

Lope de Vega y la poesía de jardines: naturaleza y arte en la “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621)¹

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel

Título: Lope de Vega y la poesía de jardines: naturaleza y arte en la “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621).

Title: Lope de Vega and Garden Poetry: Nature and Art in the “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621).

Resumen: Este trabajo examina la “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621), de Lope de Vega, dentro del contexto de la serie de poemas jardín del Fénix, y estudia el sentido de sus semejanzas y diferencias con el más cercano de ellos: la “Descripción del Abadía”. En el estado de la cuestión, mostramos que la “Descripción de La Tapada” es el menos estudiado de sus poemas jardín, pese al creciente interés por este tipo de composiciones durante los últimos años. Apoyándonos en claves críticas, describimos la *dispositio* del texto y los tópicos que lo forman, ejercicio que nos servirá para sondear la adscripción genérica de la obra, así como su función en el interior de *La Filomena* y la carrera literaria de Lope. Estas cuestiones, a su vez, nos llevarán a preguntarnos por la peculiar relación que arte y naturaleza entablan a lo largo del poema.

Abstract: This paper examines Lope de Vega’s “Descripción de La Tapada” (*La Filomena*, 1621) in the context of the writer’s villa poems, and studies the meaning of its similarities and differences with its closest text: the “Descripción del Abadía”. After examining the critics opinions on the text, and showing that it is the least studied of Lope’s poems on gardens, we analyze the poem’s structure and topics, which we will use as a basis to study its genre and its function in *La Filomena* and in Lope’s literary career. These questions, in turn, will help us understand the peculiar relationship that art and nature establish in the poem.

Palabras clave: Lope de Vega, *La Filomena*, “Descripción de La Tapada”, poesía de jardines.

Key words: Lope de Vega, *La Filomena*, “Descripción de La Tapada”, Villa Poems.

Fecha de recepción: 5/4/2021.

Date of Receipt: 5/4/2021.

Fecha de aceptación: 24/5/2021.

Date of Approval: 24/5/2021.

1 Este artículo se inscribe en el proyecto “Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)” (IZSAZ1_173356 / 1), financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique.

La mejor huerta, la de La Abadía del duque de Alba.
[...]
El mejor cercado, La Tapada del duque de Berganza².

Pocos autores áureos contribuyeron como Lope de Vega al desarrollo de la poesía de jardines, materia que en él parecía responder a una vocación poética tanto como a una pasión por la horticultura, en una de sus características contaminaciones de vida y obra. En cuanto a la biografía, es sabido que Lope tenía huerto y jardín en su casa de la calle de Francos y que trabajaba ese terreno con sus manos. Nos lo explica Pérez de Montalbán al relatar la célebre anécdota sobre la escritura conjunta de la comedia de la *Orden Tercera de san Francisco*. Según Montalbán, el Fénix le habría dicho, al contar cómo había pasado la mañana: “A las cinco empecé a escribir, pero ya habrá un hora que acabé la jornada, almorcé un torrezno, escribí una carta de cincuenta tercetos y regué todo este jardín”³. Es decir, que este huertecillo servía para distraer e inspirar al poeta, como repite en un par de ocasiones el interesado:

un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados y me dan concetos⁴;

-
- 2 Luis Zapata de Chaves, *Varia historia (miscelánea)*, ed. Isidoro Montiel, Madrid, Castilla, 1949, p. 118.
 - 3 Juan Pérez de Montalbán, “Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio”, en *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico di Pastena, Pisa, ETS, 2001, pp. 17-38 (p. 33). De hecho, Montalbán afirma que Lope se ocupó de este jardín hasta la víspera misma de su muerte: “se levantó muy de mañana, rezó el oficio divino, dijo misa en su oratorio, regó el jardín y encerrose en el estudio. A mediodía se sintió resfriado, ya fuese por el ejercicio que hizo en refrescar las flores o ya, como afirman los mismos de su casa, por otro más alto ejercicio hecho tomando una disciplina, costumbre que tenía todos los viernes en memoria de la pasión de Cristo nuestro Señor, y averiguado con ver, en un aposento donde se retiraba, salpicadas las paredes y teñida la disciplina de reciente sangre” (Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 24).
 - 4 Lope de Vega Carpio, *El verdadero amante*, ed. Eva Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, II, pp. 201-378 (p. 233).

Mi huertecillo me dará concetos,
sacados de las frutas y las flores,
de la contemplación dulces efetos⁵.

Además, los jardines ocupan un lugar esencial en la obra literaria del Fénix. Si nos centramos en la poética, comprobamos que Lope dedica a las flores una gran parte del célebre romance “Hortelano era Belardo”⁶ y del *Huerto deshecho*⁷, poema que describe una tormenta que se abatió sobre su casa y jardincillo. Pese a este interés floral, ni “Hortelano era Belardo” ni *Huerto deshecho* se pueden considerar dentro de la tradición del poema jardín, modalidad que definiremos abajo y que Lope consolidó y refinó con tres textos de gran importancia. Nos referimos a la “Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba” (en las *Rimas* de 1604), a la “Descripción de La Tapada, insigne monte y recreación del excelentísimo duque de Berganza” y a la epístola “El jardín de Lope de Vega” (los dos últimos en *La Filomena*).

Nuestro artículo se centra en el segundo de estos poemas jardín de Lope, la “Descripción de la Tapada, insigne monte y recreación del excelentísimo señor duque de Berganza”, texto que ha llamado menos la atención de la crítica que sus compañeros, pese a su indudable interés. Concretamente, en nuestro trabajo nos planteamos la cuestión de la situación de la “Descripción de la Tapada” en la serie de poemas jardín de Lope y del sentido de sus semejanzas y diferencias con el más cercano de los dos, la “Descripción del Abadía”. Para ello, comenzaremos con un pe-

5 Lope de Vega Carpio, *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 351-747 (p. 635, vv. 280-282).

6 Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015, n. 16. Sobre las propiedades que el romance atribuye a las plantas, véase Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *Lope de Vega, Belardo y su huerta. La mágica pervivencia de una tradición*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993.

7 Amén de la edición que citamos, *Huerto deshecho* mereció la celebrísima de Eugenio Asensio: Lope de Vega, *Huerto deshecho*, Madrid, Castalia, 1963; y una reciente de Ignacio García Aguilar: Lope de Vega Carpio, *Huerto deshecho*, Clásicos Hispánicos (www.clasicoshispanicos.com), 2014, quien también ha dedicado un completo estudio a la reescritura de la obra en Ignacio García Aguilar, “El *Huerto deshecho*: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el Lope de senectute (con una nota sobre *Amarilis*)”, *eHumanista*, XXIV (2013), pp. 80-107.

queño estado de la cuestión donde mostraremos que la “Descripción de La Tapada” es el menos estudiado de los poemas jardín del Fénix, pese a que el interés en este tipo de composiciones ha aumentado en los últimos años, en los que se han publicado estudios de importancia. Apoyándonos en las claves proporcionadas por la crítica, luego describiremos la *dispositio* del texto y los tópicos que lo forman, ejercicio que nos servirá para examinar la adscripción genérica de la obra, así como su función en *La Filomena* y la carrera literaria de Lope. Estas cuestiones, a su vez, nos llevarán a preguntarnos por la peculiar relación que arte y naturaleza entablan en el poema.

1. POEMAS JARDÍN

Dentro del corpus de poemas descriptivos de Lope, tanto la “Descripción del Abadía” como la epístola octava de *La Filomena* (“El jardín de Lope de Vega”) han suscitado cierto interés entre los críticos. La primera la examinan con interés más bien arqueológico los estudiosos del histórico jardín cacereño, desde Antonio Ponz⁸ hasta Méliida⁹, Winthuysen¹⁰, Martín Gil¹¹ o Montiel¹². Más modernamente, han dedicado una atención más literaria al texto Pedraza Jiménez¹³, Carreño¹⁴, Navascués Palacio¹⁵,

8 Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid, Ibarra, 1778, VIII, pp. 17-29.

9 José Ramón Méliida, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, I, pp. 254-264.

10 Xavier de Winthuysen, *Jardines clásicos de España*, Madrid, Iberoamericana, 1930, pp. 31-44.

11 Tomás Martín Gil, “Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba”, *Arte Español*, s.n. (1945), pp. 58-66.

12 Isidoro Montiel (ed.), Luis Zapata de Chaves, *Varia historia (miscelánea)*, Madrid, Castilla, 1949, I, pp. 325-326.

13 Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, II, pp. 202-233, y Felipe B. Pedraza Jiménez, “De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II”, en *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, 1998, pp. 307-329.

14 Antonio Carreño (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 443-460.

15 Pedro Navascués Palacio, “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, en

Teijeiro Fuentes¹⁶, Martín Martín¹⁷, Sánchez Jiménez¹⁸ y Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo¹⁹. Estos trabajos han acometido labores tan importantes como dilucidar la relación entre el poema y el jardín histórico, fijar y comentar el texto, examinar qué poetas se reunieron en el palacio o precisar cómo usó Lope el espacio simbólico de La Abadía para situarse como heredero de Garcilaso. En cuanto a “El jardín de Lope de Vega”, se ha analizado conjuntamente con las demás epístolas poéticas de Lope en los clásicos estudios de Sobejano²⁰ y Guillén²¹, y ha sido el objeto de un trabajo específico de Sánchez Jiménez que investiga el sentido de la galería de bustos que describe el poema²². La “Descripción de La Tapada”, sin embargo, no cuenta por el momento con estudios específicos, si exceptuamos la recientísima edición crítica de Fadón Duarte²³. Aparte de ella, solo disponemos de menciones aisladas que siguen el mismo patrón

Jardines y paisajes en el arte y en la historia, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, Complutense, 1995, pp. 71-90.

- 16 Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, “La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba”, *Revista de Estudios Extremeños*, LIX (2003), pp. 569-587.
- 17 Teodoro Martín Martín, “Visiones de La Abadía”, en *Actas de las VI Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, 2015, pp. 323-338.
- 18 Antonio Sánchez Jiménez, “Lope de Vega en los jardines del duque: la ‘Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba’ (1604)”, en *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, eds. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, Bern, Peter Lang, 2016, pp. 271-284.
- 19 Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018, pp. 181-185.
- 20 Gonzalo Sobejano, “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, eds. M. V. Conde et alii, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, II, pp. 469-494; Gonzalo Sobejano, “Lope de Vega y la epístola poética”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 17-36.
- 21 Claudio Guillén, “Las epístolas de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 161-178.
- 22 Antonio Sánchez Jiménez, “La galería de bustos de ‘El jardín de Lope de Vega’ (1621)”, en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, eds. Marcial Rubio Árcquez y Adrián J. Sáez, Madrid, Sial, 2017, pp. 199-216.
- 23 Alberto Fadón Duarte (ed.), Lope de Vega Carpio, *Descripción de La Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.

de las dedicadas a La Abadía, esto es, partir del jardín para más tarde centrarse en el poema. Así, la primera que hemos localizado, la *Descrição de Vila Viçosa* de António Oliveira de Cardonega, examina más bien el espacio que describe el texto que el poema mismo, aunque este autor portugués llegó a citar algunas octavas (las octavas 1-6 y 49-91)²⁴. Luego, el trabajo de Glaser se ocupa brevemente de la recepción del texto lopesco en el Portugal del XVII, donde lo alaban Joan Soares de Brito, Manoel de Faria de Sousa, don Francisco Manoel de Melo y António de Sousa de Macedo²⁵. Por su parte, Teijeiro Fuentes le ha dedicado un trabajo a la finca de los duques de Braganza como lugar de una academia literaria²⁶, estudio paralelo al que el propio Teijeiro llevara a cabo sobre la academia de La Abadía²⁷. Sin embargo, el estudio más importante sobre el poema es el de Campana²⁸, por más que no se haya difundido debido a su carácter inédito. En un completo comentario, Campana aclara las detalladas referencias a la familia del dedicatario, don Teodosio II (1568-1630), séptimo duque de Braganza²⁹. Además, supone el poema escrito entre 1607 y 1619: la primera fecha, por el fallecimiento de la mujer

24 António Oliveira de Cardonega, *Descrição de Vila Viçosa*, ed. Heitor Gomes Teixeira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 128-140.

25 Edward Glaser, "El lusitanismo de Lope de Vega", *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV, 143 (1954), pp. 387-412.

26 Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, "El solar de Basto: un lugar ameno para la poesía", en *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera*, eds. Juan María Carrasco y Ana Viudas, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, I, pp. 129-143. Véase otro trabajo al respecto, aunque no referido al poema de Lope, en Francisco de Morais Sardinha, *O parnaso de Vila Viçosa*, ed. Christopher C. Lund, Rio de Janeiro, H. P. Comunicação, 2003.

27 Teijeiro Fuentes, "La Abadía cacereña".

28 Patrizia Campana, *La Filomena de Lope de Vega*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999 [tesis doctoral], pp. 185-207.

29 Sobre este personaje en la obra lopesca, véase ahora Francisco Domínguez Matito, "Fama e infamia del duque de Braganza en el teatro español del Siglo de Oro", *Hipogrifo*, III (2015), pp. 111-124, quien enumera las obras dramáticas del Fénix dedicadas al personaje o su familia: *El gran duque de Viseo* y *El más galán portugués*. Ya las había mencionado Campana, *op. cit.*, pp. 187-188, quien además señala la presencia del duque en *La Filomena* y *La vega del Parnaso* (epístola *A Claudio*). Por otra parte, véase en Glaser, *op. cit.*, pp. 405-407, el lado acerbo de la relación de Lope con los Braganza.

del duque, doña Ana de Velasco, hecho que se menciona en el texto; la segunda, por la muerte de doña Beatriz, cuñada del duque, que no se reseña. Campana aclara también que Lope no debió de visitar La Tapada, lo que, en su opinión, explicaría la abundante presencia de elementos fantásticos en el poema, cuyos escasos detalles topográficos debió de recibir el Fénix de relaciones de terceros. Por último, la estudiosa subraya el carácter panegírico del texto y da fe de la presencia en el mismo de motivos (la cornucopia floral) que se pueden encontrar en otros poemas lopecos, pero también de frases de impronta gongorina. A esta aportación fundamental, que será la base de nuestro análisis, hay que añadir comentarios de otros estudiosos que han tocado el texto de pasada. Así, Menéndez Pelayo y Vossler enfatizan el lenguaje culto de algunos versos³⁰, mientras que Canonica-de Rochemonteix examina las tres octavas en latín, italiano y portugués que cantan las ninfas Laudomira, Finarda y Lucinda, versos que le interesan en el contexto de sus estudios de poesía multilingüe³¹. Luego, en su edición de *La Filomena*, Carreño califica la obra de “topográfica *descriptio*” y resalta su “discurso arbóreo”, debido a su “impresionante enumeración, cromática y visual, de plantas y frutas, presente en destacados poemas previos”³². Por su parte, Pedraza Jiménez enfatiza cuatro puntos realmente esenciales en el poema: la relación del texto con la “Descripción del Abadía”, su carácter de encargo (que le llegaría “con la documentación necesaria”), su relación con poemas anteriores (en la que luego abundaremos) y el peso que en él cobra el panegírico de la casa de Braganza³³. Carreira también subraya la parte epidíctica del texto (el elogio de las ninfas), amén del “amor nada común por la na-

30 Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, en *Edición nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, 1949, XXXIII, p. 127; Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940, p. 148.

31 Elvezio Canonica-de Rochemonteix, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 33-34, 113-114 y 285-286; Elvezio Canonica-de Rochemonteix, *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1996, pp. 134-140.

32 Antonio Carreño (ed.), *Lope de Vega. Poesía, IV*, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, p. xix.

33 Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo lírico de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, pp. 160-161.

turalaleza” que muestra en algunas de sus descripciones, observación que tampoco nos parece baladí y sobre la que volveremos³⁴. Asimismo, don Juan Gil dedica dos de sus eruditas notas a la escena de los jabalíes y a la puntuación de la estrofa final del poema³⁵. Por último, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo³⁶ proponen una división del texto (cuatripartita, como explicaremos abajo) y resaltan su carácter epidíctico, evidente ante todo en la *sermocinatio* de la ninfa castellana. Además, subrayan la precisión de algunos detalles topográficos y proponen una fecha más afinada que la de Campana: entre 1612 y 1621, por la influencia de la *elocutio* de los grandes poemas gongorinos. En suma, al tratar la “Descripción de La Tapada” la crítica ha solucionado los problemas contextuales (fecha, relación con los Braganza) y ha señalado el marco genérico básico de la obra, que es el poema descriptivo y panegírico. Sin embargo, quedan por solventar algunas cuestiones, como las posibles fuentes del texto y, sobre todo, su relación con los otros poemas jardín de Lope.

2. “LA ABADÍA” Y “LA TAPADA”: *DISPOSITIO* Y OTRAS SEMEJANZAS

Antes de abordarlas, conviene examinar la *dispositio* del poema, que Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo³⁷ revelan como cuatripartita: esto es, prólogo-dedicatoria (estr. 1-6), descripción del jardín (estr. 7-49), encomio en clave mitológica, con *sermocinatio* de las ninfas (estr. 50-90), y cierre (estr. 91). Además, nosotros podemos precisar la estructura de la segunda parte, la descripción del jardín propiamente dicha, que es la siguiente:

1. Ubicación (estr. 7)
2. Excelencia del jardín (estr. 8-9)
3. Descripción del muro (estr. 10)
4. Hidrografía: arroyos (estr. 11)
5. Climatografía (sobrepujamiento) (estr. 12)

34 Antonio Carreira, *Flores y jardines en la poesía del Siglo de Oro*, Santa María del Cayón, Ayuntamiento de Santa María del Cayón, 2013, p. 13.

35 Juan Gil, “Notas críticas a la poesía de Lope”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCVII, 316, 2017, pp. 684-685.

36 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, pp. 187-191.

37 *Ibidem*, p. 187.

6. Limnigrafía: lagos (estrs. 13-16)
7. Cinegética (estrs. 17-22)
8. Bucólica: ganado (estrs. 23-25)
9. Antografía: flores en valles (estrs. 26-30)
10. Dendrografía (estr. 31)
11. Ornitografía (estr. 32)
12. Pastores y casas (estr. 33)
13. Función de solaz (estrs. 34-35)
14. *Recusatio* de descripción del palacio (estr. 36)
15. Doce signos (estrs. 37-44), que llevan a encarecimiento del clima del lugar
16. Frutas (estrs. 45-47)
17. Flores (estr. 48)
18. Sobrepujamiento de campos de la Antigüedad (estr. 49)

Incluso de este resumen se deduce algo sobre lo que han incidido autores como Campana³⁸ y Pedraza Jiménez³⁹, es decir, la presencia en el texto de pasajes con paralelos en otras obras de Lope. Concretamente, se refieren a la descripción de las frutas en las estrs. 45-47, relacionada con el canto de la abundancia natural⁴⁰ que el Fénix solía incluir dentro de lo que Montesinos llamó el “cortejo rústico”⁴¹ y Sánchez Jiménez los “bodegones poéticos”⁴². En cualquier caso, se trata de pasajes que llegaron a ser un estilema propio de Lope mucho antes de su célebre aparición en el *Polifemo* gongorino. Además, conviene subrayar la presencia de la temática astrológica, tan cara al Fénix, en la descripción astral del jardín (estrs. 37-44), y enfatizar las menciones al mundo de la Arcadia (estrs. 8 y 33), esencial en el primer libro de Lope (*Arcadia*, 1598), al que luego volveremos.

Sin embargo, las semejanzas más notorias nos llevan a la “Descripción del Abadía”, cuyo esquema parece haber servido de cañamazo para

38 Campana, *La Filomena*, pp. 192-193.

39 Pedraza Jiménez, *El universo*, pp. 160-161.

40 Rafael Osuna, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 93-141.

41 José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 173.

42 Antonio Sánchez Jiménez, “Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora”, en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 191-210.

formar el de La Tapada. Estos paralelismos son evidentes desde el título, pues ambos enfatizan el elemento de *descriptio* (“Descripción del Abadía”, “Descripción de La Tapada”) para luego incluir el nombre de la quinta y, a continuación, el de su señor (“del duque de Alba”, “del duque de Berganza”). Estos magnates debieron de impulsar los poemas, textos que podrían ser, como afirma la crítica, productos de encargo. En ese caso, por otra parte difícil de demostrar si no afloran documentos, la precisión ocasional de los poemas jardín respondería a la información que le habría llegado a Lope con el encargo, información que sería especialmente necesaria en el caso de La Tapada, pues no parece que el Fénix llegara a visitar nunca Villaviciosa.

Además, la *dispositio* general de los textos es, como acabamos de anunciar, semejante: las cuatro partes de la “Descripción de La Tapada” corresponden a las del poema de 1604, que también consta de un exordio encomiástico dirigido directa o indirectamente al señor de turno (el duque de Alba) (vv. 1-24), una *descriptio* detallada del jardín (vv. 25-330), una *sermocinatio* (en este caso, del afligido Albano) (vv. 331-384) y una coda (vv. 385-400).

En lo que respecta a la distribución del material en esta estructura, las semejanzas entre las descripciones del “Abadía” y “La Tapada” siguen siendo evidentes. Como hemos señalado arriba, los dos poemas cumplen función panegírica, no solo porque el esplendor de los espacios descritos refleja el de sus poseedores, sino porque los versos encomian expresamente sus linajes respectivos. En la “Descripción del Abadía”, el énfasis está en las hazañas de don Fernando de Álvarez y Toledo, el gran duque de Alba (vv. 217-240)⁴³. Por su parte, la “Descripción de La Tapada” amplifica la sección encomiástica añadiendo el pasaje de los cantos de las ninfas, y particularmente el de la castellana (estrs. 68-90)⁴⁴, Belisa, quien traza una especie de genealogía de la casa de Braganza⁴⁵. Por último, en los

43 Citamos la “Descripción del Abadía” por la edición de Pedraza Jiménez, esto es, Lope de Vega Carpio, *Rimas*.

44 Citamos la “Descripción de La Tapada” por la edición de Sánchez Jiménez, Calvo y López Lorenzo, esto es, Lope de Vega Carpio, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, eds. Antonio Sánchez Jiménez, Florencia Calvo y Cipriano López Lorenzo [en prensa].

45 Véase, al respecto, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 122: “la descrip-

dos textos se alude a la gloria militar, temática que no ocupa el espacio mismo del poema, sino que se sitúa sobre todo en sus márgenes. En la “Descripción del Abadía”, la encontramos en las citadas menciones de don Fernando, pero también en una breve predicción de las hazañas de don Antonio en la estrofa final:

¡O, claro sucesor y testimonio
del ínclito valor de tus agüelos,
a quien está esperando el mar Ausonio,
y el Reno entre los braços de sus yelos!
goza tu verde edad, divino Antonio,
y no te aflixan embidiosos celos;
que en aqueste lugar, con más vitorias,
colgarás los trofeos de tus glorias (vv. 385-392).

Por su parte, la “Descripción de La Tapada” da cierto lugar a las armas en el breve relato de la batalla de Alcazarquivir, incluida en el canto de Belisa (estr. 87-90). Además, el mundo bélico aparece, sobre todo, en la *recusatio* y promesa de la sección inicial:

oíd, no las grandezas que acabaron
vuestros progenitores felizmente,
que hasta la fama bárbara ocuparon
por las últimas líneas del Oriente,
mas de las grandes tierras que os dejaron
aquel monte que juzgan eminente
a cuantos miran con igual porfía
Argos la noche y Polifemo el día.

Y pues de toda Europa al hombro pesa,
señor, vuestra grandeza soberana,
oíd lo que excelencia portuguesa
parece dicho en lengua castellana;

ción del jardín de Abadía sirve para pregonar las virtudes de don Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, junto a las grandezas de la Casa de Alba; la exaltación de la quinta de *A Tapada* incorpora el encomio del duque don Teodosio de Avís y la Casa de Braganza”.

presto pienso tomar más alta empresa,
aunque divina a toda ciencia humana;
inútil pluma soy, mas siempre veo
que alcanza grandes cosas el deseo (estrs. 4-5).

Asimismo, los dos poemas subrayan la función recreativa de estos espacios. La “Descripción del Abadía” lo hace en un contexto elegíaco, el lamento de Albano, ante cuyas tristezas amorosas se muestran impotentes los encantos de La Abadía (vv. 335-340). La “Descripción de La Tapada”, en el título (“monte y recreación del excelentísimo señor duque de Berganza”) y en el texto mismo:

Su rústica república os divierte,
príncipe heroico, más que los estados
que con tan alta y venturosa suerte
tenéis más merecidos que heredados;
las aguas puras que la tierra vierte
por fuentes, por arroyos dilatados,
casas, pastores, montes, selvas, ríos,
son del alma tal vez los señoríos.

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
se comunica a sí más descansado
y, como de Argos bárbaros se esconde,
él mismo se pregunta y se responde (estrs. 34-35).

En el plano de la *elocutio*, los paralelos también son evidentes. Para empezar, los dos poemas están en octavas, y el comienzo de la *descriptio* es muy semejante en ambos, como se puede ver si contrastamos unos versos de la “Descripción del Abadía” con otros de la “Descripción de la Tapada”:

Yaze donde comienza Estremadura,
al pie del monte que divide a España,

un hermoso jardín [...] (vv. 25-27).

Yace no lejos de la insigne villa,
corte de vuestra casa, La Tapada (vv. 49-50).

También lo es la importancia que se otorga a los muros (“Descripción del Abadía”, v. 31-33; “Descripción de La Tapada”, estr. 10), así como la presencia de la metáfora de la cifra o resumen. En la “Descripción del Abadía”, Lope la emplea para presentar el jardín cacereño como reflejo a escala del paraíso⁴⁶:

Dentro del cual, en un pequeño asiento,
cifró naturaleza un paraíso (vv. 33-34).

Es pequeño el jardín, de aquella forma
que al hombre llaman el pequeño mundo,
en quien se cifra su grandeza y forma
de aquel mundo mayor otro segundo;
de suerte que el artífice conforma
con más valor y ingenio más profundo
al grande paraíso este pequeño,
muestra del cielo y del valor del dueño (vv. 41-48).

En la “Descripción de La Tapada”, para ponderar uno de los lagos que contiene la quinta:

Esta cifra del mar ni vio tormenta,
ni al viento respetó (vv. 121-122).

De modo semejante, los dos textos incluyen el mencionado “bodegón literario”, que en 1604 aparece en el lamento de Albano (vv. 353-376) y en 1621, en plena *descriptio* (estr. 45-47).

Estas semejanzas invitan ya de por sí a comparar los textos y a forjar alguna hipótesis sobre su origen, por más que muchas de las conomi-

46 La referencia al paraíso estaba ya en el primer poema jardín de la tradición hispánica: la “Égloga pastoril en que se describe el Bosque de Aranjuez” (Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 174), que mencionaremos abajo.

tancias respondan al patrón genérico que tienen en común: el del poema jardín. Afortunadamente, contamos con una completa disquisición sobre el mismo, obra de Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo⁴⁷, quienes revelan que este tipo de textos surgió para ilustrar las residencias ajardinadas, moda humanística que campó en España entre 1550 y 1650. Los autores citados explican que el género se da en otras literaturas del momento, y que en anglística se llaman *Country House* o *State Poems*⁴⁸, mientras en la filología clásica se les denomina *Villa Poems* o *Poesía umanistica di villa*. Se trata de poemas que mezclan una descripción entre verista e idealizada de quintas y jardines aristocráticos, por una parte, con elementos panegíricos alabando a sus poseedores, por otra⁴⁹. Derivados de las *Silvae* de Estacio⁵⁰, estos poemas jardín surgen en la poesía neolatina e italiana del Renacimiento⁵¹, desde donde se extienden al resto de Europa. En España, los poemas pioneros serían los siguientes: la égloga (de Gregorio Hernández de Velasco o Luis Gómez de Tapia, pues la autoría se disputa) que describe el bosque de Aranjuez y que se incluye en el *Libro de la Montería* (Sevilla, Andrea Pescioni, 1582), los “Tercetos en que se describe Aranjuez”, de Lupercio Leonardo de Argensola⁵², la *Laurentina* de Luis Cabrera de Córdoba (que en su canto I describe el bosque de Aranjuez), de c. 1590, y, luego, los consabidos poemas de Lope. Con ellos surgió un

47 *Ibidem*, pp. 119-155.

48 G. R. Hibbard, “The Country House Poem of the Seventeenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX (1956), pp. 159-174; William A. McClung, *The Country House in English Renaissance Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1977; Don Wayne, *Penshurst: The Semiotics of Place and the Poetics of History*, London, Methuen, 1984; Alastair Fowler, “Country House Poems: The Politics of a Genre”, *The Seventeenth Century*, I (1986), pp. 1-14; y Alastair Fowler, *The Country House Poem. A Cabinet of Seventeenth-Century Estate Poems and Related Items*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.

49 Como señalan Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 131, en las *Silvae* de Estacio “*descriptio y encomium* iban de la mano”.

50 Carole Newlands, *Statius' "Silvae" and the Poetics of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 119-198.

51 Dustin Mengelkoch, “The Mutability of Poetics: Poliziano, Statius and the *Silvae*”, *MLN*, CXXV (2010), pp. 84-116.

52 Fray Juan de Tolosa, *Aranjuez del alma, a modo de diálogos, en el cual se contienen graves y diferentes materias para todos los estados*, Zaragoza, Lorenzo y Diego de Roles, 1589, pp. 116-123.

“nuevo género descriptivo, de raíz clásica y humanística”⁵³ que ostentaba muchas de las características comunes que hemos observado en la “Descripción del Abadía” y la “Descripción de La Tapada”. Nos referimos a la mezcla de descripción y encomio, al énfasis en el recreo y a los detalles topográficos, que alejan el género del ámbito de la égloga para convertirlo en topografía lírica⁵⁴.

Sin embargo, el aire de familia que el género y el *usus scribendi* de Lope conceden a nuestros dos poemas no consiguen ocultar un hecho esencial: existen también rasgos que separan a los dos textos y que conviene examinar para ver cuál fue la contribución de Lope al género con la “Descripción de La Tapada”.

3. PECULIARIDADES DE LA “DESCRIPCIÓN DE LA TAPADA”: ARTE Y NATURALEZA

La primera diferencia podría parecer banal: la respectiva extensión de los textos descriptivos de las *Rimas* y *La Filomena*. Mientras que el de 1604 cuenta con 400 endecasílabos, el de 1621 presenta casi el doble, 728⁵⁵. Podríamos interpretar que el aumento se debe a que Lope sentía en 1621 que el género estaba suficientemente asentado, pues su amigo y discípulo Baltasar de Medinilla lo había imitado en la “Descripción de Buenavista”⁵⁶. Asimismo, es posible entender que la longitud de la “Descripción de La Tapada”, mayor que la del poema dedicado a La Abadía, respondiera al afán de los Braganza por competir con sus familiares, los Álvarez de Toledo, y que, por tanto, fuera parte del encargo, si este se

53 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 162.

54 *Ibidem*, p. 178.

55 “El jardín de Lope de Vega” tiene 520 versos distribuidos en tercetos, como corresponde a su forma epistolar.

56 Véase, sobre este cigarral toledano, Francisco García Martín, “El cigarral de Buena Vista: juego y artificio con la naturaleza”, en *Terceras jornadas sobre el Bosque de Béjar y las villas de recreo en el Renacimiento*, eds. José Muñoz y Urbano Domínguez, Béjar, Grupo Cultural San Gil, 2000, pp. 83-108. Véase, asimismo, igualmente María Lorena Gauna Orpianesi, *Baltasar Elisio de Medinilla. Un poeta entre Lope y Góngora*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017, pp. 170-226, quien edita y anota el texto.

produjo. No en vano, la extensión del poema responde también a la de la propiedad cantada, pues los jardines de La Abadía no se acercan en superficie a la quinta de La Tapada. Además, la diferencia de longitud se debe en parte a la sección panegírica del poema de 1621, con la aparición de los personajes del río Borba y las cuatro ninfas, con sus encomios plurilingües, que constituyen otra diferencia fundamental con el texto de 1604, donde la única *sermocinatio* es el lamento de Albano.

La segunda diferencia en que nos queremos centrar nos parece más interesante, porque gira en torno a uno de los temas más enfatizados en la "Descripción de La Tapada": la relación entre arte y naturaleza. Para entender el problema debemos recordar que La Tapada del duque de Braganza no era exactamente un jardín, sino un monte cercado que comprendía un enorme bosque con caza, prados repletos de ganado, lagos, jardines y un palacio. Por tanto, podría pensarse que al referirnos a la "Descripción de La Tapada" como "poema jardín" estamos cometiendo una imprecisión. Lo cierto es que este problema no se debe a nuestra clasificación del texto de Lope en el género, sino al poco apropiado nombre del mismo, pues la ambigüedad que provoca al excluir aparentemente las quintas no está en el marbete *Country House* o *Villa Poems*. Sin embargo, ampliar la nomenclatura a "poesía de quintas de recreo" o una fórmula parecida no oculta que existe una diferencia de base entre la "Descripción de La Tapada" y los poemas españoles anteriores: el papel que se otorga al arte y a la naturaleza en el texto de 1621, papel determinado por el carácter distintivo de la finca del duque de Braganza frente a los jardines de Aranjuez o La Abadía.

Para indagar en este carácter conviene recordar que una de las características esenciales del género del "poema jardín" es la écfrasis, es decir, la descripción detallada de objetos de arte. Esta tradición está presente en los poemas jardín desde Estacio, y Lope la recoge con gusto en la "Descripción del Abadía", donde dedica gran parte del poema a describir las estatuas que adornan los cuadros y fuentes del jardín de don Antonio (vv. 81-240; 265-296), así como los relieves de las diversas puertas (vv. 245-264; 297-312), hasta el punto de que encontramos más versos describiendo obras de arte que flores o plantas, y eso que contamos entre estas los versos dedicados al arte topiaria. En contraste, en la "Descripción de La Tapada" el arte estatuario no recibe una atención paralela. Al hablar del

muro, Lope dedica un verso a las “cuatro puertas de vistoso adorno” (estr. 10) y al llegar al palacio se niega a describirlo:

No quiero describir vuestro palacio,
por no quitar al campo soledades,
donde vuestra grandeza halló el espacio,
que ofende populosas las ciudades (estr. 36).

Es más, esta *recusatio* vuelve a aparecer en las estrofas siguientes, donde la voz lírica explica que en La Tapada los doce signos del zodiaco se perciben en la naturaleza de la finca, no en estatuas de bronce ni en elementos arquitectónicos:

Los dioses de las aguas, que Vulcano
puso con artificio, peces y aves,
aquí se ven en río, monte y llano,
si no en columnas, frisos y arquivadas (estr. 37).

De hecho, la descripción que sigue a estos versos es una de las más llamativas del texto, pues Lope emplea todo su poder evocador y su erudición mitológica para explicar que las constelaciones se encuentran viviendo en La Tapada: en la grandiosa quinta del duque de Braganza, Aries se ve en los carneros; Tauro, en novillos; Géminis, en don Teodosio y su hermano; Cáncer, en los colores de mayo; Piscis, en los peces del Borba; Leo, en el valor de los Braganza; Libra y Escorpio, en don Teodosio, quien personifica la justicia y el enfrentamiento contra la arrogancia; Sagitario, de nuevo en don Teodosio, por sus habilidades poéticas; Capricornio, también en él, por la copiosa sangre que ofrece a su rey; Acuario, en la abundancia del monte (estrs. 37-43). El zodiaco completo, viviendo en La Tapada.

Este predominio de la naturaleza se presenta en competencia explícita con el arte en una de las estrofas iniciales, donde Lope explica cómo La Tapada excede a todo vergel conocido. El Fénix usa la antonomasia de “Tempe” al ponderar estos vergeles, comenzando por el original (en Tesalia) para luego pasar a los andaluces e italianos, y finalmente al portugués. Por tanto, tras enumerar a los rivales de La Tapada en Grecia, España e Italia, el Fénix subraya el valor de la posesión del duque de Braganza, que destaca precisamente por los dones que le había concedido la naturaleza

antes de que la acción humana interviniera para mejorarlos:

La nemorosa Tempe, que en Tesalia
con eterno verdor resiste al cielo,
y la que del Guzmán, fértil Vandalia,
esconde libre al castellano hielo;
las más floridas que celebra Italia,
y mira el sol en cultivado suelo,
no igualan este solo parto en parte
de la naturaleza sin el arte (estr. 12).

La octava limita la comparación a las gracias naturales, sin entrar en los adornos artísticos, en un espíritu que resume el del poema. Por ello, en la *descriptio* de la quinta la parte del león se la llevan, como hemos visto, las arboledas, prados y arroyos, con sus flores. Incluso la típicamente lopesca lista de frutos (el “bodegón literario”) se presenta sin que la voz lírica especifique que los ofrecen los árboles del jardín (estr. 45-47). En este contexto de énfasis de la abundancia natural de La Tapada se explica la importancia que cobra en el texto la caza, que, de nuevo, distingue la “Descripción de La Tapada” del poema de 1604. Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo⁵⁷ señalan que las referencias cinegéticas son propias del género del poema jardín y las localizan en versos de Argensola y la “Descripción del Abadía” donde los magnates se presentan en montería. En efecto, y para limitarnos a los poemas del Fénix, en 1604 Lope alude a los montes que rodean el jardín (no al jardín mismo) como abundantes en caza:

Mas, o dichoso Albano, a quien es justo
que este jardín y aquestos montes altos
para joven tan tierno, aunque robusto,
de caça llenos y de gusto faltos,
te den en sus contentos un disgusto.

Por esos montes fuéramos gozosos
(déstos y muchos más señor me llamo),
ya matando conejos temerosos,
ya el fiero jabalí, ya el suelto gamo.

57 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 163.

Cogiéramos en laços ingeniosos
la pintada perdis con el reclamo,
o en esta orilla, en la corriente fresca,
con la caña o la red, sabrosa pesca (vv. 321-325; 369-376).

Sin embargo, en 1621 estas referencias aisladas se extienden hasta ocupar seis estrofas que explican los diversos tipos de animales salvajes que viven en La Tapada (conejos, jabalíes, ciervos) y que llegan a mencionar incluso a la multitud de guardabosques que los vigilan (estr. 17-22). Además, tras ellos encontramos el ganado, elemento que, de nuevo, aparecía secundariamente en la "Descripción del Abadía" (una referencia a un "novillo", v. 361), pero que se dilata aquí a lo largo de varias estrofas que encomian los magníficos toros, vacas y caballos de La Tapada (estr. 23-25).

Evidentemente, esta diferencia de énfasis responde a las que separan los respectivos espacios: La Abadía es, tal y como la concibe Lope, un jardín ("Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba"), por lo que el énfasis está en los cuadros del mismo y en las plantas y obras de arte que contienen; en cambio, la esencia de La Tapada está en el hecho de que es un monte cercado, y ese monte incluye bosques, lagos y prados. Por ello, al recibir el encargo de don Teodosio y escribir su poema de 1621, o al decidirse a escribirlo *motu proprio*, Lope decidió enfatizar la abundancia natural del lugar, más que sus obras de arte. En su opinión, es gracias a la naturaleza que La Tapada supera a otros vergeles y jardines de todos los tiempos, con los que el poema la compara insistentemente: la selva Nemea, la Arcadia, Tegea (estr. 8), el monte Ida (estr. 9), Tempe, los jardines de los Guzmán y los italianos (estr. 12), la Arcadia de nuevo (estr. 33), Aranjuez (estr. 45), Aracinto y Lilibeo (estr. 50).

Este cambio de rumbo con respecto a la "Descripción del Abadía" supone también una anomalía en la trayectoria que trazan los poemas jardín de Lope. Si observamos la línea que marcan la "Descripción del Abadía", la "Descripción de La Tapada", "El jardín de Lope de Vega" y *Huerto deshecho*, comprobamos que esta avanza hacia lo intimista y metaliterario, rasgos, por otra parte, propios del arte del Lope de senectud. Las dos características (intimismo y metaliterariedad) están relacionadas, pero, para comenzar con la primera, observamos que el poema de 1604 describe unos jardines ajenos, aunque visitados por el poeta; luego, "El

jardín de Lope de Vega” se centra en un jardín propio pero soñado; por último, *Huerto deshecho* pinta a un tiempo el jardín privado del Fénix y su estado de ánimo. En esta sucesión no casa la “Descripción de La Tapada”, que describe unos jardines de un magnate portugués y un lugar que Lope jamás visitó. En cuanto a la segunda característica, la reflexión metaliteraria, es muy importante en 1604, impulsada por la presencia de Garcilaso (con menciones de Flérida y la proyectada tumba del poeta en La Abadía) y la metáfora de la cifra⁵⁸, y resulta igualmente obvia en “El jardín de Lope de Vega” y *Huerto deshecho*, en el primero por la galería de ingenios y la autorreferencialidad, en el segundo, por la evidente identificación entre el jardín del poeta y los versos que lo cantan. Sin embargo, en la “Descripción de La Tapada” los apuntes metapoéticos se pueden contar con los dedos de la mano y se concentran únicamente en el exordio. Para empezar, conviene notar que, aunque en este poema también aparece la metáfora de la cifra⁵⁹, no se usa nunca con connotaciones metaliterarias: Lope no la emplea para referirse a la pintura, ni mucho menos a la poesía. De hecho, solo hemos podido notar en la “Descripción de La Tapada” una alusión a la gloria poética —el laurel— en la primera octava, amén de una tópica mención de más elevados quehaceres —una épica religiosa, al parecer— en medio de una *recusatio* horaciana (estr. 5). Es más, la mención del laurel de la primera estrofa viene acompañada de otra al monte Parnaso, que tiene gran potencial metapoético y que Lope desarrollaría en el *Laurel de Apolo*, pero que en el texto de 1621 no sale del exordio:

el monte cantaré Delfos segundo,
Parnaso a Portugal, milagro al mundo (estr. 1).

Es decir, en la “Descripción de La Tapada” Lope no usa el tema del jardín para expresar sus ambiciones poéticas, como en el resto de sus poemas del género, y ello pese a emplear a grandes rasgos el modelo de la “Descripción del Abadía”, que sí que había servido para proponer una nueva estética y emulación poética.

58 Sánchez Jiménez, “Lope de Vega en los jardines”.

59 La encontramos referida al lago de La Tapada, que el narrador describe como una “cifra del mar” (estr. 16). Más adelante aparece para aludir a las virtudes que se encuentran concentradas en don Teodosio y su hermano (estr. 39).

Tan solo podemos especular acerca del motivo de esta decisión, pues el texto no ofrece pistas al respecto. Desde luego, La Tapada no evocaba automáticamente la figura de Garcilaso o el tema del Parnaso castellano⁶⁰, como era el caso de La Abadía. Quizás sea esta la razón por la que Lope, que no pudo evitar asumir la presencia garcilasiana en las posesiones de los Álvarez de Toledo, no sintió necesario hacerlo al pintar la quinta de los Braganza. Además, la “Descripción de La Tapada” apareció en un volumen tan abundante en apologías *pro domo sua* como *La Filomena*, por lo que, si el poema no incluía originalmente reflexiones metapoéticas —suponemos que la “Descripción de La Tapada” tuvo vida propia y anterior a su impresión en *La Filomena*—, Lope no debió de ver necesario añadirlas al preparar el texto para la imprenta. En cualquier caso, el poema tiene perfecto sentido en *La Filomena* porque subraya el aire aristocrático que quería proyectar el Fénix por esos años.

4. REGRESO A LA ÉGLOGA

El hecho de que la “Descripción de La Tapada” no se ajuste a la evolución de los poemas jardín de Lope no le resta interés al texto, que resulta muy revelador para analizar cómo afrontó el Fénix la escritura de esta obra y cómo la llevó a cabo de acuerdo con sus gustos e intereses. Aunque solo podemos presentarlo como hipótesis razonable, el texto debió de ser un encargo del duque de Braganza, quien habría visto la “Descripción del Abadía” y habría pedido un poema semejante, pero más extenso, con el fin de superar la atención recibida por los jardines de sus parientes, los Álvarez de Toledo. No sabemos qué tipo de documentación envió a Lope para que lo escribiera, pero debía de incluir los detalles acerca del número de puertas y tamaño de la cerca que menciona el poema (estr. 10), así como acerca de los prados, montes, ganado, etc., que había dentro. Estos documentos no debieron de incluir la única descripción literaria de La

60 La Tapada sí que está íntimamente relacionada con el Parnaso portugués (Lund, *op. cit.*), pero Lope jamás pretendió formar parte del mismo, aunque sí que contribuyó a formarlo con su lista de ingenios portugueses del *Laurel de Apolo* (1630). Véase José Adriano de Freitas Carvalho, “La formación del Parnaso portugués en el siglo XVII”, *Bulletin Hispanique*, CIX (2007), pp. 473-509.

Tapada de la época, *O parnaso de Vila Viçosa*, de Francisco de Morais Sardinha: este manuscrito de 1618, ignorado por la crítica lopesca, traza la historia de la casa de Braganza y describe con lujo de detalles la quinta y el palacio, pero proporciona datos que discrepan de los de la “Descripción de La Tapada”⁶¹. En cualquier caso, movido por los documentos, los deseos del duque o su propia inclinación, Lope relacionó la quinta portuguesa con el mundo de la égloga, que siempre le había interesado. Al ámbito de la égloga corresponde la descripción idealizada de parajes naturales (más que de jardines) y la importancia de la *sermocinatio* de las ninfas. Además, en este ámbito el Fénix se sentía muy cómodo y podía remitirse a las genealogías poéticas que le interesaban. No en vano el género del poema jardín está muy relacionado con la égloga, de la que se distingue, básicamente, por la precisión de las referencias. Sin embargo, estas aparecían en la égloga II de Garcilaso, en la descripción de Alba de Tormes:

En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa,
verde en el medio del invierno frío,
en el otoño verde y primavera,
verde en la fuerza del ardiente estío (vv. 1041-1046)⁶².

Este regreso a la égloga era para Lope una vuelta a Garcilaso, quien había sido una fuente fundamental para la “Descripción del Abadía”⁶³, texto

61 Por ejemplo, Morais Sardinha insiste en la forma circular del cercado, que Lope no menciona, no habla del número de puertas que se abren en él (el Fénix especifica que son cuatro) y estima su perímetro en “três léguas de circuito” (Francisco de Morais Sardinha, *op. cit.*, pp. 173-174). Para Lope, este es de “cinco millas de largo, y de contorno / doce” (estr. 10). Por otra parte, los textos tienen en común el énfasis en la ornamentación mitológica y la mención del Parnaso, aunque lo cierto es que para Morais Sardinha es esencial —su encomio presenta a don Teodosio II como el “duque Apolo” y describe a los ingenios que se reunían en La Tapada—, mientras que en el Fénix se limita, como hemos señalado arriba, a una aparición en la primera estrofa.

62 Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, “Égloga II”, vv. 1041-1046.

63 Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo, *op. cit.*, p. 181, sostienen que “Lope de Vega

que traía a colación a Flérida, que incluía el cortejo rústico y que además traía menciones explícitas de Garcilaso y don Fernando. Asimismo, el mundo de la égloga era terreno seguro para Lope, cuyo primer libro, la *Arcadia*, es una gran égloga riquísima en descripciones de árboles y flores como las de la “Descripción de La Tapada”. Es más, el Fénix ya había imitado a Garcilaso en la *Arcadia* al incluir en la diégesis una descripción detallada de un lugar concreto, el palacio de don Antonio en Alba de Tormes⁶⁴. Por tanto, parece lógico que al pensar en la mezcla de descripción de la naturaleza y encomio que tenía que llevar a cabo para don Teodosio, Lope recordara las obras que realizó para don Antonio, la “Descripción

debió de leer con atención las silvas de Estacio, las octavas del *Bosque de Aranjuez* y los tercetos descriptivos de Argensola para fecundar la *inventio*”. Es posible que lo hiciera, como señalan los críticos dichos (*ibidem*, pp. 184-185), notando la mención del caballo de Domiciano, procedente de una de estas silvas. Sin embargo, también es posible que Lope conociera esta estatua por otra vía. No en vano, Estacio es un autor difícil del que Lope cita mucho la *Tebaida*, que quizás consultara, pero, en lo referente a las *Silvas*, solo hemos encontrado una referencia a ellas en su obra. Se trata de un ladillo de la *Jerusalén conquistada* (Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, IX, estr. 90) donde cita el libro I para autorizar el epíteto “Ideo” (‘de Ida’), dedicado a Paris:

“En tanto, pues, que componer pretendo
con Guido nuestras cosas, un tirano
que de nombrarle (y con razón) me ofendo,
fue de mi esposa nuevo Ideo troyano;
robó a Isabela mujer, fingiendo
ser de una quinta rústico hortelano,
tal que mi honor por su ocasión no espera
gozar eternamente primavera”.

Paris, que fue pastor del monte Ida.
Dardania pastor temerarius Ida. Statius. libr. I, *Sylvarum*.

Sin embargo, Pedro Conde Parrado, “Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, XXIII (2017), pp. 366-42 (p. 407), ha demostrado que el Fénix debió de hallar la referencia en los *Epitheta* de Ravisius Textor, por lo que esta cita no demuestra que consultara las *Silvas*. Por tanto, más que en Estacio, nos inclinamos por pensar que, al escribir su primer poema jardín, y luego los siguientes, Lope se fijó en Argensola y, sobre todo, en Garcilaso.

64 Antonio Sánchez Jiménez, “Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba”, *Etiópicas*, X (2014), pp. 55-110.

del Abadía”, pero también la *Arcadia*, donde encontramos el tópico encomio de la feracidad natural del lugar⁶⁵, así como un pasaje paralelo a unos versos del texto que nos ocupa. Nos referimos a la descripción de las casas de los pastores en un monte, que en la *Arcadia* se presentan con una metáfora pictórica:

De un valle se levanta el monte Ménalo, poblado de pequeñas aldeas, que entre los altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien le mira desde lejos un agradable lienzo de artificiosa pintura⁶⁶.

Esta imagen que ya aparece en la *Arcadia* es la misma que encontramos en el texto de 1621, referida a La Tapada:

Que de estos [los pastores] hay tal copia que parece
un retrato de Arcadia la espesura,
con tantas casas que a la vista ofrece
la perspectiva de una gran pintura (estr. 33).

Los lugares paralelos de la “Descripción de La Tapada” con la *Arcadia* podrían multiplicarse, pero baste la mención de la palabra y la coincidencia de la misma imagen y objeto para proponer esta relación. Con ella percibimos hasta qué punto Lope contribuyó a forjar el género del poema jardín en España regresando a la égloga y trazando una genealogía que salía, más que de las silvas I, 3 y II, 2 de Estacio, de Garcilaso, cuyos pasos seguía el Fénix al alabar a los duques de Alba, pero también a los de Braganza.

65 Lope de Vega Carpio, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012, p. 175.

66 *Ibidem*, p. 175.