que contribuyó mucho a difundirlo, aunque también aparece en diversos libros de adagios (Vosters, 2009: 742).

Bien es sabido que todos los dueños de tal caballo murieron desastadamente. (1890: 120)

Lope volvería a evocar al caballo en un soneto del *Laurel de Apolo* («Seyano, alevos culpas, graves penas»)<sup>6</sup>, dato que basta para demostrar que era una imagen que le interesaba y que usaba para presentarse como un genio perseguido por la envidia y la desgracia, como en el caso que nos ocupa.

Una vez pintada la puerta y sus relieves, entramos en un cuadro con una fuente (vv. 67-78) y, luego, en otro espacio donde encontramos una «estatua de imperial grandeza» (v. 81) dedicada a la unión de Salmacis y Troco, a quienes observan dos sátiros (vv. 79-93). Estamos, de nuevo, ante claves para la lectura del poema. La primera anuncia lo que podría ser el lema del texto, que no en vano está dedicado a cantar la bella artificiosidad de las esculturas que describe y, al mismo tiempo, a exaltar el ingenio del poeta que las inventa:

Y entre los versos que ella propia canta,  
dice que «el arte en la naturaleza  
imperio tiene con violencia tanta». (vv. 76-78)

En cuanto a la estatua del hermafrodita, constituye una broma sobre el carácter del presunto propietario del jardín, Lope, en cuya naturaleza el amor era una pasión inveterada:

Dicen que fue del tiempo de los godos;  
inotable calidad en cosas mías!;  
iventuras hay por peregrinos modos!

Esta, en un cuerpo, ¡extrañas fantasías!,  
retrata a Salmacis ceñida a Troco:  
tal puede arder amor en aguas frías. (vv. 82-87)

Los siguientes cuadros de flores insisten en la autorrepresentación<sup>7</sup>, pues forman el escudo de los Carpio que Lope se atribuyó en

<sup>6</sup> El soneto aparece también en el *Epistolario* del Fénix (IV, 107-108).

<sup>7</sup> Begoña López Bueno ha puesto de relieve que la epístola era un género propicio para

la *Arcadia* y que tanto había dado que hablar (y que reír). El Fénix admite socarronamente la comicidad de la invención con un *visum teneatis*:

Entre varios dibujos y labores  
las armas de los Carpios representan  
con veintidós castillos vencedores.

Y no os riáis, que estos hidalgos cuentan  
que vienen de Bernardo (ellos lo dicen);  
sobre campo de golos los asientan. (vv. 97-102)

Tras un burlón «yo no lo sé, por Dios» (v. 103), Lope inserta una digresión satírica sobre los linajes, y concretamente sobre la diferencia entre la virtud heredada y la adquirida (vv. 105-129), *excursus* que examinaremos más adelante por su relación con el tema de la dignidad de las letras. Tras esta «necia digresión» (v. 127)<sup>8</sup> encontramos un enigmático cuadro con una fuente dedicada a Baco y, cerca, el baño de la Cava (vv. 130-153), sorpresa sobre la que ironiza el propio autor:

Aquí dicen algunos que a la Cava  
forzó el último godó; ¿quién creyera  
que tal memoria en mi jardín estaba? (vv. 151-153)

La siguiente sección del jardín es más previsible: una «de hierba celeste esfera» (v. 154) que retrata los signos del zodiaco a los que tan

el «juego de máscaras» (2000: 12). En este caso, las máscaras no solo son las que disfrazan al emisor y al receptor como dos amigos y poetas reales (Lope y Francisco de Rioja), sino las que usaba el Fénix para proyectar su autoimagen. Véase, sobre el concepto de máscara, Carreño (1982).

<sup>8</sup> El comentario metaliterario sobre las digresiones es el siguiente: «¡Qué necia digresión!; mas no es dramática / la epistolar poesía; estad gustoso, / que ya están los paréntesis en práctica» (vv. 127-129). Resulta fascinante en un contexto como *La Filomena*, que también incluye, recordemos, la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*, «Las fortunas de Diana», donde Lope se embarca en un proyecto narrativo basado en la digresión y en la reflexión explícita sobre la misma (Sánchez Jiménez, 2013). Recordemos, asimismo, que Guillén (1995: 175-176) consideraba que las reflexiones metapoéticas eran características del estilo epistolar de Lope.

aficionado era el Fénix. Entre ellos destaca una nueva referencia tanto a la poesía como a la persona del autor, que era sagitario (Vicente García, 2009: 228-233):

¿Qué es ver por el Zodiaco el humano  
Sagitario, dulcísimo poeta,  
y el arco de Beocia, armado en vano? (vv. 163-165)

Tras estas estancias introductorias dedicadas a representar al autor y sus características poéticas, encontramos la parte central de esta gran sección ecfrástica. Es una gran galería de estatuas —y algunas pinturas— de césares y, sobre todo de

algunos ingenios castellanos,  
andaluces también y portugueses,  
con libros y laureles en las manos. (vv. 178-180)

Estamos ante un auténtico catálogo de ingenios, género común en la época (Álvarez Amo, 2010; García Aguilar, 2010; Ruiz Pérez, 2010b). El que nos ocupa constituye la mayor parte del poema (vv. 171-375)<sup>9</sup> y concluye con una nueva reflexión metapoética en la que el Fénix aclara que no ha mencionado a los poetas siguiendo un rango de calidad, sino al azar:

Ni méritos les pongo ni les quito:  
yo pinto mi jardín sin dar lugares,  
y que ellos se los tomen les permito. (vv. 376-378)

La digresión se extiende hasta formar un nuevo ataque contra poetas cultos y contra envidiosos, dejando un hilo que solo retoma para describir unas esculturas de las tres diosas del Juicio de París (Venus, Juno y Minerva)<sup>10</sup> y de un sátiro ofreciéndole un cuadro a

<sup>9</sup> Tan solo Profeti (2002: 24) se ha ocupado de estudiar este elenco, comparándolo someramente con el del *Laurel de Apolo*. Convendría completar esta labor cotejándolo con los diversos catálogos de poetas que produjo Lope y analizando los resultados.

<sup>10</sup> Puesto que las estatuas de este texto suelen representar cualidades de la poesía lo-pesca, es posible que estas diosas simbolizen determinadas características del estilo del Fénix, según él mismo lo concebía.

Apolo<sup>11</sup>. Tras esta puerta autoalusiva —recordemos que la presentación de imágenes del autor y su poesía es una constante en este texto— encontramos una nueva galería de bustos, esta vez de señores (vv. 421-462). Culminan en una «escultura rara» (v. 466) de las Tres Gracias que sirve para proponer una cuarta, doña Leonor de Pimentel, a quien Lope dedica todo el jardín:

Esta heroína es la Mecenas nuestra,  
de reina de este jardín y de sus flores,  
naturaleza más hermosa y diestra. (vv. 475-477)

Tras este grupo, la estatua final es la de Venus con Cupido rindiendo a Hércules (vv. 484-495), nuevo autorretrato poético que enfatiza la importancia del amor en la literatura y vida del Fénix.

Finalmente, el texto de la epístola incluye una coda jocosa en la que la voz narrativa le reconoce a su destinatario la capacidad de cotejar los versos del texto con la realidad del jardín que el autor posee en la calle de Francos. Esta capacidad lleva a un contraste entre fantasía y realidad, y a una confesión:

Mas tú, si mis pequeñas fuerzas mides,  
¿quién duda que estarás como dudoso,  
y que la cuenta del jardín me pides?

Pues todo cuanto he dicho es fabuloso,  
menos las alabanzas y retratos  
de quien he sido historiador famoso. (vv. 496-501)

<sup>11</sup> Cuadro que, por cierto, parece un trasunto de aquel célebre lienzo o grabado que Lope tenía en su despacho y que le legó al duque de Sessa, el «retrato de mi mocedad donde hay una Envidia pintada y otras figuras morales» (Vega Carpio, *Cartas*, p. 678) que describió Pérez de Montalbán: «un cuadro en que [Lope] estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstruos, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos y los otros le ladraban y él escribía sin hacer caso dellos» (Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, 23-24), y que encontramos pintado en esta epístola que nos ocupa: «Aquí un famoso perro es la figura / más principal, a quien ladrando atajan, / sin advertir en él descompostura, / mil intrépidos gozques, que trabajan / por inquietar su vida, con algunos / que a Manzanares desde el Tormes bajan» (vv. 406-411).

Es un guiño que Lope reconduce hacia una pose habitual en su literatura de esos años: la que la crítica ha denominado «neoestoica» (Sánchez Jiménez, 2006: 46-47) y que adoptó una de sus formulaciones más conocidas en el lema del dintel de la casa del poeta, el «Parva propria, magna; Magna aliena, parva». En la epístola que nos ocupa, la pose, típica de las epístolas que López Bueno denomina «morales» (2000: 19), sirve para rematar el poema:

Nunca mayor se ha escrito ni se ha oído;  
porque es tan esencial en el poeta  
como es el alma al corporal vestido.

Que mi jardín, más breve que cometa,  
tiene solos dos árboles, diez flores,  
dos parras, un naranjo, una mosqueta.

Aquí son dos muchachos rui señores,  
y dos calderos de agua forman fuente  
por dos piedras o conchas de colores,

pero, como de poco se contente  
naturaleza, para mí son viles  
Hibla, monte feraz, Tempe eminente,  
hespérides, adóneos y pensiles. (vv. 508-520)

Una vez expuesta en detalle la *dispositio* del poema y subrayados sus elementos centrales —el énfasis en la construcción de la imagen del poeta y en los comentarios metaliterarios—, podemos adelantar algunas conclusiones. Como ya hemos avanzado, en esta compleja epístola Lope usa la escultura para alcanzar dos objetivos relacionados: dignificar el poema y reflexionar sobre la literatura del momento. En cuanto al primero, en esta epístola la escultura adquiere una función paralela a la que desempeña la pintura en obras como la *Arcadia*. En ese libro las referencias a obras pictóricas concretas como los frescos del palacio de los duques de Alba sirven para lograr una sensación de intimidad con unos lectores privilegiados, y

para lograr, ante los demás, una impresión de que la lectura permite el acceso misterioso a círculos cortesanos restringidos (Sánchez Jiménez, 2014). Por supuesto, la escultura era un bien suntuario al alcance de muy pocos y el poeta enfatiza este carácter a lo largo del poema que nos ocupa, aludiendo a materiales preciosos o semipreciosos como el «cándido alabastro», el «Jacinto», los «jaspes», el «ágata preciosa», la «plata y oro», el «marfil», el «diamante», etc. (vv. 243, 244, 248, 257, 272, 286 y 303). Además, Lope sabía que las galerías de bustos eran privilegio de los aristócratas y ornamento de sus palacios (Morán Turina y Rodríguez Ruiz, 2001: 47-71; Morán Turina, 2010: 214)<sup>12</sup>, pues en la propia *Arcadia* lopesca encontramos una referencia a unos «bultos» del Gran Duque de Alba, su mujer e hijos en el Palacio de los Altos Hechos, trasunto del de los duques de Alba (págs. 653-654). Es decir, en una época en la que el coleccionismo de esculturas clásicas hacía furor entre los más distinguidos y en que se comenzaba a difundir la costumbre de coleccionar bustos de personajes eminentes, el Fénix imita un gusto aristocrático poblando el «fantasmagórico giardino» (Profeti, 2002: 24) del poema con una galería de esculturas. Así, la escultura le proporciona al texto una pátina de elegancia paralela a la que había conseguido Garcilaso de la Vega con sus referencias al arte clásico y renacentista (Barnard, 2014), o a la que habían invocado el propio Lope y los poetas de literatura morisca al decorar escenarios y personajes con elementos de lo que Antonio Urquizar Herrera (2007: 33) ha llamado el *muñeco de lujo*. En suma, en «El jardín de Lope de Vega», la escultura cumple, en primer lugar, una función suntuaria.

En cuanto al segundo objetivo, la asociación con la escultura le proporciona a la epístola un aire exclusivo que el poeta aprovecha para exaltar la dignidad de su arte, reclamando una excelencia equiparable a la nobiliaria. Es una propuesta que se percibe especialmente en un episodio que hemos mencionado arriba, el del escudo de armas de los Carpio. Se trata de un escudo heráldico que Lope llegó a reclamar como propio (Avalle-Arce, 1953) y que menciona en este poema con tono socarrón, primero, y reivindicativo, después:

<sup>12</sup> Véase, sin embargo, sobre la «dejadez» de Felipe II respecto a la escultura clásica, Morán Turina (2010: 201-232).

Y creedme que plumas y pinceles  
han hecho sucesiones y linajes:  
tanto puede Virgilio, tanto Apeles. (vv. 106-108)

Esta aparición de Apeles es emblemática, pues el Fénix solía recurrir al pintor griego para insistir, como aquí, en la nobleza de las artes o para solicitar con más o menos transparencia determinadas mercedes que sugería recordando la legendaria relación entre Apeles y Alejandro Magno (Sánchez Jiménez, 2010)<sup>13</sup>. Al equiparar en el verso a Apeles con Virgilio Lope hace explícita la asociación entre pintura y poesía, y la nobleza de ambas. Las plumas y pinceles de estos artistas han dado lugar a nobles linajes, en dos sentidos: porque celebran y enfatizan las hazañas de algunos; porque han sido recompensados con un estatus noble. En este jardín ficticio Lope usa la escultura de modo muy semejante a la pintura, es decir, como metáfora de la poesía, y la utiliza también por un motivo similar: aprovechar la afición a estas artes de los más distinguidos aristócratas para otorgarle a la literatura un aire exclusivo. Con él, el Fénix reclama un lugar de honor para los poetas de su jardín, cuyos bustos hace codearse con los de diversos señores en una fantasía de obvio significado social: los poetas adquieren un puesto al lado de los nobles. Al tiempo, Lope se otorga el derecho de elegir el elenco de poetas de este Parnaso, e incluso de opinar sobre las características que hacen excelente a la poesía. Por supuesto, estas son las que el propio autor consideraba poseer, la claridad y la genialidad:

En lo demás yo pienso que hermosea  
la clara majestad a la poesía:  
el que quisiere lo contrario crea.

Quien tiene natural, nunca porfía  
en las sentencias ser anfibologio,  
como un cierto poeta de ataujía. (vv. 382-387)

Es decir, y en segundo lugar, las menciones a la escultura de «El jardín de Lope de Vega» sirven para convertir el texto en una defensa

<sup>13</sup> Es, por cierto, una relación a la que alude esta epístola (v. 336).

de la poesía de su autor y un ataque a sus principales rivales, los poetas cultos.

Sin embargo, sería erróneo sostener que el Fénix propone con soberbia esta ecuación entre aristocracia y poesía, y entre poesía y su propia práctica literaria. El tono de la epístola es mucho más sutil y se acerca a la complicidad y al humor que tan bien manejaba Lope y que son propios del género (Guillén, 2000: 126; López Estrada, 2000: 44). Hemos visto este humor ejemplificado en el pasaje en el que el autor comentaba el escudo de Bernardo del Carpio y las reacciones que provocó, pero también afecta al resto del poema, pues el contraste entre el jardín del poeta y el que se describe es enorme. Ya desde el comienzo de la écfrasis percibimos que es imposible que el autor posea un jardín tan extenso como el que nos pinta, uno que «yace en el centro de un ameno prado» (v. 28). La impresión se confirma más adelante cuando el narrador afirma que el jardín tiene un «margen que lo pudiera ser del Tajo» (v. 173) y, por supuesto, cuando leemos las descripciones de tantas y tan suntuosas estatuas. La comparación de este jardín con espacios de recreo aristocráticos como Aranjuez o como la Tapada, quinta que Lope describe en *La Filomena* (pp. 138-159), es evidente. También es obvio el jocoso contraste entre esta ensoñación y el jardín verdadero que poseía Lope, un jardín «más breve que cometa» (v. 511) que no adornaban costosas estatuas, sino «dos árboles, diez flores, / dos parras, un naranjo, una mosqueta» (vv. 512-513). La descripción detallada del lujoso y fantástico «jardín de Lope de Vega» busca el efecto de admirar al lector —recordemos al respecto el «Mas si de tanta máquina te espantas» (v. 484)—. A esta impresión contribuye la «ilusión de la no ficcionalidad» (Guillén, 1995: 169; 1997) propia de la epístola, pues gracias a ella identificamos el emisor del texto con el Lope real, y al receptor con un amigo suyo<sup>14</sup>, una persona que conoce perfectamente su poder adquisitivo y su jardín en la calle de Francos y que, por tanto, reaccionará «dudoso» ante tanto lujo y le acabará pidiéndole a Lope «la cuenta del jardín» (vv. 496-498) que citamos arriba. Este contraste es un efecto humorístico que le otorga un gran atractivo al *ethos* del autor y que le permite enunciar un mensaje

<sup>14</sup> La tendencia de Lope a «con-fundir vida y literatura» (López Bueno, 2000: 14) le hace especialmente atento a este recurso, por otra parte característico del género.

reivindicativo sin sermonear ni rebajarse, sin perder el aire informal y familiar propio del género de la epístola poética. Más bien, Lope aprovecha ese tono y lo que lo provoca —el hecho de que emisor y receptor se conocen (Ruiz Pérez, 2000a: 312)— para cimentar el contraste citado entre el pequeño jardín de la calle de Francos y el suntuoso «jardín de Lope de Vega» de esta epístola. Se trata de un recurso con el que el Fénix matiza y suaviza su tema central: el uso la escultura para conseguir un toque exclusivo y para opinar sobre el estado de la poesía de su tiempo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ AMO, Francisco Javier, «Los grandes listados de poetas del siglo xvii (con particular referencia a los de Juan de la Cueva y Juan Francisco Andrés de Ustarroz)», en *El Parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, ed. P. Ruiz Pérez, Madrid, Abada, 2010, pp. 423-436.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Dos notas a Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 426-432.
- BARNARD, Mary E., *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*, Toronto, Toronto University Press, 2014.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1890.
- CARDUCHO, Vicencio, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La per-sona, la máscara. Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J. L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande*, Madrid, Gredos, 1982.
- DADSON, Trevor, «El conde de Salinas y Leonor Pimentel: cuando se juntan el amor y la poesía», en *Spanish Golden Age Poetry in Motion: The Dynamics of Creation and Conversation*, ed. J. Andrews e I. Torres, Woodbridge, Tamesis, 2014, pp. 185-212.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, «Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad», en *La epístola*,

- ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 295-309.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Nóminas, impresos y lectores: hacia el modelo de Lope», en *El Parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, ed. P. Ruiz Pérez, Madrid, Abada, 2010, pp. 341-374.
- GUILLÉN, Claudio, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 161-177.
- «El pacto epistolar: las cartas como ficciones», *Revista de Occidente*, 197, 1997, pp. 76-98.
- «Para el estudio de la carta en el Renacimiento», en *La epístola*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 101-127.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «El canon epistolar y su variabilidad», en *La epístola*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 11-26.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación», en *La epístola*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 27-60.
- MORÁN TURINA, Miguel, *La memoria de las piedras: anticuarios, arqueólogos y coleccionistas en la España de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.
- y Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, *El legado de la Antigüedad: arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*, Madrid, Istmo, 2001.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. E. di Pastena, Pisa, ETS, 2001.
- PEYTON, Myron A. (ed.), Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, 1604, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Honrarribia, Nerea, 1999.
- POZUELO CALERO, Bartolomé, «De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula», en *La epístola*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 61-99.

- PROFETI, Maria Grazia, «Introduzione», en L. de Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, ed. de Christian Giaffreda, Firenze, Alinea, 2002, pp. 7-98.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «La epístola entre dos modelos poéticos», en *La epístola*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000a, pp. 311-372.
- «La escala del Parnaso», en *El Parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, ed. P. Ruiz Pérez, Madrid, Abada, 2010b, pp. 5-100.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Félix*, 1, 2010, pp. 39-65.
- *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, ed. V. Núñez Rivera, Barcelona, Studia Aurea / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 99-114.
- «Furor, mecenazgo y *enargeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas: revista de Letras Renacentistas*, 10, 2014, pp. 55-110. [En red.]
- «Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta: revista de las Letras Barrocas*, 3, 2015, pp. 29-52. [En red.]
- URQUIZAR HERRERA, Antonio, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas, documentos y escrituras del dr. fray Lope Félix de Vega Carpio*, ed. K. Sliwa, Newark, Juan de la Cuesta, 2007, vol. 2.
- *Epistolario*, ed. A. G. de Amezúa, 4 vols., Madrid, RAE, 1935-1943.
- *La Filomena*, 1621, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 1-349.

- *Laurel de Apolo*, 1630, en *Lope de Vega. Poesía, V*, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, pp. 439-701.
- *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634, A. Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Lope y la polémica sobre astrología en el seiscientos», *Anuario Lope de Vega*, 15, 2009, pp. 219-243.
- VOSTERS, Simon A., *Antonio de Guevara y Europa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.

LAS ESTATUAS DE QUEVEDO:  
ARTE Y ENCOMIO FUNERAL  
EN UN POEMA AL DUQUE DE OSUNA\*

Adrián J. Sáez  
*Université de Neuchâtel*

CON las estatuas de Quevedo por bandera se podría decir algo sobre un par de bustos quevedianos (Roig Miranda, 1983; Jauralde Pou, 2010), pero en verdad los tiros van por otro lado: en esta ocasión me interesan algunos poemas de Quevedo sobre el arte de la escultura. Más en detalle, se pretende examinar la oda manuscrita —y posiblemente inacabada— «Al duque de Osuna» (núm. 289), en la que el poeta delinea una suerte de *paragone* entre la escultura y la poesía en un encomio funeral, que además se relaciona con otros poemas «marmóreos» y «pétreos» de Quevedo<sup>1</sup>. Con esta guía se

\* Este trabajo se enmarca en los proyectos SILEM: *Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y VIES: *Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco las sugerencias de mi caro Fernando Plata (Colgate University), así como el capote emblemático prestado por mi querido Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza), sabio entre sabios.

<sup>1</sup> Sobre la poesía funeral quevediana, ver Llamas Martínez (2016).