



«NO SOLO LA IMITABA, MAS VENCÍA».  
DE SILVIO A AMARÍLIDA:  
TRADICIÓN Y NUEVAS MITOLOGÍAS  
EN «LA ROSA BLANCA» DE LOPE DE VEGA

Florencia CALVO

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

[florencianoracalvo@gmail.com](mailto:florencianoracalvo@gmail.com)

Recibido: 22 de noviembre de 2023

Aceptado: 6 de febrero de 2024

<https://doi.org/10.14603/11B2024>

RESUMEN:

En 1621 Lope edita el volumen misceláneo *La Filomena* en el que incluye dos fábulas mitológicas, una con el mismo nombre del título del libro en la que relata la historia de la metamorfosis de la doncella ateniense en ruiseñor y la fábula de Andrómeda. En 1624 da a la imprenta *La Circe*, un libro de estructura bastante similar al de 1621 en donde aparecen «La Circe», poema en el que recrea la materia odiseica, y «La rosa blanca» que relata un origen legendario para esta flor relacionada con el escudo nobiliario de doña María de Guzmán. En este trabajo vamos a detenernos en este último poema con el objeto de explicar las características de un texto cuya intención primera no ha sido contar una fábula mitológica, sino construir un objeto final para homenajear y ofrecer a la hija del conde de Olivares relacionado con la voluntad cortesana de Lope. Intentaremos demostrar que «La rosa blanca» despliega una serie de mecanismos que van más allá de su funcionalidad extra literaria y que plantea nuevas coordenadas de relación con la materia mitológica. Lope de Vega se inserta así con este poema dentro de la tradición de la poesía mitológica, pero también dentro de la problemática genérica que rodea al concepto y dentro de la línea de otros modelos que experimentan con la materia mitológica.

PALABRAS CLAVE:

poesía barroca, Lope de Vega, mitología, «La rosa blanca».

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 11 (2024) / ISSN: 2297-2692

**unhe**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

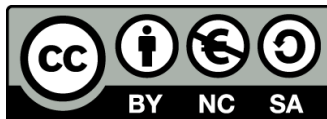
«NO SOLO LA IMITABA, MAS VENCÍA».  
FROM SILVIO TO AMARÍLIDA:  
TRADITION AND MYTHOLOGY  
IN LOPE DE VEGA'S «LA ROSA BLANCA»

## ABSTRACT:

In 1621 Lope published the miscellaneous volume *La Filomena*, in which he includes two mythological fables, one with the same name as the title of the book, in which he tells the story of the metamorphosis of the Athenian maiden into a nightingale, and the fable of Andromeda. In 1624 he published *La Circe*, a book with a structure quite similar to that of 1621, with «La Circe» and «La rosa blanca», which tells a legendary origin for this flower related to the noble coat of arms of Doña María de Guzmán. In this paper we explore this last poem in order to explain the characteristics of a text whose primary intention was not to tell a mythological fable, but to build a final object to offer to the daughter of the Count of Olivares related to Lope's courtly will. We will show that «La rosa blanca» deploys a series of mechanisms that go beyond its extra-literary functionality and that poses new coordinates of relationship with the mythological matter. With this poem, Lope de Vega thus inserts himself within the tradition of mythological poetry, but also within the generic problematic that surrounds the concept and within the line of other models that experiment with mythological matter.

## KEYWORDS:

Baroque Poetry, Lope de Vega, Mythology, «La rosa blanca».



1.

«La rosa blanca» de Lope de Vega es una fábula mitológica incluida en el volumen misceláneo *La Circe* de 1624, libro que contiene además otro poema mitológico que es el que le da el nombre a la obra. Unos años antes, en 1621, Lope ha publicado un volumen similar *La Filomena*, en el que también se incluyen dos poemas de este tipo, el de la doncella ateniense transformada en ruiseñor y el poema de Andrómeda. Frente a los clásicos acercamientos generales a las fábulas mitológicas producidas en el ámbito hispánico en los siglos XVI y XVII, Patrizia Campana (1999) es la primera que, a partir de su minucioso y fundacional análisis sobre *La Filomena*, repasa las correspondencias entre ambos libros y brinda una lectura de las cuatro fábulas mitológicas precisando los alcances de este rótulo taxonómico en la obra del Fénix.

Si bien hay otra serie de poemas que pueden ser catalogados como fábulas mitológicas, nos vamos a circunscribir en esta ocasión al análisis de «La rosa blanca» y a su relación con las tres obras que le son cercanas en el contexto de las dos misceláneas por las razones ya esbozadas, pero también porque ambos volúmenes dan cuenta de una etapa particular dentro de la producción lopesca, tal como lo vienen afirmando Sánchez Jiménez (2018) y López Lorenzo (2023), entre otros críticos. Trabajar las cuatro obras en diálogo permite de este modo delinear la figura autorial que Lope va construyendo en estos años y analizar los modos en los que la materia mitológica, las matrices elegidas para las historias, los intertextos seleccionados, las alteraciones y las innovaciones que hace el poeta sobre todos estos elementos le sirven para lograr su objetivo. Permite también, establecer algunas constantes que contribuyen a definir a grandes rasgos una relación más general entre Lope y la materia mitológica<sup>1</sup>.

2.

Entre las cuatro obras podemos verificar en un primer acercamiento conjunto una serie de constantes y de diferencias. Por ejemplo, en las matrices estructurales elegidas para estos poemas. Al decir de Campana (1999: 625):

---

1 Campana es quien propone realizar un análisis de las cuatro obras en conjunto (1999: 623-633).

Dos maneras principales se aprecian en las fabulas mitológicas de la producción lopiana; por un lado, encontramos poemas extensos divididos en tres cantos (la primera parte de «La Filomena», de 1360 vv., y «La Circe», de 3312 vv.), y por el otro, poemas más cortos («La Andrómeda», de 784 vv., y «La rosa blanca», de 872 vv.), sin divisiones internas y más próximos en extensión al ejemplo gongorino.

Esta contraposición entre «La Filomena» y «La Circe», que se plantean como poemas extensos frente a dos fábulas más breves que son el «Poema de Andrómeda» y «La rosa blanca», no se corresponde, sin embargo, con el manejo que hace cada una de estas fábulas de la materia mitológica. Si hay una aparente coincidencia estructural que permite que puedan agruparse de a pares, tal como indica Campana, dicha similitud no se verifica en lo que tiene que ver con el manejo de la materia mitológica. Veamos cómo funciona este aspecto.

«La Filomena» es el único de los cuatro poemas que solo relata la historia de la metamorfosis de las hermanas Filomena y Progne en pájaros (ruiseñor y golondrina) de manera bastante cercana a la letra ovidiana y a las traducciones que podría haber manejado Lope. Sin embargo, dentro del relato extenso y detallado de esta historia se introduce un personaje inventado por el poeta que no se haya ni en Ovidio ni en sus traducciones: el personaje de Silvio, un pastor enamorado de Filomena con un protagonismo propio dentro de la trama. Silvio (un nombre claramente identificado con una de las máscaras del propio autor), además de brindarle elementos pastoriles al relato, funciona de un modo metapoético al ser el personaje protagonista de una metamorfosis también inventada<sup>2</sup>. No significa que

---

2 Sobre esta idea de lo metapoético en la fábula mitológica son iluminadoras las siguientes consideraciones de Mercedes Blanco: «La fábula [mitológica en general] está pues vinculada con la crítica y la teoría poéticas, en unos breves años de controversia apasionada sobre cuestiones formales, en que los eruditos argumentos en torno a la imitación poética, al mejor estilo, a la dificultad y a la oscuridad legítimas o ilegítimas, son armas arrojadas en la lucha de individuos y grupos por el prestigio literario. La fábula, que fácilmente puede ser investida por contenidos meta-poéticos, como se verifica de modo patente en el caso de Orfeo, patrón de la poesía, parece ser por entonces la posición en torno a la cual se combate, el terreno en que un poeta puede esperar prevalecer sobre sus rivales» (2010: 48-49). También son útiles las consideraciones de Sofie Kluge: «De todo esto se colige que el epilío áureo se consolidó como forma mitográfica poética y género autónomo exactamente en las tres primeras décadas del siglo XVII. Resucitado por los poetas renacentistas para dar cuerpo a un sentimiento petrarquista, paráfrasis emocionalista, digamos, de las *Metamorfosis* u otras obras ovidianas, la mitografía poética venía ahora, en el período barroco, a ser “metamítica” o reflexiva» (2012: 170-171). Para la

nos vamos a encontrar con este personaje en alguna de las otras tres fábulas mitológicas, sino que lo tomamos como ejemplo de la intervención del poeta dentro de la materia mitológica clásica diseñando una historia mitológica original e insertándola dentro de la tradición<sup>3</sup>.

En «La Circe» —el poema análogo al de Filomena en el libro de 1624— se relata alrededor de la historia de Circe todo el núcleo de historias identificadas con la materia odiseica en una estructura compleja que incluye extensas prolepsis que copian la matriz del modelo homérico, con la consiguiente dificultad que esto produce en un poema de otro formato. La no muy numerosa crítica existente resalta de la fábula la larga detención del relato en la historia de Polifemo, que deja en claro el diálogo/desafío con el *Polifemo* gongorino, con lo cual aquí también está presente el elemento metapoético característico de este tipo de poemas<sup>4</sup>.

Por su parte los poemas de «Andrómeda» y el de «La rosa blanca» no por breves allanan el tratamiento de la materia, sino que muestran distintas complicaciones en el manejo de los hechos mitológicos relatados. El poema de Andrómeda se ocupa de la historia de la doncella hija de Cefeo recién en la octava 49. A lo largo de los 384 versos anteriores se recrea ampliamente la serie de hazañas de Perseo desde sus orígenes: la violación de su madre Dánae por Júpiter convertido en lluvia de oro, el destierro al que somete Acrisio, rey de Argos y padre de Dánae, a su hija y a su nieto, la llegada a las costas del rey Polidetes, su expedición contra la Gorgona y su triunfo sobre Atlante. Recién allí se introduce el personaje de Andrómeda atada a una roca y una nueva historia de méritos para el semidiós. Así el título, que le sirve al poeta para cohesionar el poema con el de Filomena que abre la miscelánea y para reforzar lo femenino (presente sobre todo en la figura de la dedicataria de todo el libro y de estos dos poemas en particular: doña Leonor de Pimentel), difumina su centralidad dentro de una historia mitológica que relata «ordenadas» las aventuras del hijo de Dánae y Júpiter hasta su boda con la doncella etíope<sup>5</sup>. Es un orden que Lope reorganiza «cronológicamente» en un esquema de yuxtaposiciones. También

---

fábula mitológica como mezcla genérica en la que se dan cita géneros como el epilio, la *ecphrasis* o el epitalmio ver Ponce Cárdenas (2010).

3 Por supuesto que esto no es patrimonio exclusivo de Lope de Vega, sino que podemos verlo, por ejemplo, en la *Égloga III* de Garcilaso.

4 Ver Campana (1999: 629).

5 Sobre este poema la bibliografía es escasa. Se puede consultar Campana (1999), Calvo (2021) y Calvo (2023).

me interesa destacar, a los efectos del análisis que propondré de «La rosa blanca», que en el poema de Andrómeda Lope no ha elegido, como sí lo ha hecho en Filomena, relatar una metamorfosis como núcleo principal de la historia<sup>6</sup>.

«La rosa blanca» es el último de los cuatro poemas mitológicos de acuerdo al lugar que les adjudicó el propio poeta en la organización de estos dos libros análogos y, si seguimos las consideraciones de Campana, también es el último de los poemas mitológicos escritos por Lope<sup>7</sup>. Si bien por su estructura externa se la incluye dentro de los poemas menores más cercanos a la estructura del *Polifemo* gongorino, la materia mitológica elegida, del mismo modo que en el poema de Andrómeda, va a ser variada y tendrá diversos núcleos narrativos.

La hipótesis de trabajo es que este poema, escasamente visitado por la crítica especializada, recoge todos los elementos novedosos que Lope ha ido desplegando en sus poemas mitológicos anteriores. Así la historia del origen mitológico de «La rosa blanca» funcionaría como una suerte de síntesis de los poemas anteriores y expresaría, de alguna manera, la poética personal del Fénix sobre las posibilidades de escritura de lo mitológico. Por otro lado, si acordamos con Campana que es la última de las fábulas mitológicas escritas por el poeta, esta idea cobra mayor sentido en tanto es el punto de llegada de un Lope que, en breves años, derivará hacia otros experimentos poéticos que lo llevarán a su propia metamorfosis en Tomé de Burguillos.

Nos detendremos entonces, desde estas premisas, en el análisis de ««La rosa blanca»», la obra que menos atención ha recibido de las cuatro<sup>8</sup>. Si bien su estructura externa la ubica en el grupo de los poemas breves, sin divisiones en cantos, presenta una estructura interna bastante compleja en la que se dan cita distintas

6 Acerca de la relación entre la metamorfosis de Silvio de «La Filomena» y el espacio marino en el poema de Andrómeda ver Calvo (2023)

7 Para el sentido de la dispositio de estos volúmenes y del funcionamiento de *La Filomena* como modelo genérico y estructural de futuros libros de Lope consultar Campana (2000).

8 Se han dedicado a diversos aspectos de este poema: Martinenche (1922) Almudena Zapata (1990) que ha relevado las fuentes clásicas, Elena Cano Turrión (2005) que propone una interesante lectura de la fábula en términos de la filosofía amorosa neoplatónica. Por su parte Noble-Wood (2014) realiza también un recorrido por el poema, interesado en un aspecto particular de la materia mitológica que presenta. Así: «The first two long narrative retellings of story of Mars, Venus and Vulcan, by Juan de la Cueva and the Lope de Vega, both played on a disparity between the traditional epic weight of the octava and the humor of the Homeric and Ovidian tale» (2014: 92-93).

historias mitológicas, todas nucleadas alrededor de la diosa Venus. Es por eso que proponemos un análisis basado en la estructura del poema.

3.

Como ya indicamos el volumen todo está dedicado al conde de Olivares y este poema en particular a su hija, doña María de Guzmán. En el prólogo del libro Lope realiza una suerte de ordenamiento de la materia que presentará en la miscelánea, de manera bastante análoga a la que realiza en el prólogo de *La Filomena* pero distinguiendo los dedicatarios para tres de sus partes:

Están las musas tan obligadas al favor que el excelentísimo señor conde de Olivares las hace, premiando los ingenios que las profesan que, como a restaurador suyo, le deben todas justas alabanzas y dignos ofrecimientos. [...] Añadí a *La Circe*, *La rosa blanca*, dedicada a la ilustrísima señora doña María de Guzmán, su única hija, y la *Mañana de San Juan*, al excelentísimo señor conde de Monterrey con algunas *Novelas*, *Epístolas* y *Rimas a diversos*, en gracia de sus dueños y servicio de los que estiman la claridad y pureza de nuestra lengua, cuya gramática en algunos ingenios padece fuerza. (*La Filomena*, pág. 869)<sup>9</sup>

El conde de Olivares, su hija María y don Baltasar de Zúñiga, tío de Olivares, son los dedicatarios destacados que se mencionan en este prólogo, que deja clara así la línea de pertenencia que desea construir el poeta. Pero lo interesante es que doña María de Guzmán es además la destinataria de un soneto preliminar anterior al prólogo en donde Lope, más allá de desplegar la tópica de un soneto dedicatorio, como podemos ver en los tercetos<sup>10</sup>, adelanta algunos elementos significativos. Nos detendremos en los cuartetos:

A la ilustrísima señora doña María de Guzmán

La rosa de amarílida hermosura,

<sup>9</sup> Todas las citas de las obras siguen la edición de Blecua (1989). La cursiva en el nombre de los poemas corresponde a la edición citada. Sin embargo, para este trabajo se adoptó el criterio de utilizar la cursiva solamente para los títulos de los libros; los poemas van entre comillas.

<sup>10</sup> «Recibe en tu defensa los despojos / frágiles de su pompa fugitiva, / que por mirarla el sol le causa enojos; / porque, como tu mano la reciba, / será milagro de tus bellos ojos, / que a más ardiente sol más fresca viva».

cándida estrella, presunción del día,  
 oh clara y ilustrísima María,  
 la corona del alba honesta y pura,  
     no ya fímera rosa, que murmura  
 la breve edad al ramo que la cría,  
 en los cristales de tus manos fía,  
 como en sagrado altar, vivir segura.

En los primeros ocho versos de este soneto se despliega el tema objeto del poema «La rosa blanca», que luego de una lectura del prólogo de la obra se sabrá que está dedicado a doña María de Guzmán. Aquí el soneto adelanta dicha relación entre la dedicataria y el poema, pero también adelanta de lleno el tema de la fábula mitológica y la innovación que introducirá Lope esbozada en el adjetivo «amarí-lida» para calificar a la hermosura de la rosa para distinguirla de la rosa roja.

Así, desde los preliminares de *La Circe* queda clara la centralidad de este poema mitológico y de la figura de Amarilis (recreada en el calificativo), que, como veremos más adelante posee un espesor semántico que va más allá de este poema en particular y se extiende a la construcción de las máscaras características de las obras lopescas.

Por otra parte, mediante la remisión a la dedicatoria de la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega presente en el tercer verso del soneto («oh clara y ilustrísima María») se refuerza el homenaje y la filiación con el poeta toledano, pero se llama la atención sobre un modo común de manejar la materia mitológica y la posibilidad de intervenir de manera original sobre ella. Los cuartetos se cierran, luego de remarcar la pureza y la honestidad de la dedicataria, con una fusión entre el argumento de la fábula y la figura de doña María de Guzmán, quien será la que garantice la eternidad de la rosa cantada por el poeta.

Estas características esbozadas en el soneto preliminar se reforzarán en la dedicatoria de la fábula, que ocupa las primeras once octavas del poema<sup>11</sup>. Llama

<sup>11</sup> Como ya dijimos, el poema de Circe está dedicado al conde de Olivares, al igual que todo el volumen. La dedicatoria al noble se extiende también a lo largo de las once primeras octavas, aunque el poema es mucho más largo que «La rosa blanca». En ella se combina la invocación a Circe introducida por un Tú con la dedicatoria al conde introducida por el Vos en donde se marcan todos los tópicos característicos de las dedicatorias.



entonces la atención que en un poema mucho más breve con una dedicatoria que no puede compararse con la figura de su padre (a quien Lope aprovecha para introducir en la dedicatoria de *La Circe* al mismo Felipe IV) la dedicatoria ocupe la misma cantidad de versos. En estas octavas el poeta mezcla alusiones a la diosa Venus, a la historia de las dos rosas y también a la dedicatoria<sup>12</sup>.

Los primeros 48 versos se destinan a una invocación a Venus, a quien se le pide el favor para que la pluma del poeta sea capaz de cantar la historia de la rosa blanca, que en todo momento se contraponen en diferentes aspectos (más casta, nunca celebrada en estos versos) con la rosa roja. En esta invocación a Venus aparece su nacimiento «Pues entre armiños más que blancas rosas / nació tu ilustre y cándida pureza / no Venus de las ondas espumosas, / sino del mar de la mayor grandeza» (vv. 34-37). Para Elena Cano esta descripción marca el derrotero y la intencionalidad de la fábula: la educación de su dedicatoria, bajo la excusa del relato mitológico de origen de la rosa blanca presente en el escudo de la joven dama:

La alusión al nacimiento de Venus realizada por Lope ya al comienzo de «La rosa blanca» nos lleva inevitablemente a la famosa representación de Botticelli, lo que nos introduce en una línea de investigación tremendamente fructífera: las relaciones con la filosofía amorosa codificada y sistematizada por la academia florentina reunida en torno de Lorenzo de Médicis y un legado platónico cada vez más impregnado de componentes esotéricos y místicos. Ya los estudios de Gombrich demostraron cómo tras El nacimiento de Venus (c. 1485; Galería de los Uffizi, Florencia) se escondía un programa iconográfico y conceptual que respondía al sistema neoplatónico de Ficino; éste concedía gran importancia a la vista, ya que, en su opinión, por medio de las imágenes se podía llegar más fácilmente al alma de los jóvenes que con la enseñanza abstracta, como la proporcionada por la escolástica medieval. [...] Es en relación con esta intención doctrinal de mostrar una serie de valores morales a través de la figura de Venus a un adolescente que comienza su educación, donde podemos ver la conexión con nuestra fábula, dedicada a la joven hija del Conde de Olivares. (2005: 64-65)

<sup>12</sup> Noble-Wood (2014), en su exhaustivo análisis del poema centrado en los amores de Marte y Venus, describe los textos preexistentes, focaliza en aquellos fragmentos que son invención de Lope y tiende líneas de comparación con *Los amores de Marte y Venus* de Juan de la Cueva.

Además de este claro condicionamiento, bien analizado por esta crítica, que definirá los modos de selección y de invención de la materia mitológica que se presenta hay otros ejes importantes dentro de «La rosa blanca» que añaden sentidos al trabajo con la materia mitológica, la proveniente de la antigüedad clásica y la inventada por Lope.

Hay una centralidad del proceso de escritura, elemento fundamental en el género modelo al que el poema aspira. Otra diferencia entre ambas rosas que se relacionará con la selección de la materia es que la blanca no ha sido objeto poético de ningún poeta, mientras que la roja posee una larga tradición al respecto. Por otro lado se indica desde el comienzo el carácter celebratorio del poema al introducir en estas octavas de dedicatoria el componente heráldico. Mediante el juego disémico de los armiños, primero como animal característico por su blancura y luego como elemento presente en la heráldica y en el escudo del conde, se fusiona la historia de la diosa Venus con la intencionalidad de homenaje a doña María de Guzmán, tal como puede verificarse en las estrofas siguientes:

Pues entre armiños más que blancas rosas  
nació tu ilustre y cándida pureza,  
no Venus de las ondas espumosas,  
sino del mar de la mayor grandeza,  
de la madre de perlas más preciosas  
que en su nácar formó naturaleza;  
único parto de tan rica Aurora,  
que con sus rayos los armiños dora;

favorece la pluma que, atrevida,  
la blanca rosa a tu alabanza ofrece,  
no la que fue de púrpura teñida,  
que menos casta presunción merece;  
si de nevada túnica vestida,  
sobre dorado campo resplandece,  
con los armiños de tu sangre ilustre  
tendrá inmortal valor y eterno lustre. (vv. 33-48)

Del mismo modo que los armiños oscilan entre los dos sentidos posibles, lo hace la construcción de la figura femenina en esta dedicatoria que se confunde entre la diosa Venus y María de Guzmán; mezcla que se resuelve mediante la relación que se instala entre heráldica y mitología presente en los versos arriba citados. De este modo se justifica la materia mediante la figura de la dedicataria. Y no cualquier materia, sino sobre todo la inventada por el poeta.

Esto es interesante, ya que «La rosa blanca» se convierte así en el único de los cuatro poemas de materia mitológica de las dos misceláneas que está pensado como posterior y subordinado al hecho de la dedicación, es decir, es la dedicataria la que va a condicionar la historia mitológica elegida, algo que no sucede en los otros tres poemas: los dos de *La Filomena* dedicados a doña Leonor de Pimentel y tampoco en «*La Circe*», dedicado al conde de Olivares.

De este modo, es un poema cuya intención primera no ha sido contar una fábula mitológica, sino construir un objeto final para homenajear y ofrecer a la hija del conde de Olivares relacionado con la voluntad cortesana de Lope. Esta intención novedosa, que invierte la ecuación de los poemas mitológicos anteriores (obra escrita y luego dedicada pasa a ser obra escrita para ser dedicada), la acerca a las piezas por encargo, aunque sin serlo.

Por otro lado se ve de manera clara que aquellos dos tópicos literarios anunciados en las dedicatorias a Leonor de los poemas de *La Filomena* no eran solo tópicos, sino la verdadera intencionalidad del poeta: una suerte de fundición entre el objeto mitológico relatado y la dedicataria:

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. («*La Filomena*», 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. («La Andrómeda», vv. 1-8)

En estas octavas el modo de invocar a la dedicataria (similar al soneto preliminar ya citado en estas páginas) refuerza nuestra teoría de que estamos frente a un ejercicio literario que va más allá de la intencionalidad primera de trabajar con la mitología, puesto que el verso para introducirla es «ilustre y hermosísima María». Lope se inserta así en la tradición de la *Égloga III* y su manejo de la materia mitológica. Pero, además, al dejar en claro la línea del homenaje literario a Garcilaso utilizando el mismo verso que Luis de Góngora en su soneto que comienza con este endecasílabo, el Fénix nos lleva también al terreno de las posibilidades de lo mitológico en espejo con la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

4.

La fábula de «La rosa blanca» presenta una estructura compleja, como ya lo han notado las críticas citadas. Campana, en una comparación del poema con el de «La Andrómeda» opina que :

[...] este poema, por sus graves fallos estructurales, queda muy por debajo del anterior, pues la simple suma de breves episodios, aunque merecedores de estima, no es suficiente para construir una fábula mitológica lograda, pues esta debe ser considerada en su conjunto. De nuevo nos parece que los motivos extraliterarios que están en el origen de la composición han influido de manera determinante en sus defectos formales. (1999: 632)

Por su parte, Elena Cano organiza la estructura del siguiente modo:

El poema se compone de 109 octavas en las que podemos distinguir varios elementos narrativos. En primer lugar, Lope despliega la materia mitológica relativa a Venus (nacimiento, boda y adulterios con Mercurio y Marte, los cuales dan lugar, respectivamente, al nacimiento de Cupido y Anteros), y el origen de la rosa roja, con distintas variantes respecto a la materia clásica, que trataremos más adelante. En segundo lugar, el poema introduce los amores de Júpiter por Amarílida, que provocarán los celos de Juno, causantes a su vez de la metamorfosis de la rosa roja en blanca. (2005: 64)

Ambas citas remarcan que estamos frente a una composición que en su estructura deja ver una serie de historias mitológicas referidas a la diosa Venus. Ya sea que trabajemos con la sintaxis de estas historias, todas ellas yuxtapuestas, tal como señala Campana, o con la especificidad de la materia mitológica; lo más importante para señalar es que, estructuralmente, la fábula puede dividirse en dos partes.

La primera parte ocupa desde la octava 12 hasta la 90, es decir la mayor parte del poema. Estos versos dan lugar a una serie de episodios de la vida de Venus: su nacimiento, sus historias amorosas con diferentes dioses que la pretenden, los nacimientos de Cupido y de Anteros y el nacimiento de la rosa roja a partir de la historia de Adonis. El protagonismo de la diosa en cada una de estas historias es lo que cohesiona esta primera parte. Por otro lado, otro eje de unión tiene que ver con la selección cuidadosa que hace el poeta entre las distintas tradiciones mitológicas de las historias y ciertas innovaciones; todo ello con el objetivo, si acordamos con Elena Cano (2005: 65), de la educación de la joven hija de Olivares.

Más allá del modo en que están imbricados cada uno de estos relatos en la trama narrativa más general y de las selecciones o de los desvíos que opera el poeta sobre la materia mitológica, me parece que en esta parte también es interesante develar los hilos del poema como un ejercicio literario. Así, por ejemplo, es importante señalar que las historias que tienen como protagonista a la diosa Venus y que dentro del esquema narrativo del poema sirven para explicar el origen de la rosa roja y luego, por similitud, el de la rosa blanca, poseen ciertas ramificaciones que posibilitan la inclusión de otra gran cantidad de relatos mitológicos con los protagonistas más diversos. De alguna manera este mecanismo es similar al del poema de Andrómeda, en el que, bajo la figura aglutinante de Perseo, se presentaban al lector otras

historias. Sin embargo, acá a veces las historias no están directamente relacionadas con la figura de Venus más allá del personaje que la protagoniza. Estas afirmaciones pueden verse en las octavas en las que se introducen los diferentes pretendientes de la diosa.

El personaje de Mercurio trae consigo su linaje y el relato de la creación de la Vía Láctea, en el que el poeta elige o confunde la versión de que el amamantado por Juno («argiva prónuba») es el propio dios, dejando de lado la versión más conocida que Mercurio le da a Juno para que amamante a Hércules. Como sea, introduce en cuatro versos este núcleo mitológico con la mayoría de sus personajes principales.

Mercurio, (hijo de Júpiter y Maya,  
cuya boca dio al cielo aquella vía  
que de cándida nieve el cielo raya  
cuando la argiva prónuba le cría),  
a quien la competencia no desmaya,  
celos, música, amor y valentía  
de dos tan altos dioses importuna,  
a su industria remite su fortuna. (vv. 137-144)

La presentación de Plutón funciona de la misma manera y también supone un lector que conozca y que sea capaz de decodificar los elementos mitológicos que se insinúan en estos versos.

Plutón, que al repartir el mundo tuvo  
a España y cuanto mira el occidente  
el nombre que de dios del oro obtuvo (vv. 145-147)

En primer lugar, alude a la relación de Plutón con Occidente, y en consecuencia con España, al ser esta la zona que le toca al dios en el reparto del orbe con

sus hermanos tal como señala Natale Conti en su *Mitología*<sup>13</sup>, en donde también podemos ver la superposición de su nombre con el de Plutón, dios de las riquezas<sup>14</sup>, justificada geográficamente con Hispania. Se unen así las dos características en esta figura de Plutón que el poeta introduce en la lista de pretendientes de Venus<sup>15</sup>.

La octava se detiene luego en el rapto de Proserpina:

mostró en los rayos de la torva frente;  
 porque entonces Plutón más libre estuvo  
 de la deformidad que el impaciente  
 pecho movió cuando a robar se inclina  
 a Ceres, en Sicilia, a Proserpina. (vv.148-152)

En sólo ocho versos entonces desde la elipsis, la metonimia o las perífrasis se logra un manejo de lo mitológico que demanda un lector conocedor de estas historias y se revela un poeta que a cada paso en esta saturación de mitología quiere dejar en claros sus conocimientos y su erudición.

Estos procedimientos no son exclusivos de la presentación de los personajes, sino que también pueden encontrarse en la serie de historias mitológicas que no están, como indicábamos más arriba, directamente relacionadas con la genealogía de ambas rosas, la roja y la blanca. El nacimiento de Cupido, el de Anteros, los amores de Marte y Venus, la delación del Sol, Vulcano, la boda de Tetis y Peleo, el juicio

<sup>13</sup> «No debe ser creído aquello de que el cielo, el mar y los lugares de abajo se repartieron así, sino que está más de acuerdo con la lógica lo que está escrito por Lactancio en el libro *Sobre la falsa religión* con estas palabras: *Por tanto la verdad es que repartieron de tal modo el orbe de la tierra que la región de oriente le correspondió a Júpiter, a Plutón le cupo en suerte la parte de occidente, pero en Neptuno recayeron todas las marinas con las islas.* Así, como la religión de oriente, de donde nace la luz para los mortales, está más arriba, la de occidente más abajo, se dice que Plutón tuvo el gobierno de los Infiernos» (Conti, *Mitología*, pág. 103); «[Plutón] dividió con Júpiter y Neptuno, echándolo a suerte, el dominio de todo el mundo y las tierras (según dicen), a quien le correspondió el gobierno de las Hispanias y de todos los lugares al ocaso del Sol» (Conti, *Mitología*, pág. 155).

<sup>14</sup> «Además que Plutón fue el dios de la opulencia y que vivía en Iberia en los montes pirineos lo transmitió a la posteridad Estrabón en el libro III de su *Geografía*» (Conti, *Mitología*, pág. 156).

<sup>15</sup> «Se dice que le cayó en suerte el gobierno de los infiernos porque reinó en las regiones de occidente y en Hispania, como hemos dicho, que es casi la más fértil de todas las provincias y abundantísima en todo tipo de frutos amén de aquellos lugares en los que se excavan los metales, tal como atestigua Estrabón en el libro III» (Conte, *Mitología*, pág. 157).

de Paris, la vida y la muerte de Adonis, historias todas que en sí mismas podrían constituir nuevos poemas mitológicos<sup>16</sup>.

El encadenamiento de historias en esta primera parte del poema le sirve a Lope para reforzar esta exhibición de erudición que funciona como principio constructivo de la fábula, para darle cierta cohesión a la historia y para relatar el nacimiento de la rosa roja, elementos todos fundamentales para preparar lo que realmente le interesa al poeta que es presentar su propio relato mitológico: el origen de la rosa blanca. Así, el lector, al decodificar estos núcleos mitológicos de la primera parte del poema, con diferentes grados de dificultad, se encuentra con un yo poético que se ha construido como experto en mitología y que a la manera de Garcilaso en su *Égloga III*, insertará una historia original y personal en toda la cadena de eventos mitológicos que cohesionan y dan sentido a la primera parte de «La rosa blanca».

5.

Entonces este mecanismo de modificación y de intervención sobre la mitología presentado en el primero de los poemas mitológicos de la serie se profundiza en este último más allá de las elecciones y desviaciones que dirigen y adaptan la materia de Venus hacia la educación de doña María de Guzmán. Esta profundización incluye distintos núcleos narrativos que se reformulan como veremos inmediatamente.

Es claro que esta leyenda mitológica que relata el origen de la rosa blanca es invención de Lope que sigue la línea de las historias que ha venido relatando en la primera parte. Elena Cano (2005) señala que:

La segunda parte de La rosa blanca es por completo producto de la invención poética de Lope de Vega, aunque el episodio de los amores de Júpiter y Amarílida con la inclusión de los celos de Juno podría, sin embargo, haberse

<sup>16</sup> Recordemos que el rapto de Proserpina o las bodas de Tetis y Peleo han sido tema de epilios de Claudiano y de Catulo. Además, *El rapto de Proserpina* de Claudiano fue objeto de una traducción de Lope, hoy perdida, tal como indica el poeta en su *Égloga a Claudio*: «Vive sin luz / por ser en tierna infancia, / el robo de la hermosa Proserpina / que a la pluma Latina / trasladé la elegancia / mas dedicada al Cardenal Colona / por sirena quedó de su corona» («Égloga a Claudio», fol. 97r).



inspirado en alguno de los múltiples adulterios e Júpiter, prestando cualquiera de ellos el esqueleto argumental del que aquí tratamos. [...] Almudena Zapata indica que Amarílida deriva de la Amarilis de Teócrito, Virgilio y Ovidio. En verdad es así pero creemos importante resaltar cómo tras el nombre de Amarilis se esconde en la obra poética de Lope, Marta de Nevaes. (2005: 71)

En consonancia con estas afirmaciones podemos ir un paso más allá y sostener que no es la primera vez en estas fábulas mitológicas lopescas en las que el poeta interviene la materia mitológica desde la invención y la autoficción, ya que es el procedimiento que lleva adelante al crear el personaje de Silvio en la historia de Filomena recreada en el poema mitológico del mismo nombre. Silvio no solamente es invención del poeta, sino que además, como ya señalamos, es un nombre que se identifica con una de las máscaras que se construye Lope para delinear sus autoficciones y además es el protagonista de la primera de las metamorfosis del poema. Siguiendo estas ideas vamos a recorrer estas octavas de la fábula.

En estos bosques a Diana trina,  
sagrada, hermosa y cándida doncella,  
habitaba Amarílida divina,  
quebrada de color, aunque muy bella;  
tanto la rosa a su oración se inclina  
que el carmesí color que puso en ella,  
no sólo la imitaba más vencía  
que en fin con alma la color tenía. (vv. 721-728)

Detengámonos en el primer verso de la estrofa. Mediante el «estos» el poeta introduce su historia en el variado universo mitológico que ya ha presentado en la primera parte, pero también retorna a sus producciones anteriores ya que el bosque es uno de los escenarios privilegiados en el relato de Filomena, y vuelve a mostrar el juego con la literatura pastoril y sus espacios. En términos de expresión retoma también el juego erudito que veíamos en las presentaciones de Plutón o de Mercurio presente en el adjetivo trina para referirse a la diosa Diana<sup>17</sup>. Una vez esbozado el

<sup>17</sup> Arellano, al analizar el poema 167 de Tomé de Burguillos indica que «La diosa Trina es Diana/la Luna porque tiene tres personificaciones y tres caras» (2011: 456). Cita también a Covarrubias, quien indica en «Luna: Llamaronla con tres nombres Luna en el cielo Diana en la tierra y Proserpina en el infierno. Lo demás se remite a los Poetas, y podrás ver a Natalis Comes, que lo trae todo» (Covarrubias *apud* Arellano, 2011: 456).

espacio en el que se va a desarrollar una nueva historia, introduce la figura de la ninfa Amarílida, que por todo esto supone una continuidad con las figuras mitológicas que se han presentado antes y, por supuesto, se compara sin decirlo con la diosa Diana y sobre todo con la diosa Venus. Esta comparación no se realiza solamente en términos de construcción de lo femenino, sino que además pone en juego cuestiones de poética.

Así, la belleza de Amarílida es tal que la rosa roja (resultado de un núcleo mitológico que tiene como protagonista a la diosa Venus) se inclina frente a ella. Esta idea además se refuerza en el anteúltimo verso de la octava «no sólo la imitaba, mas vencía», que entendemos excede la función argumental y condensa la cifra de la poética de Lope frente a la materia mitológica. Lope como poeta mitológico imita la materia previa y la vence, la supera con una historia original que conjuga autoficción, conocimiento de la materia y colabora con sus intenciones de establecerse como un poeta cortesano.

Los versos siguientes se detienen en la descripción de Amarílida, un retrato identificable con el de Marta de Nevares que Lope presenta en la dedicatoria de *Amazonas en las Indias*, tal como indica Cano (2005: 71). Sin embargo, lo interesante de esta descripción, que ocupa casi ocho octavas, es que lleva hasta el límite los recursos propios del petrarquismo para el retrato femenino acumulando imágenes y metáforas que saturan la presentación de Amarilis.

Negro el cabello, aunque en las puntas claro,  
sutiles hebras por la frente pierde,  
en quien el cielo sobre mármol paro  
puso dos soles de esmeralda verde. (vv. 737-740)

Púrpura oscura, en los realces clara,  
la boca, que rubí, que perlas era;  
.....  
Y el movimiento de los labios viera,  
pensara que algún aire mando hacía  
con dos medios claveles armonía. (vv. 745-752)

Tan bien hechos marfiles enlazaba  
la sandalia que el pie le descubría (vv. 761-762)

Además, Amarílida también queda equiparada a las poetas Safo y Teolesila y a la musa Euterpe. Esto se logra ya sea por la descripción de las características de su voz, ya sea por la habilidad de sus manos para tocar el arpa:

Panales de oro de la voz distila:  
a lo amoroso de su dulce acento  
rindan sus versos Safo y Teolesila  
su arpa Euterpe, y a sus manos bellas  
las cuerdas que volvió la lira estrellas. (vv. 772-776)

Este procedimiento descriptivo es el mismo que el poeta ya ha utilizado para describir a las hermanas Progne y Filomena en la fábula de Filomena, a Andrómeda en el poema del mismo nombre y a Circe en la fábula precedente del mismo volumen. Así, se acumulan flores, piedras preciosas y astros para construir el retrato de Amarílida en línea con las mujeres mitológicas de los otros poemas de Lope y se refuerza su pertenencia a este espacio como una protagonista más de la mitología. Se suma además la inserción de la ninfa en el espacio del artificio poético mediante la inclusión de las figuras de las poetas de Lesbos y de Argos y de la musa Euterpe.

La originalidad de la historia, la invención propia, la presencia de la máscara se complementan y se resignifican al considerar el sistema literario de las dos misceláneas. Así, de un recorrido por todas las fábulas mitológicas seleccionamos la clara construcción de espacios mitológicos-pastoriles, los modelos descriptivos para lo femenino que llevan al extremo las coordenadas del petrarquismo o la remisión al personaje de Silvio-Lope protagonista de una metamorfosis propia como elementos que añaden sentido a esta invención del origen de la rosa blanca.

Pero dentro del poema también es posible resignificar esta segunda parte. Inmediatamente luego de la descripción llega la consecuencia obvia para tanta belleza encarnada en una mujer que transita el ámbito de lo mitológico: Júpiter se enamora de ella. Se yuxtapone entonces una nueva historia a las ya existentes sobre los adulterios del dios tonante. El poema se encarga de construir esa tradición por si al lector se le pasa por alto:

Y como hallaba en su real decoro  
 tan justa resistencia transformado  
 tal vez en blanco cisne, en rojo toro,  
 o bebe del cristal o pace el prado.  
 Aquí no le valió la lluvia de oro,  
 que tiniendo Amarílida tratado  
 casar con un pastor, él la guardaba,  
 y ella a sí misma cuando ausente estaba. (vv. 793-800)

Los primeros tres versos remiten a las metamorfosis del dios en cisne para ganar los amores de Leda y en toro para raptar a Europa. Luego se alude a la metamorfosis de Io en ternera blanca a través de la bimetración del cuarto verso. Mediante el mismo procedimiento el quinto verso de la octava introduce la historia de Dánae y la transformación de Júpiter en lluvia de oro que Lope ya ha desarrollado en el poema de Andrómeda al relatar el nacimiento de Perseo:

Júpiter, que del viento oyó mayores  
 que la fama las gracias de la bella  
 Dánae reclusa, despreciando amores,  
 por los oídos comenzó a querella;  
 y en nube de triformes resplandores,  
 al anunciar el sol la cipria estrella,  
 bañó su cama en torno, y por decoro  
 de su poder comunicose en oro. («La Andrómeda», vv. 57-64)

En esta enumeración de los adulterios de Júpiter y la diferenciación de aquel que ya ha utilizado como materia en el poema de Andrómeda, el poeta se posiciona con un manejo absoluto de la materia mitológica. Aquí también no solo imita sino vence, en tanto su protagonista es guardada por un pastor, sujeto eglógico bajo el que podemos reconocer la huella de la máscara de Lope como también podíamos hacerlo con el personaje de Silvio en el poema de Filomena.

Siguiendo la historia, más allá de que Júpiter no pueda lograr su cometido, el núcleo mitológico continúa siguiendo la matriz tradicional que indica venganza de Juno y posible metamorfosis. Así el poema nos brinda el origen de una primera rosa blanca, obra de los celos de Juno, quien:

tomó la rosa que en el templo ardía  
 con la color que en púrpura bañaba,  
 y transformola en nieve blanca y pura,  
 por quitar el color a la hermosura. (vv. 805-808)

Esta primera rosa blanca, al decir del poeta, se logra por la acción de Juno que transforma en nieve, blancura y pureza la sangre de Venus. Sin embargo, la historia necesita una nueva invención. La *imitatio* vuelve a ser superada, «vencida» por la acción del poeta que redobla su participación en el esquema clásico ya delineado y complica a partir de la mezcla de colores. Así, Júpiter propone una rosa «mixta» que logra el mismo efecto en el rostro de Amarílida:

Amarílida bella, componiendo  
 de rojo y blanco el rostro delicado  
 las hojas de la rosa repartiendo,  
 dejole en nieve y púrpura bañado;  
 jazmin a los claveles añadiendo,  
 quedó perfectamente matizado. (vv. 840-846)

Así la ninfa, construcción mitológica exclusiva de Lope, supera mediante la composición de colores su belleza original en un nuevo elogio del artificio al que estas fábulas mitológicas tienen acostumbrado a su lector. Ahora se retoma una vez más el homenaje a Garcilaso a partir de la misma convivencia de flores y matices de su *soneto XXIII* y unos versos más adelante a su *Égloga I* a partir de la descripción de la modificación del paisaje de los enamorados de Amarílida sin ningún tipo de correspondencia:

No quedó fauno, sátiro o sileno,  
 pastor en selva, ni vaquero en prado,  
 que no la amase y de sí mismo ajeno,  
 no viese en su descuido su cuidado;  
 el aire estaba de suspiros lleno,  
 revuelto el monte, atónito el ganado,  
 porque todo era celos, todo amores,  
 después que se vistió de dos colores. (vv. 849-856)

*Soneto XXIII, Égloga I y Égloga III* en los versos de la dedicatoria, pero también la inserción de una mitología propia dentro de la mitología clásica y el aprovechamiento de una metaliterariedad que la tercera de las églogas garcilasianas deja esbozada, refuerzan la presencia del poeta toledano y todo lo que esta identificación significa para las ambiciones de Lope de Vega de encontrar su lugar como poeta frente a la poesía gongorina y de definir una posible teoría de la *imitatio*<sup>18</sup>. La presencia clara de Garcilaso es otro de los eslabones en la cadena que construye Lope en esta fábula mitológica que lo legitima de lleno para la creación de una nueva historia que deja claro el origen de la rosa blanca.

De este modo la operación genealógica es doble. Por un lado, el poeta se inserta, del mismo modo que lo ha hecho con la metamorfosis de Silvio en «La Filomena», en el linaje de los creadores de la Antigüedad clásica y de Garcilaso en su *Égloga III*. Pero le sirve además para introducir sus ambiciones cortesanas, construir un poema genealógico sobre el escudo de la hija del conde de Olivares y dirigirse indirectamente a su padre y por su medio a Felipe IV<sup>19</sup>.

Tal vez el final demasiado apresurado narrativamente entre dentro de estos defectos formales del poema<sup>20</sup>. En ocho versos se relata por acción de la furia de Juno el segundo origen de la rosa blanca relacionada ahora directamente con la belleza y la pureza de Amarílida, que ya en las octavas anteriores se ha mimetizado con la rosa de dos colores. Es decir, el nuevo origen de la rosa ya no es consecuencia de ninguna acción que involucre a Venus sino directamente a la ninfa que, en relación lógica, compite y también triunfa frente a esta diosa. Venus, a su vez ya ha vencido a todas las demás diosas en el pleito de la manzana relatado en la serie de historias mitológicas previas. Además, estas historias, como ya demostré, también

<sup>18</sup> Para este tema consultar Sánchez Jiménez (2016).

<sup>19</sup> La relación entre la materia mitológica y la dedicatoria femenina se ve también clara en la presencia de doña Leonor de Pimentel en el poema de Filomena y en el de Andrómeda del volumen de 1621. Por otra parte, esta relación se reformula en el poema de Circe, en donde al dedicatario masculino (conde de Olivares) se le solicita «Oíd de Ulises la virtud prudente, / por más que Circe venenosa aplique / la confacción de su hermosura y gracia / veneno igual al músico de Tracia» (vv. 85-88).

<sup>20</sup> Esta voluntad cortesana, que ya no abandonará a Lope hasta su muerte, es lo que hace que Campana lea este poema como una obra por encargo y proponga que esto condiciona su valor poético tal como lo marca en la cita ut supra.

le han servido a Lope para demostrar su erudición y su manejo de la retórica adecuada para el relato de esta materia<sup>21</sup>. Amarílida es entonces el paso final de la mitología propia que se erige triunfal frente a todas las otras historias que han estructurado la primera parte del poema<sup>22</sup>.

En la última octava el poeta vuelve a dirigirse a su dedicataria repitiendo el verso garcilasiano de la dedicatoria de la *Égloga III* para que al lector no le quede ningún tipo de duda acerca de las relaciones intertextuales propuestas por el poema y dirigiendo su lectura sobre la última historia. Mediante un verso cuatrimetro refuerza las virtudes de la rosa y de la dedicataria: cándida, pura, casta, honesta, hermosa sobrevolando una vez más en este verso la figura de Amarílida. También resalta su originalidad: «en menos cantidad desde aquel día». Lope clausura aquí su recorrido por este género. Recorrido cuyo punto de llegada es la invención de una materia mitológica propia deudora de la tradición clásica y de la garcilasiana pero que tiene sus huellas en las otras tres fábulas mitológicas presentes en *La Filomena* y en *La Circe*. En este aspecto «La rosa blanca» debe entenderse como el último de esos experimentos mediante los que el poeta intenta acceder al universo cortesano a partir de la instalación de un linaje mitológico que abarque su propia materia y a sus dedicatarias y dedicatarios. Una vez logrado dicho objetivo Lope cierra su obra con la promesa o el pedido de ejercitar su pluma ahora sí en un verdadero poema por encargo: el epitalmio de las bodas de doña María.

---

<sup>21</sup> Es interesante pensar también este final en relación con el final de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, en donde la metamorfosis de Acis en río también se resuelve de manera apresurada en las últimas dos octavas.

<sup>22</sup> Otra lectura posible ya no se limitaría al manejo de lo mitológico, sino que podría establecer una correspondencia con la posición de Lope frente a la lengua poética. En ese aspecto sería legítimo interrogarse si la pureza de la rosa blanca sumaría un elemento más en su confronte con la roja y si realmente el poeta logra esa claridad no solo en este poema sino en sus otras tres obras mitológicas ya que considero que los análisis más ricos se resuelven en dicha tetralogía.

## OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, «El poema 167 de Tomé de Burguillos. Paravicino, Gustavo Adolfo de Suecia, Felipe IV y otras notas» *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 59, 2, 2011, págs. 447-466. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v59i2.1013>
- BLANCO, Mercedes, «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y Signo*, 5, 2010, págs. 31-68.
- CAMPANA, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- , «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*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, 4 vols., I, págs. 425-432.
- 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, págs. 39-54. <https://doi.org/10.51472/JESO20211002>
- , «En torno a *La Andrómeda* de Lope de Vega» en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro (XII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Neuchâtel, 2020)*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas, Kassel, Reichenberger, 2023, págs. 269-277.
- CANO TURRIÓN, Elena, «“La rosa blanca”, de la mitología a Lope», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, págs. 63-76.
- CONTI, Natale, *Mitología*, traducción, introducción, notas e índice de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.



- KLUGE, Sofie, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115, 2012, págs. 159-174.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano. La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2023.
- MARTINENCHE, Ernesto, «“La Circe” y los poemas mitológicos de Lope», *Humanidades [La Plata, 1921]*, 4, págs. 59-66, 1922. En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.1762/pr.1762.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1762/pr.1762.pdf)
- NOBLE WOOD, Oliver James, *A Tale Blazed Through Heaven: Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*, Oxford, University Press, 2014.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Introducción» a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, págs. 11-151.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope de Vega en los jardines del duque: la “Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba” (1604)», en *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, ed. de Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, Bern, Peter Lang, 2016, págs. 271-284.
- , *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, «Égloga a Claudio» en *La vega del Parnaso* (Facsímil de la edición príncipe, Madrid, 1637) reproducción cuidada por Melquíades Prieto y Esperanza Gómez, prólogo de Felipe Pedraza, Madrid, Ara-Iovis, 1993.
- , *La Filomena*, en *Lope de Vega, Obras Poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 527-847.
- , *La Circe*, en *Lope de Vega, Obras Poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 849-1225.

—, «La rosa blanca», en *Lope de Vega, Obras Poéticas*, ed. de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 984-1007.

ZAPATA, Almudena, «La mitología en “La Rosa Blanca” de Lope de Vega», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo, IV Simposio de Mitología Clásica*, Murcia, Universidad, 1990, págs. 261-267.