



Describir y narrar en el poema “La Tapada” de Lope de Vega

Carmen Josefina Pagnotta

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Filología
y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (República Argentina)
josefina.pagnotta@gmail.com

JANUS 10 (2021)

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

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=167>>

DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211003>

Monográfico

“Formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo”:
los *fragmenta* de *La Filomena* (1621). Coordinadores Florencia Calvo y Antonio
Sánchez Jiménez

Resumen

Nos proponemos mostrar dos aspectos compositivos –la descripción y el relato– que organizan el entramado del poema “Descripción de La Tapada. Insigne monte y recreación del excelentísimo señor Duque de Braganza”. El armónico diálogo entre la descripción del solar de recreación (La Tapada) y el relato que se ocupa del enaltecimiento de una figura ilustre (Teodosio II de Braganza) ha configurado un poema que se incluye dentro de la categoría de texto híbrido y –por su originalidad– llama la atención dentro del macrotexto de *La Filomena*, cuya definición genérica aún se discute.

Palabras clave

La Filomena; Lope de Vega; poema híbrido; descripción poética; encomio

Title

Describe and narrate in the poem “La Tapada” of Lope de Vega

Abstract

We propose to show two compositional aspects –the description and the story– that organize the framework of the poem “Description of La Tapada. Insigne mount and recreation of the excellent Duque de Braganza”. The harmonious dialogue between

the description of the recreation site (La Tapada) and the story that deals with the exaltation of an illustrious figure (Theodosius II of Braganza) have set up a poem that falls into the category of hybrid text and –for its originality– draws attention within the macro-text of *La Filomena*, whose generic definition is still discussed.

Keywords

La Filomena; Lope de Vega; hybrid poem; poetic description; encomium



Al tres veces heroico lusitano
gran duque de Berganza, aunque con toscó
píncel, que no de Bosco,
de Rubens o el Basano,
pinté aquel monte que en valor compite
con cuantos bañan Febo y Anfitrite

Égloga a Claudio (vv.330-335)

Rastrear conceptos canónicos como describir y narrar será el objetivo que nos proponemos al analizar el poema de Lope de Vega, “Descripción de La Tapada. Insigne monte y recreación del excelentísimo señor Duque de Berganza.”

El paratexto título y algunos comentarios que el sujeto de la enunciación realiza, en los primeros versos, indicarían que el motivo de la escritura trataría sobre la finca La Tapada. Sin embargo, si realizamos una lectura profunda de esta composición, podremos advertir una estructura bipartita subyacente en ella, sostenida por la descripción de la propiedad y el ensalzamiento a su dueño. Entonces, el propósito de nuestro trabajo será mostrar esos dos aspectos que organizan el entramado textual. Al final de nuestra investigación, este armado particular del poema nos permitirá emitir una opinión sobre su especie genérica, tan compleja de definir como el libro que lo contiene.

Faltan referencias fehacientes para determinar con exactitud en qué momento el Fénix procedió a escribir su pieza. Teniendo en cuenta algunos datos del contexto, hay dos hechos que establecen los límites temporales. Ellos son: el fallecimiento de doña Ana de Girón, esposa del duque de Braganza, (1607) y el permiso para la edición de *La Filomena* (mayo de 1621).

El objeto poético es designado con distintas expresiones: “La Tapada”, “insigne monte”, “recreación” (metonimia por el lugar de esparcimiento), “cercado”, “alta morada”, distribuidas a lo largo de las noventa y una octavas reales que organizan su diseño. Para esta composición, se sugieren los siguientes núcleos:

- Exordio (estrofas 1-6)
- Descripción de La Tapada (estrofas 7- 49)
- Tópico del linaje (estrofas 50-90)
- Cierre del poema (estrofa 91)

El exordio

En la situación lírica apertural, se distinguen tres tópicos: el primero, la invocación a las Musas, “deidades del Helicon”, (v.2) ilustre coro” (v.2), para que inspiren al yo lírico a cantar –como otro Apolo, “Delfos segundo” (v.7)– al Parnaso portugués, “La Tapada”. De inmediato, aparece la alabanza a Teodosio II, de la Casa de Braganza, miembro de la más encumbrada nobleza de Portugal, a quien se evoca como “gran Teodosio” (v.8). A lo largo de la obra, el encomio continuará con el empleo de distintos enunciados: “príncipe heroico” (v.266); “Teodosio excelentísimo” (v.322), que alcanzan también a la estirpe de donde proviene. En último lugar, el tercer tópico, iniciado por el imperativo “oíd” (v.35), procura atraer la atención del destinatario con el propósito de que se disponga a escuchar el poema consagrado a “aquel monte que juzgan eminente” (v.30).

El sujeto enunciativo desea cantar las loas del noble lusitano, en lengua castellana, sin dejar de lado la tonalidad de falsa modestia que domina en todo el fragmento, por lo cual se siente una “inútil pluma” (v.39) para elogiar no solamente “las virtudes que ese sol descubren” (v.47), sino también las hazañas de sus antepasados. Se podría deducir, entonces, que lo que lo mueve a escribir parecería ser la finca, representada por la sinécdoque las paredes “que tal vez os cubren” (v.48). Sin embargo, como comentamos anteriormente, el enunciador tiene un objetivo doble, ensalzar la propiedad y también a su dueño.

La descripción de La Tapada

Las mansiones de los aristócratas reunían las condiciones óptimas para organizar cenáculos donde la literatura ocupaba un lugar destacado. Las que se alejaban más de los centros urbanos contaban con importantes extensiones cuya naturaleza se prodigaba ampliamente. Ese motivo, también

las hacía atractivas para realizar actividades como: equitación, cacería, paseos. Algunos escritores de renombre las inmortalizaron en sus páginas. El mismo Lope de Vega –refugiado en la corte del duque de Alba– escribió el poema *Descripción de la Abadía, jardín del duque de Alba* que dio a conocer en sus *Rimas*, (1604). Años más tarde (1621), editó en *La Filomena*, la pieza que nos ocupa.

A poco de iniciar *La Tapada*, aparece una parte del proyecto escritural anunciado en el exordio: la descripción del paraje de recreo, contiguo al palacio del duque, situado en Villaviciosa, en el centro este de Portugal, adonde funcionó una de las “academias literarias *rurales* [...] que acogió a los poetas portugueses de moda, Sá de Miranda y Bernardino Ribeiro, junto a otros calificados castellanos como Feliciano de Silva o Núñez de Reinoso”. (Teijeiro Fuentes, 2003: 576).

No se conservan testimonios que puedan confirmar si el poeta conoció directamente tan “alta morada” (v.54). Es posible que determinados datos puntuales le fueran facilitados por terceros o, quizás, resultaran de su propia creación. Asimismo, se ignora si el escrito surgió por pedido o si se hizo espontáneamente. Al respecto, Pedraza Jiménez no cree que Lope hubiera visitado la finca, ni que hubiese compuesto el poema por decisión personal; “lo más probable es que con el encargo le llegara la documentación necesaria.” (2003: 160).

El enunciador explica el nombre “Tapada”, que quiere decir “‘cercado’ en nuestra lengua de Castilla” (v.51). Se permite realizar un juego con el cuerpo fónico de ese término, por eso comenta “que tal grandeza pudo ser cercada” (v.52). Zamora Vicente puntualiza: “Tapada es una voz portuguesa que significa parque, cercado” (1969: 164).

Lo que interesa destacar, especialmente, es la profusión de su verdura. Por eso se siente un escenario digno de las ninfas de los bosques: dríadas, napeas y amadrías. La constante alusión a la mitología clásica, que se advierte en esta composición barroca, acompaña la intencionalidad del emisor. Las referencias a Alcides, a Pan, al juicio de Paris (vv.57-72), entre otras, realzan mediante la *amplificatio* las características extraordinarias de esta propiedad de recreación, que se percibe como una “selva y monte oculto” (v.63). En resumen, ella es un prodigio de la naturaleza.

El detalle físico de su extensión, la muralla que la rodea, las cuatro puertas que permiten el acceso (vv.73-79) quiebran el tono poético, recuperado al parangonar ese sitio con los “hibleos campos, niniveos pensiles” (v.80) de la Antigüedad. Este verso se inspiró en “los pensiles hibleos acompaña” (v.26), de la *Descripción de la Abadía, Jardín del duque de Alba* (1969: 201). Nuestro escritor acostumbraba a repetir expresiones y temas que había utilizado en otros textos que le pertenecían.

En consonancia con el tópico horaciano *ut pictura poesis*, enunciado en la *Epístola a los Pisones*, el yo lírico se solaza en “pintar con palabras” la heredad, interpretada como *locus amoenus*.

Los prados y valles reciben abundante agua de torrentes naturales: “Aceca y Borba, caudalosos ríos, / con mansa presunción forman dos lagos” (vv.99-100).

Lo que singulariza este paraje es la exuberante naturaleza que se muestra libremente, sin la mediación de la mano del hombre, “sin el arte” (v.96). Por el contrario, los diseños de los parques y jardines famosos de las mansiones señoriales, siguiendo la moda de las cortes europeas, eran encargados a expertos paisajistas.

En este preciado espacio, llaman la atención los animales y las plantas que se agrupan en nóminas de distintas especies. En primer término, irrumpen algunos ejemplares destinados a la cacería. Ellos “vienen a ser los números mayores / que el sustento de hierbas y de flores” (vv.135-136). Se presentan en parejas y se caracterizan con una adjetivación sorpresiva: el “tímido conejuelo, pavoroso” (v.138); “desprecia el gamo, por la selva, ocioso,” (v.141). Ambos animales son mencionados en poemas y piezas teatrales del Fénix. Por ejemplo, se constituyen en una parte de los bienes rústicos que el pastor Albanio ofrece a su enamorada Ismenia: “el suelto gamo y la medrosa liebre” (Jornada II de *Los amores de Albanio e Ismenia*, 1916: 23).

Para reconocer las diferentes especies que cruzan por esa selva, se recurre –de manera original– a la mitología. El detalle sutil de la relación amorosa de Adonis y Venus (vv.153-160) sugiere la abundancia de jabalíes. De igual modo, el recuerdo de Acteón y Diana anticipa la llegada de los ciervos (vv.161-168). Los conejos, los gamos, los jabalíes y los ciervos eran piezas codiciadas por los cazadores que visitaban esas mansiones rurales.

La evocación de las historias de Cadmo y Semele (vv.169-172); del toro de Fenicia y Europa (vv.177-180); de Juno e Io (vv.185-192); de las yeguas del Betis (vv.193-196), imprimen una nota poética que da cuenta de la opulencia de los animales domésticos que poseía el noble lusitano: vacas, toros, caballos. “Los duques de Braganza, reyes de Portugal tras la independencia, serían famosos ganaderos” (Pedraza Jiménez, 2003: 160). En su residencia existía, también, una plaza de toros (vv.297-304).

El reino vegetal se despliega a través de un bodegón literario encabezado por las flores, en principio expuestas a modo de tableau. “En verdes valles de jardines tiene / cuantas flores ha visto el fértil mayo” (vv.201-202). Siguiendo el modelo de la lista anterior, una técnica que hoy consideraríamos cinematográfica, las va enfocando detenidamente. El purpúreo clavel, la azucena cándida, el lirio cárdeno (vv.209-216), y un

sinnúmero de ellas, matizan el espacio idílico con sus colores representativos. A la rosa se le dedica una estrofa (vv.217-224) para explicar el nuevo tinte adquirido, como anticipo del poema mitológico *Rosa blanca*, incluido en *La Circe con otras rimas y prosas*. En el amplio inventario de la magnificencia floral (vv.225-240), las imágenes visuales junto a las olfativas se confunden con el propósito de halagar los sentidos.

Nos interesa detenernos en la original perífrasis alusiva al narciso: “el joven que a su sombra dijo amores” (v.228) formulada, tal vez, como un desafío para que el lector pueda revivir en su mente el final desafortunado y la posterior metamorfosis del jactancioso personaje mitológico.

La referencia a los árboles y a las aves, que “[...] como en centro paran;”(v.245), “aquí, tal vez en ramas, tal en flores, / cantan sus celos, alternando amores” (vv.247-248), es sucinta. Una nota curiosa del arte lopesco es la que ofrecen los pájaros diseñados, metafóricamente, con rasgos piscícolas:

Nadan el aire y los plumosos remos
el diáfano campo libres cortan,
y tocando a las nubes los extremos,
Ícaros y cobardes se reportan; (vv.249-252)

El sustantivo Ícaro, que los califica deliberadamente, es un verdadero concepto puesto para determinar el límite de su vuelo. La construcción de oxímoron “Ícaros y cobardes” recuerda la intrepidez del personaje mitológico, desobediente a los consejos de su padre Dédalo, en su ascensión por los cielos. Pareciera que los pájaros participaran de la naturaleza atrevida del joven, y, a su vez, que la medida sentida (cobardía) les pusiera un freno para no morir como aquel, mientras se elevan en el aire.

Estos versos –más propios del ingenio gongorino– presentan a un Lope “ansioso de encontrar una nueva manera expresiva, en la que se funden armoniosamente los valores de todas las tendencias poéticas” (Sabor de Cortazar, 1987: 193).

La Tapada se percibe como “un retrato de Arcadia” (v.258) –el país mítico cuyas notas esenciales había trazado el Fénix en su novela homónima– debido a la multitud de pastores que la habitan. Por eso, sus casas, diseminadas en esa asombrosa extensión, podrían juntarse a fin de que “[...] el monte fuera / ciudad, que nombre a vuestros campos diera” (vv.263-264).

La alusión a la vida sencilla le permite al sujeto poético introducir una reflexión, a través del tópico “menosprecio de corte y alabanza de aldea” (vv.265-281). E insta a Teodosio II a reconocer que:

Aquí descansa un alto pensamiento
 del peso del gobierno del estado,
 y con olvido de su mismo intento
 depone de los hombros el cuidado;
 aquí tal vez un grave entendimiento
 y como de argos bárbaros se esconde,
 él mismo se pregunta y se responde. (vv.273-281).

El enunciador, compenetrado con la naturaleza, manifiesta hábilmente a su dedicatario: “No quiero describir vuestro palacio, / por no quitar al campo soledades” (vv.281-282). Este comentario es propicio para la incorporación de un nuevo tipo de *ornatus*, los doce signos zodiacales, cuya presentación provoca un quiebre isotópico en el discurso. Las imágenes de cada uno de aquellos no aparecerán en “[...] columnas, frisos y arquitrabes” (v.292), piezas arquitectónicas exclusivas del espacio cerrado que probablemente se encontrarían en la residencia ducal, a modo de adorno. A lo largo del fragmento, se van entretejiendo ingeniosamente en la naturaleza o lo mítico. Ellas se disponen, también, para exaltar las cualidades del noble lusitano:

pues por un Aries tantos ven los prados
 vivos del cielo signos, en ganados (vv.295-296)

el león, que por Hércules famoso
 de ser casa del sol fue entonces digno,
 mejora aquí, pues al león de España
 vuestra sangre dignísima acompaña. (vv.317-320)

¿Dónde mejor que en vos la bella Astrea,
 Teodosio excelentísimo, se mira;
 la Libra, la igualdad que os hermosea,
 peso que el mundo en vuestra gloria admira;
 el Escorpión que, vitorioso, afea
 la vanagloria vil y la mentira,
 que dio muerte a Orión, pues que tan fuerte
 vuestra invicta virtud le dio la muerte? (vv.321-328)

Tras esta pausa, se retoma la descripción de la abundancia de los bienes naturales que, como indicó (Osuna 1969: 5), Montesinos denominó “cortejos rústicos”, en las poesías de Lope de Vega, donde la prodigalidad de la naturaleza se hacía manifiesta. Más tarde, aquel sintagma fue sustituido por bodegón o cornucopia.

Los trabajos de Osuna, que mencionaremos a continuación, y el capítulo de Sánchez Jiménez, (IV. “El poder del mercado: Lope de Vega y el

bodegón, 2011: 231-274) son imprescindibles para comprender la importancia del bodegón literario en la cultura del Siglo de Oro.

Los ejemplos que transcribimos seguidamente, enfatizan las excelencias de distintos tipos de alimentos vegetales:

¿Qué es ver las frutas, que envidiar pudiera
 Aranjuez, de siempre digna fama,
 de Aceca y Borba en la mayor ribera,
 donde Tajo se junta con Jarama? (vv.353-356)

La enumeración de estas frutas y de sus rasgos formales (vv.353-384) recorren los incontables escritos de nuestro autor. Cada una de ellas, por igual, merece un sintagma o un conjunto de versos destinados a realzar su naturaleza, conseguida gracias al cromatismo de la paleta clara, favorita de las églogas garcilasianas, que conjuga el rojo, el verde y el dorado:

Aquí la roja guinda y verde pera,
 el membrillo pendiente de la rama,
 la manzana teñida en sangre y oro,
 afrenta del hespérico tesoro. (vv.357-360)

El empleo del deíctico “aquí” para iniciar su presentación, como recuerda Osuna, había sido empleado por Lope, cuando armó el cuadro de la cornucopia frutal en la *Descripción de la Abadía, jardín del Duque de Alba* al igual que en otros textos, por lo cual “hay que considerarlo un rasgo estilístico suyo” (1996: 205).

En otras ocasiones, “el poeta no sólo apela a lo pictórico sino también a lo gráfico” (Osuna, 1968: 209). Un ejemplo singular lo sugeriría la disposición de los frutos secos:

La encarcelada nuez, y en el erizo
 la robusta castaña y tierna almendra; (vv.361-362)

Por bastante tiempo se sostuvo que el Fénix había ideado todas estas imágenes tomando como ejemplo el zurrón de Polifemo, pero Dámaso Alonso demostró que “Lope, en materia de desfiles de frutos, no tenía nada que aprender de Góngora: pues los escribió abundantemente antes y después del *Polifemo*.” (1966: 443).

La utilización de ciertos verbos específicos (“dora”, “nieva”) y la comparación asombrosa de la granada con el rubí, que aparecen en el ejemplo transcrito a continuación, podrían considerarse otra técnica capaz de reflejar poéticamente el colorido de las frutas:

Aquí el melocotón dora el verano,
nieva el durazno y la granada abierta,
émula del rubí, revienta el grano
por el celoso pecho descubierta; (vv. 369-372)

Las alusiones a los distintos personajes míticos, orgullosos de sus posesiones, que no pueden equipararse con la finca del duque donde “[...] vive Diana, y aquí sólo / músico es Marte y cazador Apolo” (vv. 391-392) – con el cambio de atributos del dios guerrero, para no desentonar con el paisaje bucólico donde se encuentra– clausuran la pintura grandilocuente de la posesión rural de Teodosio II, que Lope se ocupó de diseñar con su refinado ingenio poético.

Tópico del linaje

Las pausas descriptivas ceden su lugar a la narración y a las escenas dialogadas cuando el río Borba irrumpe en el paisaje personificado como un anciano, cuya apariencia revive el motivo clásico del río que emerge de las aguas, coronado de juncias:

Salió el anciano Borba de su arena,
coronado de frágiles hinojos,
de oloroso mastranzo y de verbena,
de verdes ovas y corales rojos;
con tardo paso a la ribera amena,
los líquidos cristales por los ojos
discurriendo a los pies, y en una sombra
le hicieron flores oriental alfombra. (vv.393-400)

La llegada de cuatro dríadas rescatadas de las aguas, “las más hermosas del ameno valle” (v.408), tres de ellas extranjeras, compone un nuevo modo de ornamentación mitológica que se incorpora en el poema. Seguramente el Fénix, para la disposición de esta escena, tendría *in mente* a las emblemáticas deidades de la *Égloga III* y del *Soneto XI* de Garcilaso de la Vega.

El coro de las ninfas es presentado por el yo lírico, quien precisa su identidad con datos importantes: nombre y procedencia (Lucinda, portuguesa; Finarda, florentina; Laudomira, latina; Belisa, castellana); fisonomía (ajustada al canon de belleza petrarquista) y notas de sus llamativas vestimentas.

El río inquiera “la causa [...] que tan gozosas / de las suyas las trajo a sus riberas” (vv. 451-452) y las invita a cantar. Como Orfeo, las acordadas

voces de las jóvenes también inmovilizarán la naturaleza y las fieras, situación que imprime más suspenso al momento previo a sus discursos. Utilizando sus lenguas vernáculas (latín, italiano, español y portugués), ellas comentarán las relaciones de la casa de Braganza con las cortes europeas. En esta estética escena, se incorporan en el discurso nuevos recursos: la polifonía, el plurilingüismo y la narración sumaria.

Elvezio Canonica en su ensayo *El poliglotismo en el teatro de Lope* hace una referencia a los distintos idiomas con el que se comunicarán estas ninfas y reproduce la octava en italiano de Finarda, que juzga como “El ejemplo más amplio, aunque no sea el más logrado del italiano poético de Lope, [...]”. (1991: 113).

El Fénix tenía un buen conocimiento de la lengua latina. “Entrambasaguas propuso que en torno a 1572-1573 [lo] pudo haber estudiado [...] con Vicente Espinel”. (Sánchez Jiménez, 2018: 42). En sus obras aparecen abundantes citas y también textos propios, expresados en ese idioma.

En la composición del profesor de retórica Juan de Aguilar, incluida en su edición de *Rimas I*, Pedraza Jiménez explica que “Lope repite, casi literalmente, el arranque de este poema [...], en “La Descripción de la Tapada” (1993: 174), para hacer alusión al parlamento de Laudomira.

El propósito del encomio –en esta segunda parte del texto que comentamos– tiene que ver exclusivamente con la genealogía, por eso se enfatizará la relación del duque Teodosio II de Braganza con las casas de Austria y Avis. La mitología, entonces, se pone al servicio del linaje.

Laudomira dará cuenta de los lazos que unen a los nobles portugueses con la Casa de Austria. Antes de ocuparse del Duque Teodosio II, solicita a la Musa que la inspire a cantar las loas de tan ilustre señor. (vv.489-496). Finarda, la italiana, promete comentar las glorias del reino lusitano (vv.505-512). Lucinda, la portuguesa, elogiará a Teodosio II, en el idioma patrio (vv.521-528). El narrador destaca su intervención:

Así cantando fue la portuguesa
con celebrado aplauso, larga historia,
a quien, por la dulzura que profesa,
entrambas concedieron la victoria; (vv.529-532)

Belisa, una de las extranjeras, en ese contexto portugués, habla en castellano y es la única que se explayará con una tirada de veintidós octavas (68-90), porque por su intermedio se conocerá la prosapia de Teodosio II, que, anticipadamente, la ninfa ha destacado mediante la expresión “sus grandezas” (v.536).

Su exposición cumple con una finalidad clara, enlazar las raíces de la nobleza lusa con la española. Cuando Lope escribe este poema, reinaba Felipe III y las relaciones entre ambas partes eran muy tensas. Desde tiempo atrás, Portugal –al quedarse sin heredero directo– pasó a formar parte de la corona hispánica con la asunción de Felipe II (que tomó el nombre de Felipe I) como soberano de ambos reinos, en 1580. En ese momento, él era el único que reunía las condiciones necesarias para ocupar el trono vacante. La anexión de Portugal a la corona española se realizó cuando Teodosio II tenía solo doce años. La voz poética recuerda ese momento:

¡Oh gran Teodosio, con quien siempre tuvo
el Júpiter del reino lusitano
partido imperio, y cuyo ceptro estuvo
por sangre en vos, por leyes en su mano! (vv. 9-12)
[...]
también parte con vos su monarquía,
como en dos mundos se divide el día. (vv. 15-16)

Si bien el cetro, le correspondía a Teodosio II, “por ley había recaído en la Casa de Austria. De ahí el intento de Lope de presentar el hecho bajo una luz positiva, mencionando el ‘partido imperio’ que la corona española tiene con la Casa de Braganza.” (Campana, 1998: 191). Por otra parte, la fidelidad de Teodosio II al monarca español fue siempre reconocida.

Belisa comenta los matrimonios que tuvieron lugar entre los miembros de la monarquía hispánica y los integrantes de la Casa de Braganza. Se detiene en la nobleza castellana para puntualizar la ascendencia de Isabel de Castilla, biznieta del primer duque de Braganza, Alfonso, conde de Barcelos, cuya hija Isabel de Barcelos y Juan de Portugal, engendraron a Isabel de Portugal, quien casada con Juan de Castilla, fueron los padres de la Reina Católica. Como consecuencia del matrimonio de la primogénita de esta última, Juana –la Loca– con Felipe I –el Hermoso– ingresa en España la Casa de Austria, cuyos representantes más famosos fueron Fernando I y Carlos I (más conocido como Carlos V). La infanta María –una de las cuatro hijas de los Reyes Católicos– contrajo enlace con Manuel I de Portugal y fue bisabuela de Teodosio II.

Luego de tal digresión, la ninfa castellana se ocupará en su relato de los ocho duques de la Casa de Braganza, alguno de los cuales protagonizaron situaciones comprometidas. Por ejemplo, el tercero de ellos, Fernando II, fue degollado por mandato del rey de Portugal Juan II, al ser acusado de traición. Este episodio lamentable fue llevado a las tablas no solo por Lope de Vega (*El duque de Viseo*). Álvaro Cubillos lo aprovechó para su *Tragedia del duque de Berganza*.

Otro momento truculento tiene como protagonista a Jaime I, cuarto duque de Braganza, por haber hecho ajusticiar a su esposa Leonor de Guzmán (hija del duque de Medina Sidonia), culpada de adulterio. Lope escenificó el acontecimiento en su comedia *El más galán portugués, duque de Berganza*.

Belisa detiene su relato en Juan I –sexto duque de Braganza– quien unido a Catalina de Braganza, engendraron a Teodosio II, destinatario del poema que analizamos. Catalina era una de las aspirantes al trono portugués –además– fuerte competidora de Felipe II de España. Los cronistas explican que, cuando enviudó, asumió la regencia del reino y no aceptó el ofrecimiento de matrimonio del rey español, pues deseaba que su primogénito –en ese momento menor de edad– tuviera oportunidad de ser nombrado monarca de Portugal.

El séptimo duque de Braganza, Teodosio II, casado con la duquesa española Ana de Velasco –hija de Juan Fernández de Velasco y Tovar, conde de Haro y XI Condestable de Castilla, y de su primera mujer María Téllez-Girón– fueron los padres Juan VIII duque de Braganza y Barcelos.

Este repaso por la genealogía de la Casa de Braganza tiene como objetivo poner de relieve cómo sus orígenes y las distintas circunstancias de parentesco, han unido en todos los tiempos a Portugal y a España.

La voz de Belisa se torna profética cuando –dirigiéndose a Teodosio II– manifiesta, “de vuestro nombre lusitano / toda Europa, señor, reyes espera” (vv.685-686). Años más tarde, en 1640, su hijo asumirá los destinos del reino luso y será coronado como Juan IV. Desde ese momento, Portugal dejará de reconocer a Felipe IV de España como soberano y se declarará monarquía independiente.

Hacia el final del escrito, el discurso analéptico de la ninfa castellana evocará el desafortunado episodio de la muerte del rey don Sebastián en su expedición por tierras africanas. Fue allí donde Teodosio, que contaba con pocos años, estuvo en peligro de muerte, mientras participaba en la batalla de Alcazarquivir, en calidad de paje del monarca portugués.

El yo lírico retoma la palabra para dar por terminado el cuadro mitológico protagonizado por el río Borba y las ninfas:

Aquí quedó, del llanto y de la pena,
la ninfa en vivo mármol transformada;
Borba, con el dolor, hasta el abismo
de sus cristales se arrojó en sí mismo. (vv.717-720)

Cierre del poema

Como se puede observar, este poema presenta una estructura circular. En la *situación de apertura*, el sujeto de la enunciación pide inspiración a las Musas para templar la lira. En la *situación de clausura* –una vez que ha cumplido con su cometido– cuelga ese instrumento de un roble. Señalaremos como hipotexto de tal gesto, el salmo CXXXVI *Super flumina Babylonis*:

A orilla de los ríos de Babilonia nos sentábamos a llorar,
acordándonos de Sión.
En los sauces de aquel país
colgábamos nuestras cítaras. (*Sagrada Biblia*, 1959: 574).

Lope de Vega también se habría inspirado en *La Arcadia* de Sannazaro. El protagonista se despide de su zampona suspendida de un árbol (1982: 159-162). El Fénix lo aprovecha indudablemente en el cierre de su novela pastoril *La Arcadia*, “Belardo a su zampona” (2012: 681-682).

Con alguna variante, la misma idea aparecerá en la conclusión de la epístola I de *La Filomena* (vv.229-232).

La circularidad textual se acentúa, también, en la actitud de falsa modestia del yo lírico en dos momentos significativos. Cuando comienza el poema, se muestra como una “inútil pluma” (v.39) para emprender la tarea de escribir sobre Teodosio II. En la estrofa final, retoma la metáfora solar, utilizada para designar al Duque, y se identifica con Faetonte por la osadía de haberse animado a acometer su tarea.

Conclusión

A lo largo de nuestra exposición, observamos que en *La Tapada* – junto a la presencia de los animales y de la vegetación, vinculada a catálogos o listas de la naturaleza– muchas situaciones se enriquecen con alusiones importantes a la mitología grecolatina y, como nota exótica, con la inclusión de los signos zodiacales.

Si bien Lope ha empleado los tópicos de la descripción canónica para realizar la pintura del espacio natural, su pluma los ha enriquecido gracias a sus extraordinarias dotes poéticas.

El vínculo pintura y literatura es una constante a lo largo de toda su obra. En el fragmento de la *Égloga a Claudio*, versos 331-336 –epígrafe de este trabajo–, el Fénix deja entrever que “el valor de la ‘Descripción de la Tapada’ no puede competir con el de brillantes obras pictóricas como los cuadros de El Bosco, Rubens o Bassano” (Sánchez Jiménez: 2011, 92).

El armónico diálogo entre la descripción del solar de recreación (La Tapada) y el relato que se ocupa del enaltecimiento de una figura ilustre (Teodosio II de Braganza) han diseñado un poema que se podría incluir dentro de la categoría de texto híbrido, donde el describir y el narrar se complementan. Este poema llama la atención dentro del macrotexto de *La Filomena*, cuya definición genérica no está resuelta aún.



Bibliografía:

- Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966.
- Biblia, Sagrada*, traducida por Félix Torres Amat, Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1959.
- Campana, Patricia, *La Filomena*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecuá, Barcelona, Facultad de Letras, Departamento de Filología española, noviembre 1998, inédita.
- Canonica, Elvezio, *El poliglottismo en el teatro de Lope*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- Osuna, Rafael, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope*, Kassel, Reichenberger, 1966.
- Osuna, Rafael, “Bodegonos literarios en el barroco español”, *Thesaurus*, 2, (1968), pp. 206-217.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Sabor de Cortazar, Celina, *Para una relectura de los clásicos españoles*, presentación de Raúl H. Castagnino, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- 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*. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva (eds.), Bern, Peter Lang, 2016, pp. 271-284.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, “La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba”, en *Revista de estudios extremeños*, 59, 2, (2003), pp. 569-587.
- Vega, Lope de, *Los amores de Albanio e Ismenia*, en *Obras completas de Lope de Vega*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, I, Real Academia Española, Madrid, 1916, pp. 1-38.
- Vega, Lope de, “Descripción de la Abadía, jardín del Duque de Alba”, en *Obras poéticas I*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 201-203.
- Vega, Lope de, “Descripción de La Tapada”, en *Obras poéticas I*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 702-725.
- Vega, Lope de, *Rimas I*, [dos cientos sonetos], edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- Vega, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, edición de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- Vega, Lope de, “Égloga a Claudio”, en *La Vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. II, pp. 22-75.
- Zamora Vicente, Alonso, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969.