

**El huerto rehecho: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el
Lope de senectute (con una nota sobre Amarilis)**

Ignacio García Aguilar
Universidad de Córdoba

Introducción: el huerto rehecho

Hace ahora cincuenta años que se publicó la edición del *Huerto deshecho* preparada por don Eugenio Asensio (1963). Naturalmente, no es la efeméride el motivo de este trabajo ni lo que justifica la cita, sino la importancia que a nuestro juicio tiene ese estudio para entender claves generales de la escritura lopesca y aspectos concretos del Lope último, aquel a quien el maestro Juan Manuel Rozas (73-130) asignó la certera etiqueta de *senectute*. El sabio profesor Asensio tenía como consigna personal no publicar nada que no fuese absolutamente desconocido por todos. Y así lo hizo en su edición del *Huerto deshecho*, pues después de dos siglos de ediciones basadas en *La Vega del Parnaso*, Asensio dio a las prensas un texto que no provenía del testimonio póstumo de 1637, sino de un pliego suelto estampado en 1633 y que era de su propiedad.

Más allá de la noticia bibliográfica, el hallazgo tenía importantes implicaciones interpretativas, pues echaba por tierra la explicación biografista según la cual Lope escribió su poema para dar cuenta de los pesares producidos por el rapto de Antonia Clara. Habiendo ocurrido el suceso un año después de impreso el pliego, no se podía sostener por más tiempo tal juicio.¹ Además, advertía Asensio del riesgo metodológico que implicaba construir críticamente sobre impresiones e ideas imposibles de sustentar en elementos objetivables.

Descartado el biografismo como determinismo crítico en el estudio de Lope de Vega, Asensio analizó en las páginas introductorias a su edición elementos de carácter textual que no habían sido considerados hasta el momento —las fuentes literarias y científicas² usadas para la descripción de la tormenta—, así como el sustrato de filosofía natural que latía bajo las descripciones que del mundo y de la esfera celeste se recogen en la obra.

Muy recientemente, Felipe B. Pedraza Jiménez ha editado el *Huerto deshecho* en un volumen en el que, además de la edición moderna con estudio introductorio, se añade un facsímil reproducido con gran calidad del otro testimonio conocido: el ejemplar conservado en el Fondo Entrambasaguas de la Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha. Después de que ambos editores hayan fatigado críticamente el *Huerto* de Lope, poco o nada resta por decir sobre el texto impreso en 1633.

Sin embargo, no es el *Huerto* impreso el único que conservamos del Fénix, pues desde fechas recientes se ha puesto a disposición de los investigadores la digitalización del *Códice Daza*. El documento así llamado, como es sabido, fue un cuaderno de mano que llevó Lope en sus últimos años. El primero en dar noticia de su existencia fue Joaquín de Entrambasaguas, quien lo estudió, lo designó como tal y ofreció un recuento de las composiciones que recogía, algunas de ellas inéditas. El 30 de diciembre de 2009 la Biblioteca Nacional de España lo adquirió por setecientos mil euros y, tras digitalizarlo, hizo accesible su consulta *on-line*.

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Cervantes, comedias y tragedias. Edición crítica, estudio e historia* (FFI2012-32383).

¹ “La fecha del pliego suelto, 1633, condena sin apelación a los que interpretaban el poema como alusivo al rapto de Antonia Clara, que es posterior a agosto de 1634” (Asensio 9).

² Se emplea el término en sentido laxo, para designar algo muy distinto al discurso poético y a la ficción literaria; aun siendo conscientes de que en muchos casos resulta complejo señalar para esta época el límite preciso entre científicos, filósofos y literatos. Ya Eugenio Garin explicó la inexistencia de fronteras entre los hombres de letras o humanistas y los científicos durante el Renacimiento italiano, lo que en gran medida también es aplicable al caso español.

Actualmente está siendo estudiado por Víctor Sierra, quien prepara su Tesis Doctoral sobre este documento único.³

En el *Códice Daza* Lope redactó, borró, tachó, reescribió y garabateó una importante cantidad de poemas y comedias entre agosto de 1631 y 1634. Y entre ellos se encuentra un borrador preliminar del *Huerto deshecho*. En dicha versión no se cuentan todos los versos del *Huerto* impreso, o al menos no hemos sido capaces de encontrarlos bajo las tachaduras. Además, el contenido no se dispone en el orden de la lectura de la versión definitiva y hay partes del poema que se repiten modificadas en diferentes folios del manuscrito.

Pocos testimonios pueden ofrecer indicios de la renovación literaria de un autor como los de su propio proceso de escritura y reescritura, pues, por obvio que resulte de mencionar, la necesaria relectura a la que el autor somete su propio texto, como ineludible paso previo a la reescritura, supone una corrección renovadora de los postulados asumidos en el momento de la redacción primera. Al reescribir, las variaciones que se multiplican sobre el papel permiten reconstruir el modo en que el repertorio asumido —procedente de la tradición heredada y del propio repertorio del escritor, sujeto a la evolución y al cambio— se confronta con los intereses y postulados de la inmediata actualización autorial.

Sin embargo, estudiar procesos de esta naturaleza, tal y como lo ha hecho la crítica genética⁴ resulta muy difícil en la literatura contemporánea, pero más aún en la de los siglos áureos. En primer lugar, porque no es fácil encontrar la documentación que lo permita; y en segundo lugar, porque en los casos en los que se obtienen materiales válidos para el análisis, es muy complejo evaluar adecuadamente el sentido y las proporciones que tales procesos puedan tener en la obra objeto de estudio. Sin embargo, las dificultades que entraña el análisis del proceso de reescritura en Lope de Vega no son un obstáculo insalvable, como demostraron José María Micó y Pedraza Jiménez al poner de manifiesto el interés de la reescritura lopesca como clave interpretativa de su producción y de las innovaciones de su discurso. Más recientemente, el cotejo de testimonios manuscritos inéditos de un soneto de Lope escrito y difundido en el verano de 1610, pero publicado con significativas variantes en 1627, año en que Rozas fija el comienzo del ciclo *de senectute*, nos permitió acercarnos tangencialmente a este problema (García Aguilar).

En el presente trabajo pretendemos reflexionar sobre el valor que la reescritura de un texto muy concreto, como es el *Huerto deshecho*, pudiera tener en la renovación literaria del último Lope. Después de un acercamiento previo a varios de los sentidos que adopta el huerto como *topos* en el Lope *de senectute*, analizaremos algunos de los cambios de este texto a partir del cotejo de variaciones entre la primera redacción manuscrita, testimoniada en el *Códice Daza*, y la que se fijó poco después en el pliego suelto de 1633. El cotejo del *Huerto* manuscrito con el *Huerto* impreso puede arrojar, a nuestro juicio, datos de interés sobre el proceso de redacción, corrección y reescritura al que el Fénix sometió uno de los poemas más significativos de sus últimos años. Y acaso haya pocos asuntos más vinculados con la “renovación literaria”, título que auspicia el presente monográfico, como los viajes que emprende el escritor en dirección a su propio texto para actualizarlo de acuerdo con el arsenal de lecturas renovadas y de inquietudes últimas. Cuando estas idas y venidas atañen a uno de los poemas más significativos del Lope *de senectute*, los resultados pueden ofrecer datos de interés sobre el modo en que el Fénix actualiza y renueva su propio discurso volviendo nuevamente sobre lo escrito. En el caso que nos ocupa, la manera en que reconstruye su poema: el *huerto rehecho*.

³ Para las cuestiones relacionadas con la historia del código véase Sierra Matute. En su artículo señala con acierto que, por las características del documento, sería más correcto denominarlo *Manuscrito Daza*; aunque en su trabajo, sin embargo, lo menciona con la designación tradicional y comúnmente aceptada, criterio que también seguiremos aquí.

⁴ Sobre esto véase Hay y más recientemente Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, además de la aplicación de Vauthier en *Paisajes después de la batalla*.

El huerto literario: lo viejo y lo nuevo

Asensio señaló en su esclarecedor estudio dos senderos interpretativos paralelamente presentes en el *Huerto deshecho*, los cuales están vinculados con lo científico y con lo afectivo: “en el *Huerto deshecho* —en palabras de Asensio (12)— Lope intenta una síntesis de nociones científicas y emociones personales.” Más adelante habrá oportunidad de tratar sobre esta segunda, pero interesa ahora a nuestro propósito atender a los vínculos con lo científico. Aunque no se extendió sobre ello, en la nota 21 de su estudio afirma Asensio (16) que “quien quiera comprobar hasta qué punto Lope utiliza las nociones y el vocabulario científico, vea el *Tratado de cosas de astronomía y cosmografía y philosophia* del bachiller Juan Pérez de Moya (Alcalá, 1573), por el que acaso estudió en su juventud. En las págs. 106-108 se expone la teoría de las tormentas.”

Efectivamente, en las páginas consignadas se habla del granizo y de la virulencia con que este destroza las plantas, así como también de “la generación del trueno y relámpago y rayo”; informaciones todas ellas que servirían muy bien a Lope para describir la destrucción de su *Huerto*. Pero el poema podría deber al *Tratado* de Moya algo más que lo relacionado con la tormenta. Así, por ejemplo, en la imprecación inicial —“Haro, de la *alta esfera*”—, la cual coincide en ciertos aspectos con la segunda de las treinta y dos definiciones del comienzo del *Tratado*: el artículo en que se “distingue este nombre Sphera y pone la diferencia de Sphera y Orbe y Círculo” (Pérez de Moya, I, I, 2, 7).

Cierto es que la “esfera”, como otras realidades análogas, forma parte de una dialéctica ascensional vinculada con lo moral y con lo religioso. Baste recordar que el mismo sintagma “alta esfera” había sido ya usado por fray Luis en su Oda II, 8 dirigida a Pedro Portocarrero. Sin embargo, el sentido ético con que el agustino elogia al amigo, desde los postulados del neoestoicismo (León 75-79), difiere del encomio de Lope a don Luis de Haro:

Haro, de la alta *esfera*
 gloria, y honor del monte de Helicon,
 donde mejor pudiera
 mover el *Sol* su espléndida corona
 y con mayor *eclíptico* decoro
 que en sus eternos *paralelos* de oro. (vv. 1-6, énfasis nuestro)

Cuando el Fénix se refiere al “Sol” y a los “paralelos de oro” parece construir su discurso de acuerdo con la concepción del universo asumida por la astronomía de la época, tal y como se expone en el *Tratado* de Pérez de Moya. Así pues, y a propósito del Sol, se detalla en el *Tratado* “que la mayor altura de polo puede ser 90 grados”, añadiendo que “también dicen altura a los grados que el Sol con el movimiento del primer móvil va subiendo sobre el horizonte desde que sale hasta que llega al Meridiano o punto do causa medio día, por lo cual a esta altura le dicen ‘altura meridiana’, la cual altura se cuenta en un círculo vertical que pasa por el centro del Sol” (21). En el siguiente artículo (I, I, 24) —“dice qué es círculo *paralelo* y de que sirve”— se explica qué son los “paralelos” y su utilidad, detallando que “sirven para por ellas sacar los grados que el Sol tiene de altura sobre el Horizonte a cualquiera hora del día” (22).

Por último, el “eclíptico decoro” remite a la ‘eclíptica’ o ‘círculo mayor de la esfera en donde se encuentra siempre el Sol’, que también elucida Pérez de Moya en su trabajo, ilustrándolo con claridad mediante una imagen explicativa que tal vez hubiera podido quedar en el recuerdo del poeta y aportar algo a los versos con que se abre el *Huerto deshecho*.



Juan Pérez de Moya, *Tratado de cosas de Astronomía y Cosmografía y Philosophía Natural*, Alcalá, Juan Gracián, 1573. 75.

De cualquier modo, se trataba de conceptos e ideas sobre el orden del mundo y el universo que ya debían de estar asimiladas por unas u otras vías, y que Lope pudo haber aprendido gracias al *Tratado* o también a las clases del célebre cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña (1555-1624), de notable influencia en su formación y en la veta astrológica de su escritura (Sánchez Jiménez, “Algunos”; “Lope”). Por tanto, más que la determinación inequívoca de fuentes, nos interesa reparar ahora en el hecho de que Lope utilice términos como “esfera”, “eclíptico” o “paralelo”, los cuales eran propios del argot científico o pertenecían a la terminología utilizada por la filosofía natural. En relación con esto, cabría preguntarse por la función de la perífrasis astronómica que empleó el Fénix para expresar los vínculos de Haro con un Sol que, por su proximidad semántica con Helicon, resulta identificable, por vía metafórica, con Apolo Febo, representante de la poesía. A la vista de esta construcción, es difícil no pensar en la metáfora del comienzo de las *Soledades*, que Juan de Jáuregui consideró un “disparate solemne” (Jammes 194), y preguntarse si Lope, tan aficionado a la astrología o “juicio de las estrellas,”⁵ trató de competir con ella mediante una imagen inequívocamente ajustada al conocimiento astronómico⁶ del momento, insistiendo, justamente, en el movimiento de los astros por medio de un léxico —“esfera”, “eclíptico”, “paralelos”— que pareciera situar los fenómenos en sus justos (y positivos) términos.

También recurre Lope a informaciones contenidas en el libro de Pérez de Moya para expresar la injusta desigualdad u olvido que sufre por el trato que le dispensa el monarca Felipe IV, a quien identifica nuevamente con un Sol que (casi) todo lo ilumina, a excepción de las tierras en las que la esfera es oblicua:

Si bien hay tierra adonde
ni aun con *oblicuos* rayos su grandeza
a su *nadir* responde,
tal es de mi fortuna la aspereza
que no me alcanza el Sol, ni me ha servido
haber junto a su *eclíptica* nacido.

En esfera recta todas las estrellas y planetas del
cielo salen y se ponen sobre el horizonte, mas en
otra cualquiera diferencia de esfera oblicua, unas
estrellas están perpetuamente sobre el horizonte
sin ponerse, quiero decir que nunca se ocultan; y
otras están debajo del horizonte que nunca

⁵ Pese a que la Inquisición prohibía desde el Índice de 1583 cualquier libro en que se hicieran adivinaciones basadas en las estrellas, este modo de predicción (que mezclaba lo astrológico y lo astronómico) se aceptaba como una disciplina científica en España, y tanto era así que la cátedra de astrología de la Universidad de Salamanca pervivió hasta 1770. Parece que Lope creyó con gran convicción en esta ciencia, que es motivo recurrente en muchas de sus obras. Sobre la astrología en Lope véanse los artículos clásicos de Millé, Halstead y De Armas; así como los últimos y más documentados trabajos de Vicente y Sánchez Jiménez (“Algunas”, “Algunos”, “Lope”).

⁶ Aunque es muy difícil establecer nítidas fronteras entre lo astronómico y lo astrológico, pues ambas eran consideradas como ciencias en la época, Pérez de Moya, en el primer artículo con que se inicia el *Tratado*, se dedica, justamente, a diferenciar entre ambas disciplinas, dejando claro que “Astronomía es ciencia que trata de los movimientos de los cielos y del orto y ocaso de los planetas y estrellas”, en tanto que la “Astrología es juicio sacado de los efectos que se causan en los cuerpos inferiores mediante las alteraciones que los cielos y estrellas con sus movimientos influyen” (7).

(vv. 193-198 énfasis nuestro)

parecen; y otras salen y se ponen. (Pérez de Moya 7)

El nadir del verso 195 encuentra explicación científica en el *Tratado*,⁷ pero más que esto nos interesa el hecho de que Lope, a lo que parece, sienta la desgracia de haber venido al mundo no por vía recta, sino oblicua, con la incertidumbre que esto parece implicar. La posición de los astros en el momento del nacimiento determinaba, de acuerdo con los saberes de la época, la vida del individuo. Por ello se confeccionaban cartas astrales del nacimiento, como la que el cuñado del Fénix, Luis Rosicler, o Rosiquel, preparó para Lope (Vicente 233). En ella, como precisa Vicente, se “mostraba a Venus en casa de Saturno y doblemente además: pues estaba situada en el Medio Cielo, en casa X, que es casa de Saturno, y además Venus estaba en el signo de Acuario” (234). Ello significa que para el individuo afectado por esta alineación de astros resulta “muy difícil sanar las heridas de amor (Venus)” (234-235). Pero nada dice esta carta astral sobre los problemas del mecenazgo y la aceptación áulica que plantean los versos del *Huerto deshecho*.

Importa recordar que el mismo recurso de las cartas astrales lo había utilizado frecuentemente el poeta con fines encomiásticos, desde la carta de don Antonio Álvarez de Toledo en la *Arcadia* (Sánchez Jiménez, “Algunas”). Y por las mismas fechas en las que el Fénix escribe esta suerte de horóscopo propio, dando cuenta de las particularidades de su nacimiento, también redacta unos versos sobre las particulares condiciones del nacimiento de Marta de Nevares, impresa en su égloga *Amarilis* (1633).⁸

Aunque parece claro que Lope se interesó por la literatura científica —ya sea el *Tratado* de Pérez de Moya u otro similar, así como sus estudios con Labaña—, la atención a lo meteorológico y a sus posibles vínculos con el poema, ya advertidos por Asensio, sólo serían una de las caras de la moneda, o uno de los deslindes del sendero que lleva a la interpretación del *Huerto deshecho*. La otra cara o sendero tiene que ver, naturalmente, con la imagen del jardín y del mundo vegetal.

Es bien conocida la presencia del jardín o vergel en el imaginario tópico de la literatura occidental, presente en las diferentes tradiciones religiosas y en la literatura clásica grecolatina, en donde la evasión hacia lo natural se conjuga con la tendencia a construir individualidades discursivas que son cauce para la ficción literaria. En los Siglos de Oro, los escritos que prestan atención a los jardines y, por extensión, a lo vegetal forman parte de un interés generalizado del barroco por estas realidades, interés que John Slater ha relacionado en fechas recientes con una “estética fitológica”⁹ característica de la edad moderna.

Alguien como Lope, atento a cualquier novedad e interesado por todo lo que acontecía a su alrededor, no era ajeno al venero “fitológico”, de modo que lo vegetal ocupa un espacio de primera importancia en su arsenal temático y retórico, lo que cristaliza en los numerosos árboles, frutos, flores e incluso jardineros, hortelanos y cuidadores de vergeles que aparecen en sus textos, con sentidos y funciones notablemente dispares.

⁷ “Es un punto imaginado en la otra parte del cielo o hemisferio inferior correspondiente en la parte opuesta del cénit, igualmente derecho de nuestros pies del cual punto hasta cualquiera parte de la circunferencia o redondeza del horizonte hay noventa grados, que son otros tantos cuantos dijimos distar el cénit del mismo horizonte” (Pérez de Moya 19).

⁸ “A competir la luz que el sol reparte / nació, pastores, Amarilis bella, / para que hubiese sol cuando él se parte, / o fuese el mismo sol aurora de ella; / benévola miró Venus a Marte / sin luz opuesta de contraria estrella” (771, vv. 445-450).

⁹ En el volumen, este interés general por lo vegetal cristaliza en el inventario y análisis de hasta dos centenares de especies botánicas extraídas de ejemplos provenientes de la literatura aurisecular española. Resulta especialmente notable la presencia de textos de Lope de Vega, de donde hemos extraído la mayor parte de los ejemplos propuestos en los listados subsiguientes.

En la escritura de Lope la alusión esporádica a una planta algo inusual¹⁰ coexiste con los sistemáticos repertorios de árboles, flores y frutos en los que la clave principal parece ser una extensión cuya función retórica sería la de conferir exotismo y variedad a los textos. Esto último ocurre en obras teatrales como por ejemplo *El testimonio vengado*,¹¹ *La locura por la honra*,¹² *El niño inocente de la Guardia*,¹³ *La madre de la mejor*,¹⁴ *La campana de Aragón*,¹⁵ *La noche toledana*,¹⁶ *La fe rompida*,¹⁷ *El rústico del cielo*,¹⁸ *La mocedad de Roldán*,¹⁹ *El galán de la membrilla*,²⁰ *No son todos ruiseñores*,²¹ *Los ramilletes de Madrid*,²² *El animal de Hungría*,²³ *Angélica en el Catay*,²⁴ *El capellán de la Virgen*,²⁵ *El hombre por su palabra*²⁶ o *Fuenteovejuna*,²⁷ entre otras.

¹⁰ Así ocurre con la espadaña en *La pastoral de Jacinto*, *El vellocino de oro* (junto con anea) o *Porfiar hasta morir* (con lirio); el acanto en *La amistad pagada* o *El Nuevo Mundo*; la hierba del pinillo en *El desposorio encubierto* o *El príncipe despeñado*; la lengua de buey en *El castigo del discreto* (además de calabaza) o en *El esclavo de Roma* (junto con lechuga y endivia); el apio en *El acero de Madrid*; el absintio en la *Jerusalén conquistada*; avena en los *Pastores de Belén* o en las *Rimas*: “Marte nos da sujeto conveniente, / oíd, señor, la pastoral avena, / tan simple y natural como esta fuente”; la borraja, también presente en *La Arcadia*, en *El asalto de Mástrique*; la col en *El poder vencido y amor premiado*; brezos en *Los embustes de Celauro* (con retama y adelfas) o en *El primer rey de Castilla* (con roble); badea en *El laberinto de Creta* (con melón) o *La mal casada* (con melón y pepino); cicuta en *Los ramilletes de Madrid*, *La Gatomaquia* (junto con anapelo) y, acompañada de azucena, clavellina y rosa, en la *Loa que comienza “Comparaba un doctor sabio”*; la lenteja en *Amar sin saber a quién* y en *Los Ponces de Barcelona* (junto con rábano); el lino en *La prueba de los ingenios*; la mandrágora en *El llegar en ocasión*; la rosa de Alejandría en *El acero de Madrid* (junto con lirio) o en el poema “La Rosa” (con azucena); la guija (también llamada almorta), que junto con la encina aparece en *El ejemplo de casados y prueba de la paciencia*; la ruda, acompañada de amapola, en *El galán Castrucho*; el amomo y la casia juntamente, en *La Dorotea* o en la *Jerusalén conquistada*; palmas y dátiles en *Al pasar del arroyo*; taragontía (también llamada dragontea) y adormidera en *El caballero del milagro*; poncil y ciruela de Génova en *El castigo del discreto* (junto con lima); gamarza (también llamada alharma) en *San Diego de Alcalá* (junto con amapola, espino y zarza); el cardillo en *El arenal de Sevilla*; jacinto oriental, junto con manutisa en *El hombre por su palabra*; la hiedra en *Bamba*; la carrasca en *El molino*; el amáraco o la maya, junto a otras flores, en la *Jerusalén conquistada*; el exótico tabaco, el taray o el cinamomo, además de otras plantas, se mencionan en *La Dorotea*; el cardillo indiano, acompañado de narciso, jazmín, paraíso y azucena en *La tragedia del Rey don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos*. En *El Rey Don Pedro en Madrid, y infanzón de Illescas* se formula la siguiente pregunta: “¿una alcachofa parezco?”

¹¹ Recopila Lope granados, rosas, almendras, peras (roja y verde), manzanas (roja y amarilla), cermeña, nísperos, ciruelas verdes, nuez, piñas, fresas, guindas negras, viñas, morales, uvas negras, sarmiento, cohombros, melón, lechugas, toronjas y limón. Y todavía más adelante se referirá al chopo, la juncia y el abrojo.

¹² El listado se compone de flor de lis, limo, salvia, sanguina, aguileña, lirio, manzana, jacinto, azucena, clavel, ajedrea, verbena, narciso, mejicana, albahaca, brusela, violeta, cidronela, trébol, valeriana, rosa, jazmín.

¹³ Aglutina membrillo, melón, mora, granada, uva moscatel, cermeña, rosa, clavel, anís, berenjena, calabaza indiana, caña de azúcar, alcacer.

¹⁴ Compuesto por rastrojos, viñas, roble, encina, castaño, sicomoro, nogal, abeto, pino, jara, enebro, madroño, níspero, cornicabra, alcornoque, murta, olmo, palma, tejo, acebuche, laurel, cinamomo, tomillo, mastranzo, olmo, narciso, violeta, trébol, lirio azul y rojo, manzana roja y amarilla, trigo, uva blanca y negra.

¹⁵ Recoge narciso, violeta, rosa, alhelí, azucena, lirio rojo y azul, azahar, mosqueta, saúco, verbena, salvia, por último, hierba doncella.

¹⁶ Jazmín, junquillo, retama, adonis, narciso, pinte azul y rojo, lirio, alhelí, clavel, cítiso; y también melocotón, albéchigo, membrillo, avellano, nogal, pero, durazno, guindo.

¹⁷ Haya, pino, boj, fresno, cornicabra, quejigo, castaño, membrillo, junco y lirio; además de pero, cermeña, membrillo, guindo, cerezo, manzano, serba, albéchigo, prisco.

¹⁸ Cambrón, esparraguera, lechuguino, rábano, alcacer (o cebada verde), cáñamo, lino, nabo.

¹⁹ Almendras, uvas, peras, membrillo, guinda, cereza roja, pepino, cohombro, melón, viñas.

²⁰ Membrillo, mora y moral, almendro, melocotón, dátil, palma, manzana y granada.

²¹ Jazmines, parras, canela o cinamomo, granado, naranjo, azahar, membrillo, flores blancas, parra y rosal.

²² Ruda, valeriana, maro, apio, clavel, violeta, flor de amor, alhelí, jazmín, azucena y girasol.

²³ Álamo negro, lirio, jacinto oriental, azucena, estrellamar, violeta, jazmín, rosa.

²⁴ Uvas, peros, granadas, membrillos, castaña, piñón, melocotón, melón.

²⁵ Lechuguino, berza, repollo, pepino, granada, pera, melocotón.

²⁶ Chopo, alcornoque, cabrahígo, lechuga, berza, perejil, mastuerzo.

²⁷ Trigo, cebada, calabaza, pepino, mostaza, cereza.

Debía de sospechar el Fénix que la extensión de estos listados podía ser causa justificada de sopor entre los espectadores menos familiarizados con la veta fitológica, más ávidos de enredo y acción dramática que de explicación sobre los sentidos que se podían irrigar desde la flores. Así al menos se recoge al espigar un fragmento de *La campana de Aragón*, donde tras enumerar malva, junquillo, mirto, clavel, pimpinela, albahaca, toronjil, trébol, jazmín, flor de alheña, retama y madreSelva, termina el Fénix su nómina concluyendo: “Y, por no cansarte, muchas / que suele engendrar la tierra / cuando son recién casados / abril y la primavera.”

Pero más allá de esta funcionalidad retórica, puesta al servicio de la *varietas*, y de la moralidad consustancial a las flores en la poesía áurea, parece que Lope conocía y apreciaba la potencial multiplicidad de sentidos que ofrecía lo vegetal. Así podría refrendarlo un recorrido panorámico y a vuelapluma sobre algunas de sus obras, en donde se constata que el poeta se sirve de las plantas por sus aplicaciones para recetas culinarias,²⁸ sus propiedades venenosas y curativas;²⁹ también por su valor simbólico en escudos nobiliarios,³⁰ en juegos de ingenio,³¹ en la expresión de sentimientos³² o en la caracterización de tipos humanos;³³ apela asimismo a referentes vegetales para la evocación de paisajes³⁴ o de referencias intertextuales;³⁵ e incluso

²⁸ Conforme a ello, y de acuerdo con su utilidad específica en recetas culinarias, se menciona en *Los Ponces de Barcelona* una lista formada por: perejil, nabo, lechuga, orégano, anís, ajo, zanahoria, berza, mostaza, rábano, verdolaga, alcaparra, berenjena, cardo, escarola, chirivía, cebolla, remolacha, marrubio. El sentido gastronómico aparece, por ejemplo, en *La Dorotea*, dando una receta (“he aquí la olla”) que cuesta catorce maravedís, para lo que se requiere “de perejil y cebollas dos maravedís, y cuatro de aceitunas”.

²⁹ También en *Los Ponces de Barcelona* se refiere que “ayer sembraba tártagos amargos, / adelfas, y otras yerbas venenosas”, dejando constancia así del conocimiento que tenía el autor de la utilidad de estas especias. El tártago, junto con los cominos, el anís y el acíbar lo reutiliza Lope en *El amigo hasta la muerte*. Un idéntico conocimiento se puede apreciar, por ejemplo, en la *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda* cuando se afirma “que de comer zanahorias, / está pesado de cuerpo”. En *La Dorotea*, por ejemplo, se refiere cómo el eléboro (también llamado yerba de ballesteros o verdegambre) es útil para curar los celos. En *Peribáñez y el comendador de Ocaña* se mencionan por sus propiedades aromáticas el tomillo, el cantueso, el poleo y las zarzas.

³⁰ En *El primer Fajardo* la mata de ortiga es símbolo del blasón nobiliario: “Y cuando de armas te acuerdes / y tengas mil lunas, moro, / yo tengo en campo de oro / tres matas de ortigas verdes; / siete hojas cada mata, / hace el blasón mi solar, / sobre tres rocas del mar, / con ondas de azul y plata.”

³¹ En *La octava maravilla* se descubre el nombre de Ana partir de un acróstico compuesto mediante la azucena, el narciso y la albahaca: “Toma esta azucena. Es A. / Y aqueste Narciso. Es N. / Esta es albahaca. Ya. / Doña Ana por nombre tiene. / Gusto la invención me da.” E idéntico procedimiento se utiliza, en la misma obra, para desvelar la identidad de Arellano: “Angélica es A; romero / R, y esta espuela, es E. / Juntar las dos LL quiero; / del llantén, aunque se ve / tu intento. Temblando espero. / El almoradux, es A. / Nardo es N; oliva es O. / Aquí Arellano dirá.”

³² En *De cosario a cosario* la combinación de minutisa (o manutisa), trébol y lirios azules y amarillos son el medio para expresar los celos, emoción axial de la dramaturgia lopesca y de buena parte del teatro aurisecular: “Cuando vieres en un prado / artificioso platero / del esmalte de las flores / en competencia saliendo, / la encarnada minutisa, / la pálida flor del trébol, / y el lirio azul y dorado, / has de entender que son celos. Se trata de una fórmula muy similar a las utilizadas por el Fénix en sus textos de carácter preceptivo cuando explica, por ejemplo, el sentido y la funcionalidad de uno u otro tipo estrófico. En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* el amor sin celos es, entre otras muchas comparaciones, como “berros sin anapeles” (también llamados acónitos). La acelga se utiliza como símbolo de amargor, vinculado a la verdad, en *El testigo contra sí*.

³³ En el conocidísimo “Hortelano era Belardo” el personaje poético siembra flores con destinatarios específicos en función de las propiedades de estas: trébol para las niñas; albahaca para las casadas; lirios y verbenas para las viudas; toronjil para las muchachas; apio para opiladas; almendras para preñadas; cardos para melindrosas; a las viejas asigna ortigas; a las briosas lechugas; a las frías mastuerzo y a las feas ajénjo.

³⁴ En *El amigo por fuerza* las plantas sirven para describir, evocativamente, el paisaje mustio del río Olivardo, pues en lugar de “verdes olivas”, “mirtos” o “nardos”, lo que hay se encuentra seco y plagado de “ponzoñosa adelfa”, “ortiga” y “cardo”.

³⁵ Tal es el gusto de Lope por la taxonomía vegetal y la búsqueda del nombre correcto que incluso inventa por vía de la *amplificatio* cuando establece un diálogo intertextual con el *Orlando furioso* de Ariosto en *El Argel fingido y renegado de amor*: “no quede en esta ribera / álamo, chopo ni coro / en que Angélica y Medoro / escriban sus falsos nombres”. En este caso, además, debe tenerse en cuenta la importantísima fortuna que tuvo el motivo en España y, particularmente, en el ciclo de romances que Lope conocía sobradamente.

se sirve de ellas en algunas de sus epístolas.³⁶ Todo ello sin menoscabo de que existan otros muchos valores que nos hayan pasado inadvertidos, y sabedores del riesgo de inexactitud que implica cualquier generalización.

Obviamente, no pretendemos hacer un recorrido ni lejanamente exhaustivo de la presencia del mundo vegetal en Lope, de modo que espigaremos algunas referencias que nos parecen de interés y hacen especial sentido al caso que nos ocupa, que no es otro que llegar hasta la hechura del *Huerto deshecho*. Retomaremos, entonces, la senda de la literatura científica, que Asensio destacó para la explicación de lo meteorológico en el *Huerto*, y que también se puede aplicar a juicios relacionados con lo vegetal. Para este asunto dos nombres son inexcusables en los Siglos de Oro: Laguna y Nieremberg.

Laguna es el autor de la traducción castellana de la *Materia medica* de Dioscórides, impresa por vez primera en Amberes en 1555 y reeditada veintidós veces hasta finales del XVIII. Sin embargo, desde la historia de la ciencia se ha señalado “que la importancia de esta obra ha resultado exagerada —según López Piñero-López Terrada (13)—, en parte debido a su prolongada pervivencia y también por tratarse de uno de los escasos textos en castellano de un autor que publicó en latín su producción de primer rango desde una perspectiva general europea.” Con todo, algunas de las consideraciones de Dioscórides aparecen en el *Huerto deshecho*, como es la caracterización del “discreto moral” (vv. 31-32), adjetivación que tiene su fundamento en la particular floración de este árbol, que lo protege de las heladas, tal y como consta en la traducción de Laguna;³⁷ si bien es cierto que Lope pudo tener la noticia por muy variadas vías, entre ellas la *Agricultura general* de Alonso de Herrera.³⁸

Más claro es, sin embargo, que el Fénix conocía al jesuita Juan Eusebio Nieremberg y que apreciaba su obra (o al menos la elogiaba), como ponen de manifiesto los versos preliminares que escribió para la *Prolusión a la doctrina y historia natural*, lección inaugural del curso en el Colegio Imperial de Madrid,³⁹ a cargo de Nieremberg, que vio la luz en 1629. Un año más tarde la Imprenta del Reino estampa la *Curiosa filosofía* del jesuita. Y en 1633, año de impresión del *Huerto*, se imprime la *Oculto filosofía*, continuación de la anterior. Tanto una como otra obra fueron reimpresas juntas y separadamente en los años sucesivos.

Es difícil calibrar la influencia de Nieremberg en el poema de Lope, pero es seguro que, siquiera fugazmente, pasó por la cabeza del Fénix al redactar su *Huerto*; o así ocurrió, al menos, con los versos que escribió para elogiar la *Prolusión* de este, publicados en la *Isagoge* (1629)⁴⁰.

³⁶ Y no sólo para la creación literaria apelaba Lope a las posibilidades botánicas de los distintos elementos, pues también en sus textos de carácter pragmático recurre al mundo vegetal. Así, por ejemplo, en la “Epístola Segunda a D. F. Plácido de Tosantos” vincula la hierba moli con la elocuencia; en tanto que en la dirigida “Al Doctor Gregorio de Angulo, Regidor de Toledo, Epístola XI” se vale de los espárragos y el albérchigo como instrumento de escarnio: “Dirá de nuestros lodos sin reparo, / y la falta de espárragos Gandio, / que ha de ser en bisagra santo Amaro. / Y que no habiendo albérchigo temprano, / donde engañar Moriscos, no es ribera, / que la podrá sufrir un Luterano”.

³⁷ “El moral, entre todos los domésticos árboles, es el último en producir sus renuevos y hojas, porque no las echa de sí hasta que del todo son pasados los fríos. Y ansí pocas veces o ninguna se yela, por donde los antiguos méritamente le llamaron *prudéntísima planta*, visto que jamás quiere poner en condition y balance su fructo, sometiéndole a la discretion y beneficio de la primavera inconstante” (Laguna 116, énfasis nuestro).

³⁸ “Los morales son más tardíos en el brotar que otro árbol ninguno, y por eso nunca se yelan (digo pocas veces), que hasta que cesa el frío no brotan. Y cuando ellos se yelan, con mal quedan los otros árboles. Y por brotar estos árboles tan tarde y sin peligro los llamaban antiguamente *los más prudentes de todos los árboles*” (81r, énfasis nuestro).

³⁹ No carece de importancia, por todo lo expuesto, la adscripción del jesuita Nieremberg como profesor de humanidades y ciencias naturales en esta institución, pues de acuerdo con López Piñero (389), “la única institución docente de relieve fundada en la España del siglo XVII había sido los Reales Estudios del Colegio Imperial de Madrid. Su creación en 1625 fue una importante victoria para la Compañía de Jesús, acogida con hostilidad tanto por las universidades como por algunos ambientes científicos y técnicos.”

⁴⁰ La obra, aunque muy desatendida por la crítica, tiene gran interés para atisbar la formación de Lope y su afán por utilizar la ciencia y la formación educativa propia —cuya extensión, cuando la refiere el Fénix, no se ajusta

Así se deduce al comprobar que el verso 126 del *Huerto* —“así le deja esqueleto, y le priva / *del alma natural vegetativa*”— es una rehechura del que el propio Lope había escrito poco antes para el encomio del jesuita: “digna, pues aumentó la docta oliva / *del alma del laurel vegetativa*” (v. 34). Mencionar la aristotélica “alma vegetativa” cobra mayor relieve debido a la anfibología del adjetivo, que en el caso de Nieremberg, además, hace especial sentido, por la equiparación que Lope establece entre este y el filósofo griego: “pero apenas cesó, cuando dijeron / cuantos su voz oyeron / que Eusebio Nieremberg la dictaba / o que el mismo Aristóteles hablaba” (vv. 36-39).

Laguna y Nieremberg pudieron haber inspirado la selección de plantas, aunque es difícil de afirmar con absoluta certeza. Más plausible resulta asumir que la *Agricultura de jardines* (1593) de Gregorio de los Ríos sirvió como criterio de ordenación para la abundancia vegetal que manejó Lope en su escritura. El Fénix conocía esta obra de carácter científico-técnico y la tenía en mente al redactar algunos de sus pasajes sobre jardines, como se atestigua, por ejemplo, en *No son todos ruiseñores*, obra publicada en 1635, aunque escrita hacia 1630:

Es defeto en un jardín
tener calles empedradas,
porque estorban, si se quieren
pasar jazmines o parras,
serán las calles de arena
y tendrán de media vara
las paredes los cimientos,
porque no las dañe el agua.
(vv. 1344-1351)

Las calles estén con arena y no empedradas, porque se crían entre las piedras muchas yerbas y es menester cada credo andar desempedrando para quitarlas; y para pasar plantas por las calles, como son jazmines o parras, si las quieren echar por debajo de cabeza y atravesarlas, es menester desempedrar; lo cual es un estorbo malísimo. Y aun demás desto, las calles empedradas no parecen tan bien como con arena. Las paredes del jardín estén media vara fuera de tierra de calicanto, porque si son de tierra y las arriatas se riegan, vense desmoronando y cáense muy presto. (Gregorio de los Ríos 246r)

El modo en que Juan explica a Fernando cómo ha de construirse un jardín coincide a pies juntillas con el capítulo acerca de lo que requiere un espacio así, de la *Agricultura de jardines*. Y en los versos siguientes continúa glosando todo el capítulo inicial en lo que corresponde al tipo de árboles más idóneos para un jardín o huerto, al tiempo que diferencia este espacio del de la granja:

Árboles tenga de *vista*,
amor con la flor morada,
cinamomos, paraísos
y de fruta en partes varias,
granados, porque se visten
vistosa color de nácar.
Naranjos, cándido azahar,
y *membrillos*, flores blancas;
los demás son para huertas.
No haya en las paredes *parras*
ni *rosales*, porque son
más que de jardín, de granjas.
(vv. 1352-1363, énfasis nuestro)

En el jardín no planten árboles de fruta, porque ya no sería jardín, sino huerto o granja; y los jardines no requieren sino árboles de flores que tengan olor y *vista*, aún de los de fruta se pueden plantar *naranjos*, granados, manzanos enanos y *membrillos* [...] En las paredes se planten jazmines, no yedra ni *rosales* ni *parras*, porque esto tal, como arriba se dice, es más propio para *granjas*. (Gregorio de los Ríos 246r, énfasis nuestro)

Y ni siquiera pasa por alto el tan necesario abono de la tierra y los meses más propicios para realizar dicha tarea:

Cuatro años puede durar
la tierra sin renovarla;

las más de las veces al nivel de estudios que cursó— como una herramienta más al servicio de la autopromoción (Sánchez Jiménez, “Algunos”).

aderezarla en octubre
 en tierras cálidas basta.
 Pero por marzo en las frías.
 En esta, aunque ya se pasa,
 de la mejor ocasión,
 vos veréis la mejor traza
 de aderezar un jardín.
 Si bien todas esas plantas
 Fuera bien que por setiembre
 se pulieran y limpiaran.
 No veo llaves aquí,
 y si el jardín no se guarda,
 todo lo doy por perdido,
 porque es tanta la ignorancia
 de muchos que no imaginan
 lo que ha costado sembrarlas.
 Que lo que un año esperó,
 dueño que las flores planta
 en un instante saquean
 dejando las pobres ramas
 viudas de flores y frutos.
 (vv. 1364-1386)

[...] si fuere nuevo, no requiere estiércol hasta los cuatro años [...] Aderécese el jardín a mediado octubre o al fin dél, según el tiempo que hiciere; o por marzo, poco más o menos. Las plantas secas se limpien por setiembre. Y esté siempre con llave el jardín, guardado de pajes y de mujeres, porque no hay langosta ni oruga más mala para el jardín que son estos. A la puerta del jardín se ponga este rétulo: “Para ver, y no cortar, se da licencia”. (Gregorio de los Ríos 246)

Ya mucho antes, al comienzo del acto segundo de *Los ramilletes de Madrid* (1615), había dado muestras Lope de conocer bien los textos científicos o técnicos al respecto, presumiblemente la *Agricultura de jardines*. Conforme a esto, después de una nómina floral compuesta por rosa, manutisa, valeriana, lirio, timo, hisopillo, violeta, estrellamar, clavel, azucena, narciso, jacinto, mosqueta, retama, alhelí, sándalo, pajarillo y sietenrama llega hasta el jazmín. Entonces, se produce el siguiente diálogo:

OCTAVIO: ¿Hallaremos jazmines de Valencia?

MARCELO: Para Madrid son flores delicadas

y no tendrán al hielo resistencia. (vv. 967-969, énfasis nuestro)

El sentido de lo tratado se alcanza mejor cuando se atiende a lo expuesto en la *Agricultura para jardines* acerca de esta planta: “*Jazmines reales* son los que llaman de Valencia. En tierra fría son delicados. Es necesario tenerlos en tiestos, porque se puedan guardar en el invierno” (Ríos 252v, énfasis nuestro). Importa considerar que Lope se refiere específicamente a los “jazmines reales” o “de Valencia”, pues estos son distintos de los “jazmines amarillos” que “nacén en las laderas de la sierra” o de los “jazmines comunes” que “son muy buenos para entapizar paredes” y se deben “plantar junto a pared o cenador” (Ríos 252v).

De acuerdo con la tipología de Gregorio de los Ríos, de tanta fortuna en el XVI, XVII y siglos posteriores, se deduce que los jazmines del *Huerto deshecho* son, sin duda, jazmines comunes y no reales o amarillos, como lo revela su naturaleza trepadora: “¡Que no sufras, jazmín, [...] / sabiendo que crecer ni vivir puedes, / a no tenerte en brazos las paredes!” (vv. 128 y 131-132).

Para Lope las flores suponían la tercera parte de sus necesidades vitales. O al menos así lo repitió en los últimos años de su vida, pues, como recuerda Javier Portús (153), lo hace en 1619 en la dedicatoria de *El alcalde mayor*, cuando confiesa que “con dos flores de un jardín, seis cuadros de pintura y algunos libros, vivo sin envidia, sin deseo, sin temor y sin esperanza, vencedor de mi fortuna, desengañado de la grandeza, retirado en la misma confusión, alegre en la necesidad; y si bien incierto del fin, no temeroso de que es tan cierto”. En 1629 retoma esta idea en una misiva a don Félix de Quixada: “Diez libros, dos flores, tres imágenes, los muchachos, de mis casamientos reliquias inexcusables, son mi vida”. Y el motivo llega hasta las *Rimas de Burguillos*, donde cierra un soneto repitiendo esta idea: “Mas tengo un bien en

tantos disfavores, / que no es posible que la envidia mire / dos libros, tres pinturas, cuatro flores.”

En la permeabilidad de la literatura hacia los elementos de carácter vegetal tienen que ver elementos de índole diversa, como se ha mencionado, estrechamente relacionados con la tradición literaria. Pero en este interés por lo vegetal adquiere mucha importancia la inclinación renacentista hacia el estudio y comprensión del mundo físico, a lo que se une que con el descubrimiento de América se había puesto al descubierto, desde el siglo anterior, una ingente y novedosa realidad que era necesario categorizar mediante taxonomías. La aplicación de etiquetas conllevaba una inevitable indagación en el lenguaje y en las posibilidades del idioma, pues no era un problema menor en la designación de esta realidad inédita la ingobernable heterogeneidad con que se etiquetaba a las plantas. De esta dimensión lingüística (o elocutiva para el caso de Lope, por tratarse de materia poética) también da cuenta Gregorio de los Ríos en su *Agricultura de jardines*, que de seguro conoció Lope, como se ha visto:

Muchas diferencias hay en nombrar las plantas y cáusalo la diversidad de naciones que cada una de por sí tiene su nombre, y mucho más los españoles, que en Sevilla las llaman de una manera, en Madrid de otra, en Castilla la Vieja diferentemente, y en Valencia diferencian también. Y por esta causa las nombraré por los *nombres comunes* que todos los jardineros saben, y ellos como modernos les han puesto, porque si las nombrase como las pone Matiolo y los demás herbarios, dirán que no las conocen ni tales plantas han visto, que ellos *no saben latín* para poderlas conocer por la orden de los herbarios. Y por estas causas las pongo y nombro por esta orden, para que *todos lo entiendan* y se aprovechen de ellas. (Gregorio de los Ríos 247r, énfasis nuestro)

La opción científica por desechar los nombres de Matiolo a favor de los “nombres comunes”, pensando en aquellos que “no saben latín,” la suscribirían a pies juntillas, de seguro, tanto Lope como todos los partidarios de una poesía (caste)llana. Se constata con el fragmento aludido que la taxonomía de las plantas está asociada a un problema de lenguaje y de categorización de una realidad ingente, pues antes de Linneo no existía un sistema de nomenclatura universal. Y ello era algo que formaba parte indesligable de un ambiente de época, pues como señalan López Piñero y Pardo Tomás (57) a propósito del botánico y médico Francisco Hernández, “la terminología botánica europea resultaba incapaz de integrar una aportación de tan gigantescas proporciones, como el propio Hernández se preocupó de ir señalando en repetidas ocasiones a lo largo de su obra”. Así pues, el terreno de la botánica y lo vegetal se ofrecía, en tiempos de Lope, como un espacio virgen, edénico y casi adánico en el que valerse del lenguaje para crear realidades a la par que estas eran designadas; lo cual, desde el punto de vista retórico-compositivo debía de presentar gran interés. Es importante tener esto en cuenta, porque la profusión de árboles, flores, frutos o hierbas en la escritura lopesca no puede desvincularse de esta asunción epocal, con todas las ramificaciones posteriores y connotaciones poéticas o retóricas que ello pudiera adoptar en el marco de polémicas literarias de sobra conocidas. Y no era, por cierto, un problema nuevo, pues la reflexión sobre la constitución de una lengua científica asociada a lo vegetal está presente desde la primera edición, allá por 1513, de la *Agricultura general* de Alonso de Herrera (Baranda); obra, por cierto, que se imprime en Madrid en 1620 en una compilación de varios tratados, entre ellos el de Gregorio de los Ríos.⁴¹

Así pues, la mirada hacia el mundo vegetal y el espacio del jardín, además de establecer un diálogo con la tradición literaria previa, como se ha visto, tiende puentes hacia algunas de

⁴¹ Es por la edición que citamos (1620), en la que se compilan la *Agricultura general* Alonso de Herrera (ff. 1-174), el *Despertador, que trata de la grande fertilidad, riqueza, baratos, armas, y caballos que España solía tener* (ff. 175-194), los *Discursos del pan* de Diego Gutiérrez Salinas (ff. 195-229), el *Tratado de la cultivación y cura de las colmenas* de Luis Méndez de Torres (ff. 230-243) y la *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos (ff. 244-269).

las innovaciones de la realidad más inmediata y de los nuevos modos de estudiar el mundo natural, procedente de las miradas más cercanas a lo científico. Hay pues una indudable estética fitológica en Lope, que coincide con un interés general hacia este espacio en el que la naturaleza es domeñada, recluida y organizada, para ser rehecha y reordenada al gusto del dueño del vergel. Pero junto a todo ello, al menos en los últimos años, se observa en Lope una mirada nueva y distinta hacia el jardín, la tormenta y lo vegetal, que se ve influenciada por la literatura científica, lo que suponía establecer, desde la poesía, un diálogo aperturista y renovador con otro tipo de discurso que apunta hacia intransitados horizontes de modernidad.⁴²

El huerto urbano: Lope público y publicado

Todo lo apuntado hasta ahora concierne a la textualidad específica del *Huerto deshecho*, pues no se ha contextualizado la obra más allá de su cronología ni de sus vínculos posibles con la tradición literaria precedente, con el repertorio particular de Lope y con la literatura científica coetánea. Pero creemos que existen elementos de renovación en el poema que no solo afectan a su naturaleza textual, sino también a rasgos materiales propios de su entorno de difusión, los cuales tienen que ver de modo muy importante con el contexto de lo urbano. Por ello, con la noción de *huerto urbano* se trata de englobar dos materialidades distintas: la de la referencialidad extraliteraria a la que desde la ficción poética se parece aludir —el jardín que el escritor histórico Lope de Vega tenía en su casa— y la del soporte impreso en que se difunde el huerto —un pliego suelto que dice mucho sobre los modos de consumo literario y del mercado editorial en que se desarrolló inicialmente el poema.

Desde muy pronto, el Fénix se interesó por escribir composiciones en las que el jardín exterior fuese correlato de los pesares de un personaje poético. Así ocurre en la primavera de 1592, cuando escribe la “Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba”, “uno de los primeros ejemplos de poesía descriptiva del Barroco”, en palabras de su editor, Pedraza Jiménez (202). En esta pieza, al dibujo del jardín se une un extenso listado vegetal, el cual fluye a través del monólogo en el que una voz poética identificada con el duque se lamenta de la soledad por la ausencia de su amada.⁴³ En tal situación, el paisaje circundante se torna pesaroso y las murtas y lentiscos se convierten de inmediato en basiliscos y adelfas, plantas cargadas de connotaciones negativas. Nos interesa destacar del poema la relación que se establece entre el jardín y su dueño, hasta el extremo de convertirse este en un correlato de la expresión de aquel,⁴⁴ pues algo muy parecido haría Lope cuarenta años después en el *Huerto deshecho*, aunque para entonces los roles se habían alterado significativamente, de modo que el dueño no será ya el noble (don Luis de Haro) sino la voz enunciativa, o lo que es lo mismo, la ficción biográfica de un Lope escritor.

En la década de los veinte, cuando las preocupaciones por el mecenazgo comenzaban a hacerse muy palpables en su producción, escribe el Fénix una epístola a Francisco de Rioja

⁴² López Piñero (377) explica que el primer tercio del XVII fue “un mero prolongamiento” de la actividad científica desarrollada en el XVI, y solo a partir de entonces comienzan a introducirse “algunos elementos modernos de forma fragmentaria.” De acuerdo con esto, creemos que la posición del Lope *de senectute* en esta encrucijada de cambios y, sobre todo, la permeabilidad de su poesía en relación a la ciencia (caso distinto es la prosa, con la *Arcadia* al frente), podrían ser el preludio de ciertas inflexiones que cristalizarán en la modernidad posterior, representada por los *novatores*.

⁴³ Si antes habían aparecido acanto (v. 1), lirios y retamas (v. 2), naranjo (vv. 59, 65, 242), murtas (v. 73, 123), jacinto (v. 75), narciso (v. 76), rosas blancas (v. 78), ahora es el turno de: murtas (v. 331, 336, 384), lentiscos (v. 331), adelfas (v. 333), naranjos (v. 336, 384), manzana y pera (v. 353), cermeña (v. 355), endrina (v. 357), castaña (v. 358), membrillo (v. 359), higo (v. 359), madroño (v. 360) y uvas (v. 365).

⁴⁴ El jardín del duque de Alba es, en los versos de Lope, “[...] 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).

titulada “El jardín de Lope de Vega,” que se publicó en *La Filomena* (1621). En el poema se describe un jardín literario, presuntamente propiedad del autor, repleto de estatuas, frescos y abundancia vegetal, lo que da pie para la descripción de una nómina del Parnaso de las letras de su tiempo. En los versos finales, la voz poética termina confesando que todo lo dicho, a excepción del repertorio de personalidades ilustres, era ficción: “Pues todo cuanto he dicho es fabuloso, / menos las alabanzas y retratos / de quien he sido historiador famoso” (vv. 499-501). Entonces remata el poema aludiendo al que presumiblemente sería su huerto doméstico real:

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

Aquí son dos muchachos rui señores,
y dos calderos de agua forman fuente
por dos piedras o conchas de colores (vv. 511-516)

Sin embargo, y a pesar de lo que confiesa la voz enunciativa, no parece que todo lo fabulado sea desdeñable. Y particularmente nos interesan las menciones hechas al escudo de armas de los Carpio, invención que ya le dio algún que otro quebradero de cabeza al Fénix:

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

Y no os riáis, que estos hidalgos cuentan
que vienen de Bernardo (ellos lo dicen);
sobre campos de golos los asientan.

Yo no lo sé, por Dios, mas no desdican
destas antigüedades sus papeles;
dejaldos que sus armas solenicen. (vv. 97-105 énfasis nuestro)

Que en el dibujo de este jardín fabuloso dedique Lope varios versos para dejar constancia del escudo de armas que decora su casa es indicativo de una actitud muy concreta: la de los propietarios con un blasón familiar válido para certificar una genealogía construida, las más de las veces, a la medida de quien pagaba. Aunque no compartía Lope los usos de transmisión de la propiedad y del linaje propio de la nobleza, sí que se enorgullece del hogar que ha levantado con su esfuerzo, y por ello lo adorna con las armas que había reivindicado para sí en el consabido grabado de la *Arcadia*.

De ese modo, su casa, la propia, por la que pagó 9.000 reales, simboliza y prefigura, como señaló Joan Oleza (XIII), la estabilidad característica de “lo que será la ideología burguesa del hogar.”⁴⁵ Y es que, como ha subrayado Alejandro García Reidy (196) muy recientemente, la casa en la que se ubicaba su huerto “fue causa de orgullo para Lope, quien gracias a los ingresos que le reportaba su labor literaria era capaz de convertirse en propietario.” El orgullo por sentirse propietario no sólo está representado en sus textos, sino textualizado en la materialidad del hogar con el lema que hizo grabar: *Parva propia, magna / Magna aliena, parva* (“Lo grande ajeno, por pequeño lo tomamos; mas lo nuestro pequeño, como grande lo valoramos.”)⁴⁶ Con ello no hacía sino repetir las mismas estrategias de promoción que había empleado con gran fortuna en una buena parte de los impresos que pudo supervisar. En palabras de Antonio Sánchez Jiménez:

⁴⁵ De acuerdo con Oleza (XIII), “El culto que el poeta dedica a la casa (‘la choza de Belardo,’ ‘mi casilla’) y al huerto que él mima con sus manos revela una sensibilidad muy de clase media, próxima a lo que será la ideología burguesa del hogar, y que en este inicio del seiscientos, combinada con la satisfacción que no dejaba de sentir por su condición de escritor profesionalizado, aproximan la suya a esa otra sensibilidad del labrador honrado, emancipado y propietario, que reclama su dignidad personal frente a la de los señores.”

⁴⁶ Seguimos la traducción de Cantera Ortiz (123).

El *parva propria magna* repetía sobre piedra lo que el Fénix había impreso tantas veces, en las *Rimas*, en las *Rimas sacras*, en las *Rimas de Tomé de Burguillos* e incluso en la inscripción latina de la *Arcadia: Quid humilitate, invidia?* (Sánchez Jiménez, *Lope* 240)

La oposición entre lo propio y lo ajeno habla muy a las claras del sentido de la propiedad, pero no de la transmitida por el linaje o la gracia, sino de la conseguida con el trabajo (literario) y las obras (representadas e impresas). De todo ello es buena muestra su casa, así como el huerto propio en el que retirarse. Y no es este un asunto menor, sobre todo en alguien que había cantado y descrito los nobles jardines ajenos.

La dimensión pública de este huerto privado se acrecienta por ser una obra que Lope preparó para que fuese difundida en un pliego suelto. Un soporte como este, por su mínima extensión y su bajo precio, resultaba muy rápido de fabricar y muy fácil de difundir, algo que parecía interesar a Lope, pues por estos mismos años el Fénix dio a las prensas otros textos breves adaptados a la forma editorial de pliego suelto o de folleto.⁴⁷ Así, solo de la imprenta madrileña de Francisco Martínez salieron, el mismo año que el *Huerto deshecho*, la égloga *Amarilis* (1633) y la *Elegía en la muerte de Jerónimo de Villaizán* (1633); y dos años más tarde la *Filis* (1635) y la *Pira sacra en la muerte de [...] don Gonzalo Fernández de Córdoba* (1635).

Como ha explicado Pedraza Jiménez, el *Huerto deshecho* forma parte de una serie de pliegos o folletos impresos por estos años que tienen como objetivo prioritario reivindicar los méritos de un Lope escritor que se considera plenamente digno de recibir favores regio, lo que está vinculado al gran afán que tenía el Fénix en estos años por obtener prebendas de la Corte.⁴⁸ Y ello se manifiesta de modo evidente en los nombres de las personalidades a quienes dirige estas obras o son elogiados en las mismas, todos ellos grandes gerifaltes de la corte de Felipe IV: el infante Carlos de Austria y el duque de Medina de las Torres (*Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos*, c. 1631), el mismo rey Felipe IV (*Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*, 1633) y don Luis de Haro (*Huerto deshecho*, 1633).

Esta serie de “elegías y elogios cortesanos del último Lope”, de acuerdo con la designación de Pedraza Jiménez, son productos editoriales que “pertenecen a un momento en que el Fénix realiza el último intento de atraer hacia sí el patronazgo regio que andaba persiguiendo desde su juventud” (2010, [14]). La intensa preocupación de Lope por proyectarse como pretendía a través de sus escritos, la adscripción de su texto a una serie con motivaciones y preocupaciones áulicas comunes, unido todo ello a la opción por un soporte de difusión como el pliego suelto, inducirían a pensar que el poema se redactó de corrido y con harta premura, en no más tiempo de lo que requeriría un acto de comedia. El *Códice Daza* nos obliga a atemperar esta intuición y nos ofrece datos sobre el itinerario que siguió Lope en la redacción de una obra de “indudable importancia [...] en la poética de la vejez de Lope” (Pedraza Jiménez 2010, [66]).

El huerto manuscrito: Lope privado y reescritor de sí mismo.

El *Códice Daza* es un documento muy heterogéneo en varios sentidos. Lo es desde el punto de vista material, lo es también atendiendo al contenido literario que recoge y lo es, asimismo, en lo que respecta al modo en que Lope volvió sobre sus textos. En los más de cuatro centenares de folios que lo componen, el manuscrito recoge fragmentos que están prácticamente sin retocar y en los que la caligrafía del Fénix se vislumbra diáfana. Pero también se compilan composiciones en las que las idas y venidas sobre el texto hacen de la lectura un ejercicio complicado y pesadoso, pues los tachones se convierten en un obstáculo para conocer las opciones descartadas por el autor.

⁴⁷ Para los folletos de Lope véase Maria Grazia Profeti (371-420). Véase también en este número monográfico el trabajo de Ruiz Pérez.

⁴⁸ Sin embargo, y como sintetiza con acierto Wright (139), “the era of Philip IV and Olivares would have new literary stars”, y Lope no estaría entre ellas.

Como la historia del manuscrito es bien conocida gracias al trabajo ya clásico de Entrambasaguas y, en fechas más recientes, a la descripción de la BNE y de Víctor Sierra, no insistiremos sobre estas cuestiones. Únicamente debemos resaltar que para la foliación no se sigue la establecida por Entrambasaguas, sino la nueva asignada por los conservadores de la BNE.⁴⁹

Así pues, y de acuerdo con esta foliación, el *Huerto* manuscrito se encuentra entre el 150v y el 162v.⁵⁰ Se organiza de modo que se repiten fragmentos de versos en folios distintos,⁵¹ fruto de las revisiones autoriales y del carácter de borrador que tiene el documento. Además, el contenido completo del *Huerto* impreso no se encuentra en su totalidad en el *Códice Daza*, o al menos no hemos sido capaces de detectarlo y reconstruirlo íntegramente bajo los tachones. Así ocurre con los versos 187-198, 205-210 y 235-240, de acuerdo con la numeración del impreso, que se encuentran ausentes de la versión manuscrita. Existen, asimismo, algunos fragmentos nunca impresos y que descartó Lope para el definitivo pliego suelto que preparó en 1633. En ese viaje desde el *Códice Daza* al impreso —desde el *antetexto* o *dossier genético* (Hay) hasta el texto validado por el autor— es posible deducir información sobre el proyecto de escritura del Fénix, así como reconstruir diferentes etapas de su creación, mediante las marcas gráficas que cronológicamente fueron vertidas sobre el papel para conformar el texto conocido.

El análisis que se propone ahora plantea limitaciones materiales difícilmente sorteables, pues, como se ha indicado, hay ocasiones en las que la tinta ha dejado poco en claro sobre lo que poder indagar. Además, la versión del *Huerto* manuscrito conservada en el *Códice Daza* sirvió de base para la copia en limpio que Lope llevó a la imprenta, en donde se añadieron correcciones y versos que no estaban en el primer borrador, como se desprende del cotejo entre *Daza* y el impreso de 1633. A ello hay que sumar complejidades de carácter interpretativo, pues no pocos de los cambios y correcciones emprendidos por Lope o bien no resultan especialmente significativos, o bien no son fáciles de explicar mediante juicios críticos fundamentados. Con todo, existen también casos en los que el análisis del proceso de escritura lopesco arroja datos de singular interés.

Sea como fuere, y al margen de las dificultades y limitaciones, el objeto de análisis representa un ejemplo diáfano de innovación lopesca, pues, como ya se ha indicado, pocas labores están más relacionadas con el ejercicio de la renovación literaria como la reescritura actualizadora a la que el propio autor somete sus textos. La entrada en el taller del escritor y la atención a su proceso creativo, de lima, corrección y reformulación no es, en la inmensa mayoría de las ocasiones, posible para el estudio de los autores áureos. Por ello, el análisis comparativo del *Huerto* manuscrito y del *Huerto* impreso puede ofrecer datos sobre la manera

⁴⁹ Sierra (11) explica que para digitalizar el documento “hubo que foliar nuevamente el manuscrito, de tal forma que la nueva numeración no coincide exactamente con la descripción que realizó Entrambasaguas”, pues “la primera foliación cuenta aparte la hoja de guarda, numerándola con romanos, mientras que la foliación de la Biblioteca Nacional la numera en arábigos”.

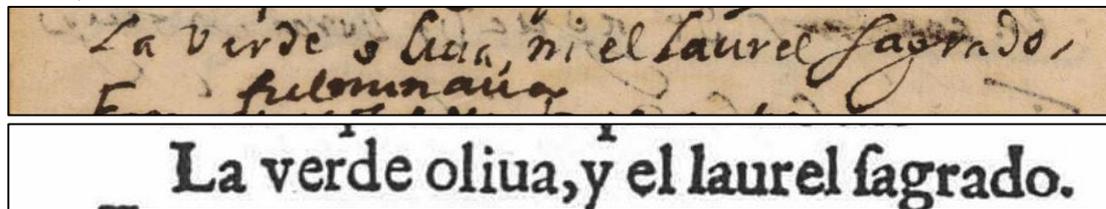
⁵⁰ Los versos que hemos podido localizar, de acuerdo con la numeración del impreso, son los siguientes: f. 150v (vv. 13-24), f. 151r (vv. 1-12), f. 151v (vv. 34-36), f. 152r (vv. 25-33), f. 152v (en blanco), f. 153r (vv. 37-48), f. 153v (vv. 49-54), f. 154r (vv. 55-66), f. 154v (vv. 67-84), f. 155r (vv. 85-96), f. 155v (vv. 97-108), f. 156r (vv. 109-124), f. 156v (vv. 125-126 y 145-162), f. 157r (vv. 163-174), f. 157v (vv. 175-186), f. 158r. (versos no coincidentes con versión impresa), f. 158v (vv. 199-204; vv. 223-228), f. 159r (vv. 229-234 y 241-246), f. 159v (vv. 247-252), f. 160r (vv. 121-130), f. 160v (vv. 131-144), f. 161r (vv. 211-222), f. 161v (versos no coincidentes con versión impresa), f. 162r (vv. 127-138), f. 162v (versos no coincidentes con versión impresa).

⁵¹ Dentro del propio *Códice Daza* las revisiones de Lope se complican al aparecer los mismos versos en varios de los folios, así ocurre con los siguientes: 121-124 [ff. 156r y 160r], 125-126 [ff. 156v y 160r], 127-130 [ff. 160r y 162r], 131-138 [ff. 160v y 162r]. No es nuestro objetivo señalar todos los cambios ni discutir todas las revisiones, pues tal labor excedería los límites de este trabajo y no entra, por otro lado, dentro nuestro propósito. Trabajos hay en curso que de seguro proporcionarán resultados mucho más fructíferos de los que ahora estamos en disposición de ofrecer.

en la que el Fénix construía sus textos, barajando posibilidades varias y descartando opciones distintas, en el camino hacia la estampa.

En la mayor parte de las variaciones encontradas existen mínimas modificaciones de índole diversa. A veces los cambios afectan únicamente a una mutación gráfica sin valor fonológico relevante y debida, probablemente, al oficial de la imprenta, como por ejemplo en el sintagma del verso 39 —de acuerdo con la versificación del impreso de 1634—⁵² que se manuscrió “escuro ynperio” [f. 153r] y que al pasar a la imprenta se fija como “oscuro imperio” [f. 1v]; o el “guesped” transcrito como “Huesped” del verso 115.⁵³ En otras ocasiones, el cambio gráfico se acompaña de alguna variante de carácter morfológico, como en el verso 14, en donde se trocan los “guertos” por “huertos”, en tanto que el sintagma “sus flores”, más específico, se cambia por un genérico y abarcador “las flores.”⁵⁴

Dentro aún del plano morfológico se pueden señalar cambios de tiempo verbal, como la sustitución en el verso 50 del imperfecto “afeitaban” por “afeitaron”⁵⁵ o del “pensaron” por “pensando,” de los versos 82-83;⁵⁶ la transmutación de preposición por artículo en “al alba” por “el alba” (v. 70);⁵⁷ fluctuaciones entre la conjunción causal “porque” y la locución conjuntiva con igual valor “ya que” (v. 23);⁵⁸ entre los relativos cuantitativos “quanto” y “lo que” (v. 113);⁵⁹ o vacilaciones usuales en el empleo de la conjunción copulativa en “ni el laurel”/“y el laurel,” en el verso 78.⁶⁰



En este último caso nos topamos, además, con el ejemplo de una variación no corregida por Lope en su borrador manuscrito, de modo que la responsabilidad de la fijación definitiva debió competir o bien al taller de impresión o, presumiblemente, a las correcciones últimas del Fénix en la puesta en limpio del texto que llevó a la imprenta.

⁵² En lo sucesivo, se consignarán los versos de acuerdo con la numeración del texto impreso validado y *autorizado* por Lope.

⁵³ En este caso hay también una variación en la locución adverbial con que se abre el endecasílabo: “que ya guesped estraño” (*D*₁) [f. 156r], “y ya guesped estraño” (*D*₂) [f. 156r], “Y yà Huesped estraño,” (*H*) [f. 2v].

⁵⁴ “Dignos los guertos si sus flores amas” (*D*) [f. 150v] cambia a “Dignos los huertos (si las flores amas)” (*H*) [f. 1r].

⁵⁵ “La cara q[ue] afeytaban tantas flores” (*D*) [f. 153v] cambia por “La cara, que afeitaron tantas flores,” (*H*) [f. 1v].

⁵⁶ “Pensando ya los elementos quatro / q[ue] en yra del motor q[ue] los gobierna” (*D*₁) [f. 154v]; “y uno en furor los elementos quatro / pensando que el motor q[ue] los gobierna” (*D*₂) [f. 154v]; “Y vno en furor los elementos quatro, / Pensaron que el Motor que los gouierna” (*H*) [f. 2r].

⁵⁷ La fluctuación entre artículo y preposición afecta tanto a “alba” como a “día”, y Lope ya lo revisó en el manuscrito, de acuerdo con la secuencia “sus flores acechando al Alba el dia” (*D*₁) [f. 154v], “sus flores acechando al Alba al dia” (*D*₂) [f. 154v], “Sus flores acechando el Alua al dia,” (*H*) [f. 2r]. Se aprecia que no es errata durante la escritura porque la tachadura no va de seguido en el texto, sino encima de la palabra, que es el modo con el que se puede conjeturar que opera Lope a la vista de las modificaciones realizadas en el manuscrito. La última versión (“al alba”/“el alba”) pudo haberse debido a un error del oficial de imprenta o del proceso de copia de puesta en limpio o, como pensamos, a una nueva corrección durante el proceso de copia en limpio.

⁵⁸ En una primera versión Lope escribió “por[que] no pudo darle luzes bellas” (*D*₁) [f. 150v], que cambió luego por “ya [que] no pudo darle luzes bellas” (*D*₂) [f. 150v], aunque retomó la versión inicial para el impreso: “Porque no pudo darle luzes bellas” (*H*) [f. 1v].

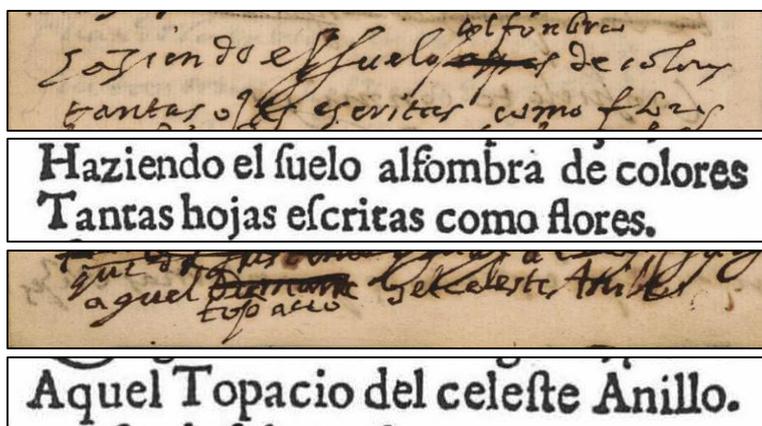
⁵⁹ “Que desmintio quanto mentido hauia” (*D*) [f. 156r] y “Que desmintió lo que mentido auia,” (*H*) [f. 2v].

⁶⁰ “La verde oliua, ni el laurel sagrado,” (*D*) [f. 154v] se imprime como “La verde oliua, y el laurel sagrado.” (*H*) [f. 2r].

Aunque explicables por una voluntad de lima en el estilo, de entre las variaciones que afectan tangencialmente a la órbita semántica se cuentan ejemplos como “la dama pálida en bosquejo” que termina siendo “dama en pálido bosquejo” (v. 112)⁶¹, el “crecer” por “medrar” del verso 143⁶² o el retoque del ritmo en el heptasílabo del verso 211 “no menos fue mi estudio” [f. 161r], que en su vertiente impresa se concreta como “Ni menos el estudio [f. 4r].

Un tipo de vacilación más llamativa es la del verso 28 —“A Narciso mató su filautía”—, pues Lope dudó varias veces y en folios distintos entre “filautía” y “propio deseo”,⁶³ aunque finalmente optó por imprimir el mismo cultismo que había utilizado ya en la *Arcadia*.⁶⁴ La duda también gravitó sobre el poeta, hasta el momento de la impresión, en el verso 65, en donde dos posibilidades conviven sin que un tachón descarte por completo la versión inicial.⁶⁵

Alteraciones de mayor interés son las que atañen a un cambio en el sentido caracterizador de elementos de primer orden o de rango mayor en el poema. Así ocurre, por ejemplo, con un par de interesantes variaciones que afectan a piedras preciosas en los versos 179 y 186, respectivamente. En estos pasajes se sustituye la homogeneidad tamizada de los “jaspes” por una “alfombra” que sugiere heterogeneidad y policromía;⁶⁶ además de sustituir el “diamante” por el “topacio”⁶⁷, acaso porque ya lo había utilizado en el v. 81 —“que bordaron diamantes”— o quizá porque esta última piedra es más afín al color amarillento con que se describe al sol.



Fuera de la órbita cromática, pero también vinculado con modificaciones que atañen a lo semántico, se puede señalar, por ejemplo, el cambio en la designación mitológica de “Apolo” por “Febo” del verso 27: “Clicie de Febo amante”. En el *Códice Daza* el amante de Clicie fluctúa entre Apolo [f. 152r] y Febo [151v], aunque es esta última opción la que se fija en el pliego impreso [f. 1v]. Como la modificación no afecta al cómputo silábico ni tampoco al sentido, quizá ocurrió que en la memoria fonológica de Lope resonase con viveza lo que ya

⁶¹ “Salir la dama palida en bosquejo” (*D*₁) [156r], “salir la dama en palida en bosquejo” (*D*₂) [156r], “Salir la dama, en palido bosquejo,” (*H*) [f. 2v].

⁶² “Q[ue] nunca vi crezer, o es monstro raro” (*D*) [f. 160v] y “Que nunca vi medrar (ó es monstro raro)” (*H*) [3r]. Es otro de los casos en los que la redacción última del testimonio impreso difiere de lo transcrito en el código manuscrito.

⁶³ “A Narciso mato su filautia” (*D*₁) [f. 151v], “a Narciso mato propio desseo” (*D*₂) [f. 151v], “a Narciso mato su filautia” (*D*₃) [f. 152r.], “A Narciso mato su Filautia” (*H*) [f. 1v].

⁶⁴ “Porque allí estaba el blanco narciso listado de oro, oloroso testigo de la filautía y amor proprio de aquel mancebo que engañó la fuente” (Vega Carpio, *Arcadia* 176).

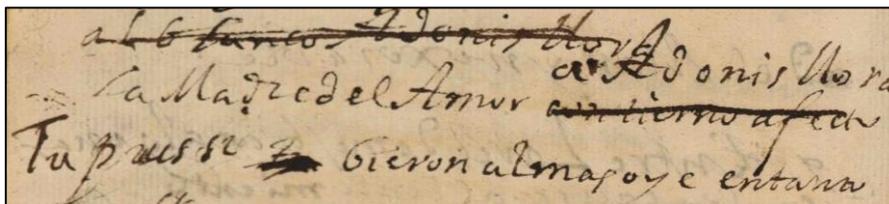
⁶⁵ “Segunda vez a los gigantes fragua” (*D*₁) [f. 154r], “Con nueva injuria a los gigantes fragua” (*D*₂) [f. 154r], “Con nueva injuria a los Gigantes fragua” (*H*) [f. 2r].

⁶⁶ “Haziendo el suelo jaspes de colores” (*D*₁) [f. 157v], “haziendo el suelo alfonbra de colores” (*D*₂) [f. 157v], “Haziendo el suelo alfombra de colores” (*H*) [f. 3v].

⁶⁷ “Aquel diamante del celeste Anillo” (*D*₁) [f. 157v], “aquel topacio del celeste Anillo” (*D*₂) [f. 157v], “Aquel Topacio del celeste Anillo” (*H*) [f. 3v].

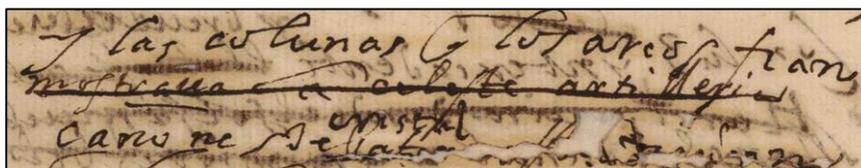
había escrito en su *Jerusalén conquistada* al tratar de la pasión amorosa: “Intento voy siguiendo mas distinto, / pues verle siempre como Clicie a Febo” (22).

Buena parte de las correcciones realizadas por Lope en su *Huerto* manuscrito caminan en una dirección sintetizadora, como si tratara de aglutinar conceptualmente los sentidos y reducirlos a una menor (y mejor) expresión. Eso le lleva, por ejemplo, a la obtención del verso 51 —“amenazando guerra”—, que surge como resultado de adelgazar la primera versión manuscrita: “porque tocando a guerra.”⁶⁸ Un ejemplo mucho mas claro de esta manera de trabajar se encuentra en el verso 34 —“La madre del Amor a Adonis llora”—, que en la primera versión manuscrita comenzó siendo dos versos: “al blanco Adonis llora / la Madre del Amor con tierno afecto.”⁶⁹



**La madre del Amor a Adonis llora:
Tu pues tuvieron almas, oye en tanto,**

Algo similar ocurre en los versos 53-54: “y las columnas que los arcos fian, / cañones de cristal estremecían”; aunque en esta ocasión, Lope no sintetizó aglutinando, sino que eliminó el verso intermedio “mostraba la celeste artillería.”⁷⁰



**Y las columnas, que los arcos fian,
Cañones de cristal estremecían.**

La elipsis cercena un verso ciertamente aprovechable. Y de hecho, el sintagma “celeste artillería” debía de estar fresco en la cabeza de Lope, pues lo había utilizado el Fénix para el soneto que don Juan pronuncia en el primer acto de la comedia urbana *Noche de san Juan* (vv. 357-370),⁷¹ escrita y representada en 1631,⁷² e impresa el mismo año de la muerte de Lope en

⁶⁸ “Porq[ue] tocando a guerra” (*D*₁) [f. 153v], “amenazando guerra” (*D*₂) [f. 153v], “Amenazando guerra” (*H*) [f. 1v].

⁶⁹ “Al blanco Adonis llora / la Madre del Amor con tierno afecto” (*D*₁) [f. 151v], “la Madre del Amor a Adonis llora” (*D*₂) [f. 151v], “La madre del Amor a Adonis llora” (*H*) [f. 1v].

⁷⁰ “Y las columnas que los arcos fian / mostraua la celeste artilleria / cañones de [ilegible] estremecían” (*D*₁) [153v], “y las columnas que los arcos fian / cañones de cristal estremecían” (*D*₂) [153v], “Y las columnas que los arcos fian, / Cañones de cristal estremecían” (*H*) [2r].

⁷¹ “Echando al mayor mundo todo el velo / asombra la *celeste artillería* / y entre pedazos de tiniebla fría / por donde daba luz escupe hielo. / Mas tomando con lástima del suelo / al hacha eterna el que los años guía / huye el horror y resucita el día / en el alcázar del sereno cielo. / Así, con puros rayos celestiales / en tanta tempestad, tu Sol previenes, / hermosa Blanca, y a mis ojos tales. Oh bien haya el rigor de tus desdenes; porque si no se hubieran hecho males / era imposible conocer los bienes”. Citamos por Vega Carpio (*La noche* 56-57 énfasis nuestro), aunque se modifica ligeramente la puntuación.

⁷² De acuerdo con la datación de Morley-Bruerton (70). En todo caso, no es la obra que presente mayores dificultades para su datación, pues en el propio texto el personaje don Juan explica a Bernardo las condiciones de

la *Parte XXI* (1635). El sintagma aparece, asimismo, en *La boba para los otros y discreta para sí* (v. 2583), igualmente impresa en la *Parte XX* (1635). Y lo mismo ocurre en el poema encomiástico que incluye Lope en *El Monte Vesubio* de Juan de Quiñones (1632, ¶v-¶2r):

Pero viendo llegar tu monarquía,
 Felipe soberano,
 mayor que la del griego y del romano,
 de donde nace a donde muere el día;
 y que en tus hombres vitoriosa estribe
 la fiera envidia que su centro vive,
 con estupenda voz, con un suspiro
 tan fiero que venció, tremendo el tiro,
 de toda la *celeste artillería*
 cuanto fuego tenía,
 por descansar de su mortal congoja. (vv. 18-28 énfasis nuestro)

La utilización del sintagma en este poema encomiástico tiene, a nuestro juicio, un interés aún mayor que en los otros casos señalados, por las concomitancias apreciables con respecto al *Huerto deshecho*: en ambos poemas se conjuga exaltación nobiliaria con materia protocientífica —vulcanología en ciernes, en un caso, y ciencia de los astros, los cielos y las plantas, en el otro—; y todo ello bajo el paraguas que el poema procura para la tormenta, ya sea de agua y truenos o de lava y fuego.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, cabe preguntarse por qué decidió Lope eliminar el afortunado verso de la primera versión manuscrita. Se puede ofrecer una explicación plausible considerando las reflexiones que Asensio dedicó al viraje estilístico de Lope en el *Huerto deshecho*, para las que recurrió, precisamente, a estos versos como ejemplo paradigmático:

La concentración —y con ello la aparente oscuridad que el lector culto dilucida con fruición— se logra mediante la elipsis sistemática o la distancia del término necesario: así (estr. 9) “Y las columnas que los arcos fían / cañones de cristal estremecían” ha suprimido tras “arcos” el esclarecimiento “de la bóveda del cielo”, si bien “cielo” puede considerarse embebido en “cañones de cristal”, o sea celestiales. (Asensio 20)

El sabio erudito entendió perfectamente la opción del Fénix por un cierto alambicamiento de su discurso, lo que tiene especial sentido en el Lope anciano, que había visto cómo la polémica gongorina continuaba viva tras la muerte del cordobés y, lo que era peor, había podido constatar que la oscuridad poética era bien aceptada entre los cenáculos de la Corte. En un contexto como este cobra especial sentido la elucidación que Asensio propone de la elipsis lopesca. El “cielo” que, de acuerdo con Asensio, se encontraba “embebido” en los “cañones de cristal” fue originariamente formalizado por Lope mediante la metáfora de la “celeste artillería”. Y en pos del propósito oscurecedor lo suprimió el Fénix. Durante mucho tiempo, sobre todo por influencia de la interpretación postromántica, se concibió a Lope como un poeta de impulso creador y escritura desbordante. Y ello es cierto si se asume ese impulso como constancia en la tensión intelectual de la redacción y potencia en el uso de la pluma. Sin embargo, la entrada en su taller compositivo revela que algo más que el impulso necesitaba el Fénix para forjar su obra, pues aquí la elipsis no nace de la espontaneidad del genio compositivo, sino de la fricción entre el escritor y su texto revisitado.⁷³

su representación durante la fiesta que tuvo lugar en los jardines del Conde de Monterrey la noche del 24 de junio de 1631.

⁷³ No fueron estos los únicos versos del *Huerto deshecho* que llamaron poderosamente la atención y la perspicacia de Asensio, pues justamente después de explicar la elipsis, en los términos ya señalados, apuntó lo siguiente: “La poética barroca de la maravilla combina la metáfora con la paradoja para rematar en antitéticos y resonantes bimembres: ‘En selvas de agua víboras de fuego’; ‘en Etnas de temor sepulcros de agua.’” (Asensio ed. 1963, 20).

Son este tipo de modificaciones más profundas, y no las superficiales o anecdóticas, las que pueden resultar de mayor interés, sobre todo cuando es posible conjeturar alguna causa que pudiera explicar la reformulación autorial. Las alteraciones entre el manuscrito y el impreso son numerosas y de muy desigual importancia, lo que dificulta un análisis global y aconseja el estudio particularizado de cada uno de los casos, cribándolos, eso sí, en función de su complejidad y de sus posibilidades de explicación razonada.

Como nuestro trabajo no pretende dar cuenta de todas las variaciones del *Huerto* manuscrito, sino únicamente reflexionar sobre algunos de los sentidos de la reescritura lopesca en el marco general de procesos de renovación literaria más amplios, nos fijaremos ahora en una serie reducida de ejemplos que nos permitirán conectar el plano particular y (casi) microscópico del *Códice Daza* con cambios e innovaciones ya señalados en las páginas previas, los cuales están vinculados, como se ha visto, con fenómenos más generales que tienen que ver con ciertas particularidades de la escritura del Fénix último. Así pues, obviaremos multitud de correcciones que pudieran resultar anecdóticas o distractoras para nuestro propósito y nos ceñiremos tan solo a tres ejemplos de reescritura que nos parecen de interés, pues consideramos que podrían explicarse a la luz de lo ya expuesto en las páginas anteriores acerca de: 1) el uso que hace Lope de los tratados científicos para la descripción de la tormenta; 2) su conocimiento de lo fitológico y la amplia potencialidad de sentidos que ofrece el mundo vegetal, entre los que no es menor el problema de lenguaje inherente a la búsqueda de taxonomía adecuadas; y 3) la importancia de la dimensión pública del Fénix y sus intentos denodados por conciliar, en los años últimos, la reivindicación personal como escritor de mercado con la consecución de mecenazgo y de una productiva proyección áulica.

Entre los versos 49 y 66 del *Huerto deshecho* acontece la tormenta que acaba con el jardín lopesco. El pasaje, pese a la brevedad de su extensión, presenta diversas revisiones de interés desigual. De entre ellas nos detendremos únicamente en un cambio que, aunque mínimo, creemos que afecta de modo importante al sentido de los versos 55-60:

Cuando de los *terrenos*
húmedos monstruos, que el *planeta cuarto*
 engendra por los senos
 nubíferos, ya rotos, brama el parto,
 silbando por el viento y polvo ciego
 en selvas de agua, víboras de fuego (vv. 55-60 énfasis nuestro)

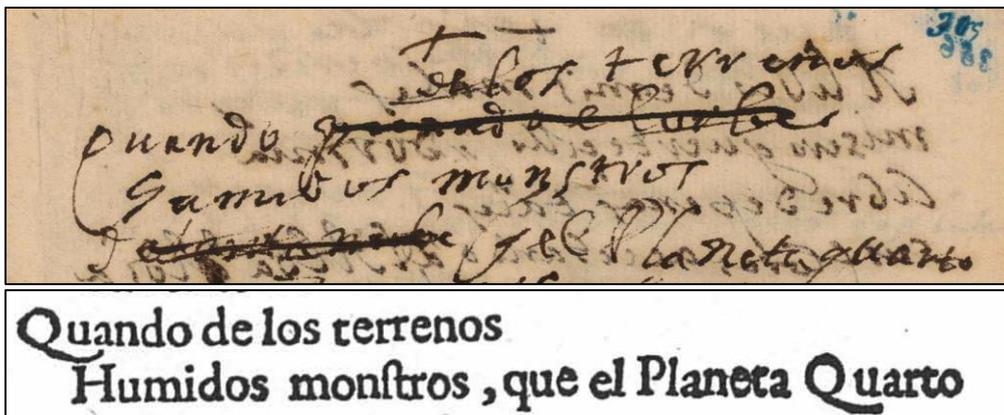
El “planeta cuarto” referido es el Sol, y tal designación la podría haber tomado Lope del *Tratado*, a tenor de lo que en él explica Pérez de Moya:

Entendieron estar los planetas y estrellas en diferentes orbes [...] Y dicese orbe o cielo de la Luna porque los cielos toman nombre del planeta que en ellos está, y tras este primero cielo, subiendo hacia arriba, en el segundo cielo está la estrella o planeta que dicen Mercurio, y en el tercero cielo está Venus, y *en el cuarto está el Sol*, al cual sigue el quinto planeta que se dice Mars; y en el sexto cielo está Júpiter, al cual sigue Saturno que está en el séptimo. Y en cada uno de estos cielos no hay más de una sola señal o estrella, que es la que dicen planeta. (Pérez de Moya 1573, 31 énfasis nuestro).

Aunque la etiqueta de “planeta cuarto” se fijó en la primera redacción y no la modificó Lope, las variantes del *Códice Daza* permiten vislumbrar que el Fénix estuvo pensando sobre el modo de operar de los orbes celestes y la manera de reducir esos procesos astronómicos y meteorológicos a escritura poética, lo que le llevó a la feliz anfibología de “planeta cuarto” (rey

Justamente ese último bimembre lo trabajó Lope desde su primera versión manuscrita —“en mármoles de horror, sepulcros de agua”— hasta la definitiva fijación impresa que tanto impresionó a Asensio: “en mármoles de horror sepulcros de agua” (*D*₁) [f. 154r], “en Ethnas de temor sepulcros de agua” (*D*₂) [f. 154r], “en Etnas de temor, sepulcros de agua” (*H*) [f. 2r].

Felipe IV y Sol); pero también, y esto es lo que nos interesa, al cambio de “girando el orbe” por “terrenos húmidos monstruos.”⁷⁴



Se entiende por el contexto que los “terrenos húmidos monstruos” son los rayos, truenos y relámpagos de la tormenta. Pero la alteración de un “orbe” que gira por unos “húmedos monstruos” enclavados en lo “terreno” implica un cambio de importancia significativa. La eliminación del orbe móvil podría entenderse como una precaución de Lope ante posibles lecturas que no vieran claro si lo que gira es el Sol o la Tierra, asunto no exento en absoluto de importancia, como sabía muy bien Galileo, por el segundo proceso contra él de 1633, y también su admirador y otrora amigo Urbano VIII (a quien Lope dirigió la *Corona trágica*). Sin embargo, la discusión sobre el heliocentrismo o el geocentrismo, en el que Lope no entra en absoluto, no parece ser la clave que permita explicar la modificación satisfactoriamente.

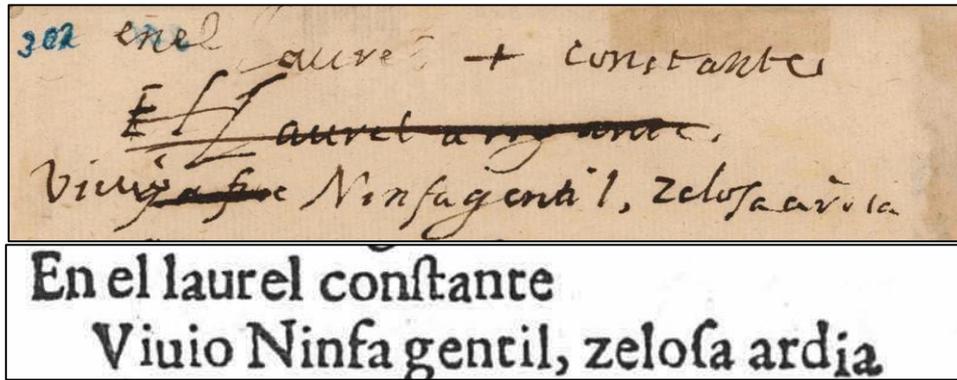
Una posible explicación para justificar el cambio podría estar en el *Tratado*, de acuerdo con las analogías conceptuales y léxicas que se observan entre los versos del fragmento y el capítulo en el que Pérez de Moya explica cómo la indisolubilidad del rayo, trueno y relámpago tiene su origen no en el “orbe”, sino en la acción de vapores que suben hasta el cielo por la incidencia del Sol en la “tierra”. De ahí los “húmedos monstruos terrestres” por los que Lope modifica el inicial “girando el orbe”:

El rayo y trueno y relámpago son tres cosas que ninguna se causan sin que se causen las otras a un mismo tiempo. Tienen una misma causa y es de esta manera: que como en el artículo cuarto dijimos que los vapores que el Sol saca del agua son *húmedos* y fríos, de la misma natura del agua; y de la *tierra* salen unos *humos* que dijimos exhalaciones calientes y secas, de natura de fuego; estas exhalaciones, por su sequedad y mayor calor, con presteza suben hacia arriba. Y aunque no pararían hasta la tercera región del aire, encuentran en la región media con alguna *nube* de la que se engendra en vapores *húmedos* de natura del agua. (Pérez de Moya 1573, 107 énfasis nuestro)

El ejemplo permite apreciar que la tormenta de Lope, a pesar de las lecturas en clave simbólica y moral, parte de referentes positivos (o al menos todo lo positivos, desde luego, que podían ser en los albores del XVII).

Análogas motivaciones, aunque en la órbita de lo vegetal, podrían justificar la reescritura del verso 25: “En el laurel constante / vivió ninfa gentil [...]”, en donde el atributo con que se designa al laurel pasa de “arrogante”, en la primera versión de *Daza*, a “constante”, tanto en la segunda versión manuscrita como en el impreso.

⁷⁴ “quando girando el orbe” (*D*₁) [f. 154r], “quando de los terrenos” (*D*₂) [f. 154r], “Quando de los terrenos” (*H*) [f. 2r].



Quizá Lope tendió a relacionar el laurel con el adjetivo que había utilizado tiempo atrás en sus *Pastores de Belén*: “Ni aquellos arrogantes / por el verde laurel de alguna ciencia” (143). En 1612 se usa el laurel, asociado a la arrogancia, como símbolo de la prebenda obtenida. Dos décadas más tarde, sin embargo, y en el marco de una obra en la que la huella de los tratados científicos coetáneos parecía haber hecho mella, como señalamos, bien hacía el Fénix en modificar el adjetivo. Sobre todo si estaba atendiendo a lo que enseñó Dioscórides sobre esta planta, pues de acuerdo con la traducción de Laguna (1555, 65): “todos los escritores confirman que el laurel jamás fue ni puede ser sacudido de rayo, por donde Tiberio César siempre que sentía tronar se ponía en la cabeza una guirnalda laurina”.

Lope pudo conocer esta propiedad del laurel por alguna de las muchas ediciones que de la traducción de Laguna circularon, a través de reformulaciones literarias posteriores o a través de una obra como *El libro de agricultura* (1513) de Alonso de Herrera, reeditado varias veces a lo largo del XVI y XVII, y en cuyo capítulo XXVIII, dedicado a los laureles, se recoge lo dicho por Dioscórides:

Son árboles muy hermosos que continuamente están verdes. Son sus hojas muy olorosas, adornan mucho los jardines, los claustros de religiosos y los patios de las casas; y aun en las tierras o lugares donde suelen plantarlos, porque donde ellos están no cae rayo. Y por eso el emperador Tiberio cuando tronaba se ponía una guirnalda de laurel en la cabeza, por estar seguro de rayos. (Herrera 1620, 83v)

Se podría entender, bien es verdad, que la “constancia” del laurel aludiese a la entereza de Dafne ante los requerimientos de Apolo, y no a su firmeza ante la adversidad tormentosa. Sin embargo, no es esta la caracterización tópica de la ninfa, que aparece generalmente definida por su naturaleza huidiza (Garcilaso), engañosa (Alcázar), bella (Herrera, Espinel, B. L. Argensola o Quevedo), desdeñosa (Góngora o Quevedo), dura (Arguijo) o ingrata (Villamediana). El propio Lope la pinta como “helada” para “los golpes de amor” y “bella” en *El peregrino en su patria* (454 y 485); la llama “cruel Dafne” en *Los pastores de Belén* (72); “Dafne esquiva” en el Soneto CLXVII Al doctor Tejada y “Dafne ligera” en *La quinta de Florencia* (1622). No se olvide, además, que sólo un año después se burla el Fénix de Dafne y de todo lo que esta representa en tanto que tópico literario petrarquista en las *Rimas de Burguillos*; así, por ejemplo, en el soneto “A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne.”

Por todo ello, y en el contexto de la tormenta que arrasa el huerto lopesco, creemos que la categorización de esta ninfa transmutada en laurel responde no a su interpretación mítica ovidiana o petrarquista, sino a sus propiedades vegetales desde una perspectiva botánica. Eso podría explicar tanto que se desechase la “arrogancia” de la primera versión manuscrita como también que la “constancia” aludida deba entenderse en tanto que fortaleza ante el rayo de la tormenta. Por tanto, se aludiría a una entereza material y física, basada en los tratados científicos, y no moral, sustentada sobre textos mitológicos o de tradiciones poéticas trasnochadas. Este desplazamiento desde la autoridad literaria a la autoridad de la ciencia (o de la filosofía natural) está muy en sintonía con el interés de Lope por construir un discurso poético

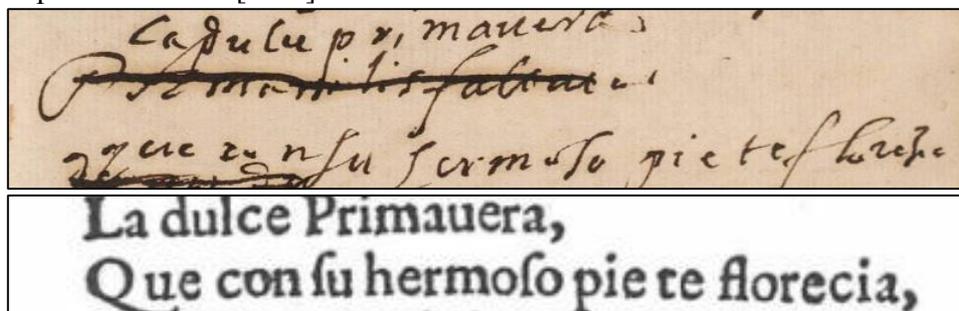
autónomo con respecto de las consabidas fuentes de la tradición poética, a lo que ya nos referimos con anterioridad.

Por último, y en un orden distinto de variaciones, podría aludirse ahora a cambios no muy numerosos, aunque de interés sustantivo, en los que lo corregido afecta de un modo más o menos directo a la proyección autorial del escritor Lope de Vega o a la ficción creada por él mismo en torno a su biografía poética. Así pues, en ciertos pasajes susceptibles de interpretarse en clave confesional se observan interesantes reescrituras que parecieran buscar un cierto alejamiento de la enunciación, de modo que el escritor Lope se distanciara u ocultase, en la medida de lo posible, de una parte de la ficción biográfica expuesta en su poema, concretamente la que afecta a su parcela más privada. Así ocurre, por ejemplo, en el verso 76, donde después de que se haya producido la clara identificación entre el huerto y la voz poética —“A un tiempo nos quejamos”, 73—, el escritor retoca el texto manuscrito con una versión en la que se adelgaza la carga de emotividad de la redacción inicial, el exhibicionismo lírico del yo poemático, cambiando “y yo con el tremendo sentimiento” por un verso en el que la implicación de la voz poética se atempera: “y yo de ver que en su furor violento”.⁷⁵ Ese alejamiento redundaría en la despersonalización de los referentes, lo que podría explicar otras alteraciones como, por ejemplo, el cambio de “su rostro” por “mi huerto” en el verso 119, y algunos otros más en los que no nos detendremos ahora.

Sí nos interesa subrayar, de entre este grupo de casos relacionados con la autobiografía ficcional, la modificación que, a nuestro juicio, entraña mayor interés. Se trata de la supresión de Amarilis en los versos que cierran el *Huerto deshecho*:

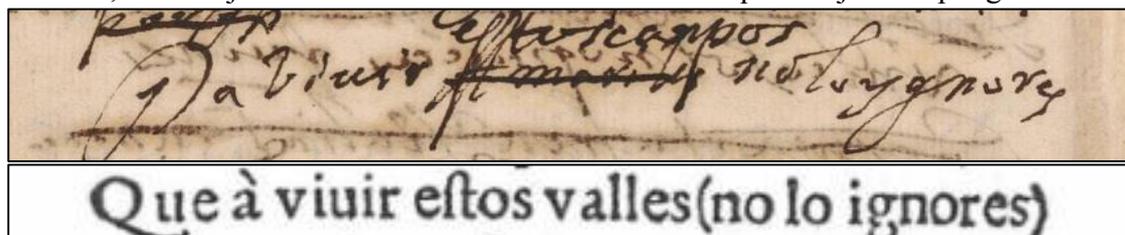
Huerto de esta ribera,
para siempre se fue, ¡qué infausto día!,
la dulce primavera
que con su hermoso pie te florecía;
por eso te faltó sereno el cielo,
y a su occidente sol siguióse el yelo.
Aquí me daba vida,
y a ti te daba flores; y a la muerte,
con su veloz partida,
en estériles campos nos convierte,
que *a vivir estos valles*, no lo ignores,
a mí me diera siglos y a ti flores (vv. 241-252 énfasis nuestro)

Amarilis, presente dos veces en el borrador primero, desaparece para dejar paso y absoluta preeminencia al noble don Luis de Haro y a la queja de Lope ante los desfavores cortesanos. La primera vez que la borró Lope de su versión manuscrita altera el verso 244, en donde sustituye el heptasílabo “q[ue] Amarilis faltau” [f. 159r] por el endecasílabo “que con su hermoso pie te florecía” [f. 4v].



⁷⁵ “y yo con el tremendo sentimiento” (*D*₁) [f. 154v], “y yo de ver q[ue] en su furor violento” (*D*₂) [f. 154v], “Y yo de ver que en su furor violento” (*H*) [f. 2r].

Siete versos más adelante, en la conclusión del poema, vuelve Lope a eliminar la referencia a “Amarilis” [f. 159v], que cambia por “estos campos” [f. 4v], en un primer momento. Luego, en una segunda fase de revisión volvió nuevamente sobre el sintagma nominal, hasta dejarlo en el definitivo “estos valles” con que se fija en el pliego suelto de 1633.



Como expusimos al comienzo de este trabajo, ya hace medio siglo que Asensio demostró con documentación objetiva que era cronológicamente imposible sustentar aquellas lecturas biografistas que trataban de ver en el poema de Lope alusiones al rapto de Antonia Clara. El erudito estudioso, sin embargo, no ocultó la sensación que le suscitaba la lectura de estos últimos versos: “Pensamos, sin querer, en Marta de Nevares” (25). La autorizada voz de Pedraza Jiménez también ha atisbado la referencia a la última amada de Lope en este fragmento, señalando que a “la muerte de Marta de Nevares [...] parecen aludir los versos finales de *Huerto deshecho*” (2010, [57]).

Es inobjetable, de acuerdo con el *Códice Daza*, que Lope tenía en mente a Marta de Nevares cuando escribió la primera versión de su poema. Muchas son las hipótesis que pueden formularse para explicar por qué arrancó del *Huerto* la flor más querida de su vejez; acción que constituye, y no podemos sustraernos a la tentación de mencionarlo, una imagen nítidamente cruda y certera del sentimiento que debió de caracterizar al Lope de estos últimos años: el *desarraigo*.

Sin embargo, la clave biografista continúa ofreciendo dificultades para la interpretación textual de la ficción lopesca, pues, como recuerda Sánchez Jiménez, “cualquier declaración de Lope sobre sí mismo ha de entenderse en el contexto que la produjo” (2014c, 7). Y lo mismo podría aplicarse para las declaraciones de las que se desdijo, como es el caso. El contexto en el que se corrige esta confesión biográfico-ficcional es complejo, pues está determinado por la difícil situación del escritor anciano y por la renovación de algunos de sus planteamientos poéticos en lo concerniente al diálogo renovador con otro tipo de discursos, como se ha visto; además de por el hecho de que el texto manuscrito tenía como fin último la impresión en un pliego suelto dedicado a don Luis de Haro, con el que perseguía ganarse el favor nobiliario.

Con la plena certeza de que para la primera versión manuscrita pensó Lope en Marta de Nevares, cabe discutir ahora si la doble eliminación de la referencia explícita a Amarilis obliga a una interpretación diferente del sentido de los versos finales del *Huerto deshecho*. Desde luego, sus coetáneos debieron de entender que la clave del poema estaba en la queja del escritor ante su injusto relego —hecho público y notorio— y no en el lamento elegíaco por la muerte de Amarilis —hecho perteneciente a la esfera de lo privado. Así al menos parece constatarlo el *Güerto florido*, encomio consolatorio en pliego suelto que vio la luz a finales de 1633 o inicios de 1634. El poema escrito por Antonio de Herrera y Saavedra⁷⁶ intenta aliviar la congoja expuesta en el *Huerto* del Fénix, indagando en cuestiones relacionadas con el lugar del poeta en la república de las letras y su injusto posicionamiento entre los nobles. De acuerdo con Pedraza Jiménez, editor del texto (2010, [71]), “*Güerto florido* trata exclusivamente del mérito literario de Lope y de las fortunas y adversidades que vive en su vejez por la desatención de los poderes públicos y la envidia de sus émulos.” Nada hay, sin embargo, sobre la muerte de

⁷⁶ La identificación de Antonio de Herrera Manrique, que aparece como autor en el pliego suelto, con el poeta Antonio de Herrera y Saavedra, elogiado por Lope en la silva VII, 352-362 del *Laurel de Apolo*, ha sido resuelta por Pedraza Jiménez en su edición del texto (2010, [68-70]).

Amarilis, lo que encierra una significativa importancia tratándose de la respuesta de un admirador del Fénix, presumiblemente cercano al autor.

Acaso extrajo Lope a Amarilis de su vergel por ocultamiento o disimulación, prefiriendo la sugerencia velada a la explicitud. Tal vez no quisiera ser redundante con su público más fiel, comprador probable de la égloga *Amarilis*, impresa el mismo año que el *Huerto*. O quizá ocurrió que Lope no quiso mezclar quejas de naturaleza distinta, lo que podría resultar disonante o distractor en una obra pensada para ensalzar al noble Haro y denunciar el trato injusto que como escritor sufría el Fénix entre los ambientes de la Corte. En tal contexto, el lamento por Amarilis podría haber desvirtuado en algo sus reivindicaciones áulicas, diluyendo en las aguas de la aflicción íntima la honda dimensión pública que pretendía conferir a su lamento de escritor profesional.

A modo de conclusión

Como Lope supervisó el proceso de impresión del *Huerto deshecho*, las variaciones del *Códice Daza* no implican voluntad autorial última ni *rubrican* (Ruiz Pérez 283-295) en modo alguno su poema, abierto en el manuscrito y solo clausurado en el pliego impreso. Por lo tanto, las consideraciones aducidas ni afectan a la fijación del texto de las ediciones existentes ni implicarían revisión alguna en ediciones futuras. Pero la limitada relevancia textual o ecdótica que pueda tener la versión manuscrita del *Huerto deshecho* no implica, sin embargo, que careza de interés como testimonio del proceso que lleva hasta la conformación del texto último. Y menos aún en el marco de un trabajo monográfico como el que nos ocupa, centrado en la renovación literaria del Fénix.

La dificultad para explicar todas las correcciones del *Códice Daza* confiere un carácter necesariamente conjetural a nuestras observaciones, aunque nos parece claro que algunas de las revisiones operadas sobre el texto manuscrito están en consonancia con modificaciones de planteamientos más amplios que afectan a la escritura del Lope *de senectute*, en la línea de lo apuntado ya en las páginas previas. Conforme a ello, la orientación más conceptuosa o cultista de su escritura se constata en las elipsis de versos que se rehacen y sintetizan en el proceso de corrección. La designación de realidades del mundo meteorológico o botánico, que se apoyan en discursos positivos, permite atisbar la sustitución de referentes literarios por científicos, con todo lo que ello implica de apertura y renovación; de modo que la esfera de lo científico, y particularmente del mundo vegetal, es un puente hacia posibles innovaciones discursivas que apelan a la *res* y a la *verba* y cristalizan en una *elocutio* que debía resolver las dificultades taxonómicas de nombrar todo un mundo nuevo de referentes, como ya advirtieron Alonso de Herrera o Gregorio de los Ríos y pareció entender Lope. Por otro lado, la eliminación de Amarilis parecería refrendar la absoluta y decidida orientación áulica del *Huerto* impreso, distinto del *Huerto* manuscrito, lo que estaría en consonancia con los intereses del Lope último en lo concerniente a su proyección pública.

La *rehechura* del *Huerto*, en fin, permite apreciar, sobre un terreno minúsculo y acotado, procesos de renovación más amplios y perceptibles en el conjunto de la producción del Lope *de senectute*. Las idas y venidas sobre su manuscrito son indicativas, en síntesis, de la vitalidad y dinamismo de la escritura del Fénix, en continuo proceso de reformulación, corrección y lima para conjugar la novedad y apertura a nuevas posibilidades discursivas con las fricciones entre el escritor privado, componedor de su autobiografía ficcional, y el profesional público, que debe atemperar lo propio para adecuar lo escrito a los vientos, siempre cambiantes, del mundo exterior.

Obras citadas

- Baranda, Consolación. “Ciencia y humanismo: la *Obra de agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera (1513).” *Criticón* 46 (1989): 95-108.
- Cantera Ortiz, Jesús. *Refranero latino*. Madrid: Akal, 2005.
- De Armas, Frederick A. “The Saturn factor: Examples of Astrological Imagery in Lope de Vega’s Works.” *Studies in Honor of Everett W. Hesse*. Ed. William C. McCrary y José Madrigal. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981. 65-80.
- Entrambasaguas, Joaquín de. “Un código de Lope de Vega autógrafo y desconocido.” *Revista de Literatura* 75-76 (1970): 5-117.
- Fernández Mosquera, Santiago. *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- García Aguilar, Ignacio. “El soneto de Lope a la muerte de Enrique IV: variantes de autor y reescritura entre 1610 y 1627.” *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 15.2 (2009): 63-84.
- García Reidy, Alejandro. *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- Garin, Eugenio. “Los humanistas y la ciencia”. En Eugenio Garin. *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1981. 245-270.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- Halstead, Frank G. “The attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy.” *Hispanic Review* 7.3 (1939): 205-219.
- Hay, Louis. *La littérature des écrivains: questions de critique génétique*. París: José Corti, 2002.
- Herrera, Alonso de. *Libro de agricultura [1513]. Agricultura general que trata de la labranza del campo y sus particularidades [...] compuesta por Alonso de Herrera y los demás autores que hasta agora han escrito desta materia, cuyos nombres y tratados van a la buelta desta hoja*. Madrid: viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo González, 1620. 1r-175r.
- Laguna, Andrés. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Pedacio Dioscorides anazarbeo ; traduzido de lengua griega en la vulgar castellana & ilustrado con claras y substantiales annotations [...] por el doctor Andrés de Laguna*. Amberes: Juan Latio, 1555.
- León, fray Luis de. *Poesía*. Ed. Juan Francisco Alcina. Madrid, Cátedra, 2005. 11.^a ed.
- López Piñero, José María. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor, 1979.
- , y María Luz López Terrada. *La traducción por Juan de Jarava de Leonhart Fuchs y la terminología botánica castellana del siglo XVI*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia de la Universitat de València-CSIC, 1994.
- , y José Pardo Tomás. *La influencia de Francisco Hernández (1515-1587) en la constitución de la Botánica y la materia médica modernas*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia de la Universitat de València-CSIC, 1996.
- Micó, José María. “Épica y reescritura en Lope de Vega.” *Criticón* 74 (1998): 93-108.
- Millé y Giménez, Juan. “El horóscopo de Lope de Vega”. *Humanidades* 15 (1927): 69-96.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968.
- Oleza, Joan. “Estudio preliminar”. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. De Lope de Vega. Ed. Donald McGrady. Barcelona: Crítica, 1997. ix-iv.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “Algunos mecanismos y razones de la reescritura en Lope de Vega.” *Criticón* 74 (1998): 109-124.

- , ed. *Elegías y elogios cortesanos*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Fundación Caja Castilla La Mancha-Universidad de Castilla La Mancha-GRISO, 2010.
- Pérez de Moya, Juan. *Tratado de cosas de Astronomía y Cosmografía y Philosophía Natural*. Alcalá: Juan Gracián, 1573.
- Portús, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa: Nerea, 1999.
- Profeti, Maria Grazia. *Per una bibliografía di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- Quiñones, Juan de. *El monte Vesubio, ahora la montaña de Soma. Dedicado a don Felipe Quarto*. Madrid: Juan González, 1632.
- Ríos, Gregorio de los. *Agricultura para jardines [1593]*. En *Agricultura general que trata de la labranza del campo y sus particularidades [...] compuesta por Alonso de Herrera y los demás autores que hasta agora han escrito desta materia, cuyos nombres y tratados van a la buelta desta hoja*. Madrid: viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo González, 1620. 244v-269v.
- Rozas, Juan Manuel Rozas, “El ciclo de senectute: Lope y Felipe IV.” *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis, 2006.
- . “Algunas metáforas astrológicas en Lope de Vega: las sinastrias en *El cuerdo loco* (1607), *La Circe* (1624) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). *Homenaje a Frederick A. de Armas*. Ed. Julio Vélez Sainz. En prensa.
- . “Algunos chistes astrológicos de Lope de Vega”. *Criticón*. En prensa.
- . “Lope y la Academia Real Matemática (c. 1584-1587): desde las matemáticas a las letras (con una precisión sobre la *Isagoge* a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús). *Actas del Hispanistentag*. En prensa.
- Sierra Matute, Víctor. “Historia del *Códice Daza*”. *Manuscr. Cao* 10 (2011).
- Slater, John. *Todos son hojas: literatura e historia natural en el barroco español*. Madrid: CSIC, 2010.
- Vauthier, Bénédicte. “*Paisajes después de la batalla*”. *Preliminares y estudio de crítica genética*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- y Jimena Gamba Corradine eds. *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una “poética de transición entre estados*. Salamanca: Universidad, 2012.
- Vega Carpio, Lope de. *Amarilis*. 1633. *Lope de Vega. Poesía, V*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2004. 756-801.
- . *Arcadia, prosas y versos*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2012.
- . *Códice Daza*. 1631-1634.
- . *Elegías y elogios cortesanos*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Madrid: Fundación Caja Castilla La Mancha-Universidad de Castilla La Mancha-GRISO, 2010.
- . *Huerto deshecho (Madrid, 1633)*. Ed. Eugenio Asensio. Madrid: Castalia, 1963.
- . *Jerusalén conquistada*. Ed. Joaquín de Entrambasaguas. Madrid: CSIC, 1951.
- . *La noche de san Juan*. Ed. Anita K. Stoll. Kassel: Reichenberger, 1988.
- . *No son todos ruiseñores*. Eds. Luz Celestina Souto y Eva Soler Sasera. Biblioteca Digital ARTELOPE.
- . *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: PPU, 1991.
- . *El peregrino en su patria*. Ed. Juan Bautista A Valle-Arce. Madrid: Castalia, 1973.
- . *La quinta de Florencia*. Ed. Bienvenido Morros. *Comedias de Lope de Vega. Parte II*. Coord. Silvia Iriso. Lérida: Milenio, 1998. 1559-1684.

- . *Los ramilletes de Madrid*. Ed. Elizabeth Wright. *Comedias. Parte XI. 1*. Coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón. Madrid: Gredos, 2012. 467-610.
- . *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1969.
- . *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. [Cuenca]: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.
- Vicente García, Luis Miguel. “Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos”. *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 219-243.
- Wright, Elizabeth R. *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III 1598-1621*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 2001.