

LA CONTAMINATIO GENÉRICA EN EL *HUERTO*
DESHECHO: UNA CONSTANTE CONSTRUCTIVA EN LA
POESÍA DEL ÚLTIMO LOPE

FLORENCIA CALVO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES – CONICET
florencianoracalvo@gmail.com

XIMENA GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
equisele@gmail.com

Enviado: 9/12/2016

Aceptado: 20/12/2016

<https://doi.org/10.14603/4H2017>



RESUMEN: En este trabajo proponemos un recorrido por el *Huerto deshecho* de Lope de Vega, una elegía escrita por el poeta en sus últimos años. Nos centraremos en el análisis de un yo poético que estructura el poema y deja huellas precisas de su erudición, en su diálogo con la poesía culta y en la presencia clara de especies poéticas como la égloga, la elegía y la oda. Sin embargo, a esta mezcla se suman la épica y el discurso satírico complejizando entonces la idea de *contaminatio* genérica y dando cuenta al mismo tiempo de un experimento que da muestras de ser una constante en la poética del último Lope.

PALABRAS CLAVE: Poesía; Lope de Vega; *Huerto deshecho*; Elegía; Especies poéticas

**GENERIC CONTAMINATIO IN *HUERTO DESHECHO*: A STRUCTURAL
CONSTANT IN LOPE DE VEGA'S LATE POETRY**

ABSTRACT: In this work, we propose a journey through Lope de Vega's *Huerto deshecho*, an elegy written by the poet in his last years. We part from the idea coined by critics for the work of a generic *contaminatio* taking into account especially the epic and the satirical discourse. To this mixture is added the clear presence of poetic species such as the eclogue, the

elegy or the ode plus a poetic «I» that in addition to structuring the poem leaves precise traces of his erudition. All these elements converge in a broader idea: delimiting the characteristics of the non-playwright Lope in his last period of production, without neglecting the itinerary that makes this authorial construction from his first compositions poetic, narrative and miscellaneous.

KEYWORDS: Lope de Vega's poetry; *Huerto deshecho*; Elegy; poetic species

I. Introducción

Este trabajo parte de un interés particular por el Lope autor de *La Dorotea*. En la Universidad de Buenos Aires hace ya algunos años estamos estudiando esta peculiar pieza del Fénix y en el marco de una serie de proyectos de investigación que se desarrollan en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» hemos abordado este texto desde diversas perspectivas que abarcaron gran cantidad de aspectos de la obra. Así debatimos acerca del género de *La Dorotea* profundizando el concepto de «acción en prosa», sin desatender las inserciones líricas; examinamos los distintos modos en que se manifestaba la erudición; describimos la relación con la dramaturgia de Lope y, por último, verificamos de qué manera el texto puede leerse como un lugar en el que se dan cita materiales que proceden de las diversas etapas de la trayectoria lopesca pero reformulados.

Todo esto nos llevó a comprender la necesidad de prestar atención a otros textos contemporáneos al momento de la escritura de *La Dorotea* aunque presentaran a simple vista una matriz y un contenido muy diferentes. Consideramos que una indagación detallada de textos agrupados en un ciclo literario descrito y determinado por la crítica en varios de sus elementos, como es el ciclo *de senectute*, puede enriquecer la caracterización de tal producción. Para ello resulta necesario trasladar a su estudio algunas variables de análisis no tan frecuentemente atendidas cuando se trata del período mencionado, si bien la presencia de dichas variables se puede verificar en varios textos¹. Una de estas constantes, detectada por algunos estudiosos pero no abordada en profundidad, es no solo la imposibilidad de clasificar las obras del período dentro de algún género o sub género literario sino también la deliberada confluencia de especies poéticas que raramente coexisten, ya sea en la práctica o en las recomendaciones de la preceptiva. El *Huerto deshecho* ofrece un terreno particularmente adecuado para esta hipótesis de lectura ya que,

¹ Nuestro propósito en estas páginas no es debatir acerca de la época *de senectute* si bien estamos al tanto de las diversas posiciones de la crítica al respecto. Consideramos que esta idea funciona como ordenadora textual y cronológica del corpus pero entendemos que su aceptación o rechazo depende casi exclusivamente de características vitales y nuestro interés reside en trabajar las representaciones textuales del Lope de esos últimos años, sin cruzarlas con el elemento biográfico como fuente que respalde interpretaciones específicas de la obra.

además de convivir en el poema ciertos géneros afines como la oda, la elegía o la égloga, se pueden relevar también formas inesperadas más cercanas a la sátira o la épica. Esta propuesta de interpretación se sostiene, en primer lugar, en un análisis detenido de la constitución del yo poético. Será ese yo poético complejo y de múltiple espesor el que organice las relaciones genéricas dentro del poema.

La obra en cuestión posee una breve tradición crítica. Eugenio Asensio en 1963 edita un facsímil fechado en 1633; en su estudio preliminar deja en claro cuáles son los lineamientos básicos por donde debiera pasar una interpretación del poema y pone fin a la decodificación biografista en relación con el rapto de Antonia Clara. Otro hito crítico acerca del *Huerto deshecho* lo establece Juan Manuel Rozas cuando define el ciclo *de senectute* y lo presenta como un texto central dentro del corpus que selecciona para este período:

Si nosotros tomamos ahora otra senda más artística, la de los poemas de la auténtica protesta, nos encontramos en primer lugar con dos asombrosas composiciones: la citada *Epístola a Claudio* y [el] *Huerto deshecho*. Son dos textos complejos [...] en ambos, Lope explica su necesidad de mecenazgo y cómo la fuerza de los poderosos, en la pirámide que llega hasta el Rey es esencial para el desarrollo de un escritor sin otros beneficios. (1990: 106)

Por su parte, Felipe B. Pedraza Jiménez (2010), en su estudio introductorio a la obra incluida en su edición de *La vega del Parnaso*, además de aportar diferentes consideraciones que sirven para el análisis de la métrica (define el poema como «una peculiar oda horaciana») se refiere a la orientación irónica y paródica fundamentalmente asentada sobre los elementos cultos que el poeta pone al servicio de un objeto menor. Este mismo crítico, en 2014, establece dos planos en la estructura de *La vega del Parnaso* e incluye el *Huerto deshecho* dentro de las «reflexiones autobiográficas» junto con la *Égloga a Claudio* y el *Elogio por la muerte de Juan Blas*. Estos poemas funcionan para el crítico:

Entreverados, con una matizada transición entre las diversas secciones, encontramos los poemas más ácidos y reivindicativos del volumen (*A Claudio, Huerto deshecho*), expresión del «nudo de desengaños» que vivió el viejo Lope, y las protestas melancólicas de las elegías a amigos y parientes, en que confluyen el sentimiento del desamparo vital (la muerte va alejando a las personas que quiso) y del abandono de la sociedad, que deja morir al mayor de sus poetas sin la recompensa que cree merecer. (2014: 42)

Ignacio García Aguilar (2013) realiza un estudio más focalizado del poema. Parte de cotejar las variantes entre la primera redacción manuscrita, testimoniada en el Códice Daza, y la que se fijó poco después en el pliego suelto de 1633 y recorre distintas coordenadas dentro del texto que le aportan diversos sentidos: la relación con el gongorismo, la creciente

importancia de nombrar según el mundo meteorológico y científico en desmedro del referente literario y las disputas entre la figura del «escritor privado» y el «profesional público».

En lo que a nosotras respecta nos interesa proponer una lectura de la pieza que tenga que ver con problemáticas estrictamente literarias para verificar los modos en que el yo poético se va representando y estableciendo un perfil para las características multigenéricas del *Huerto deshecho*. Entendemos que estos modos no solamente se ven en los tópicos definidos para los últimos años de la producción de Lope, ampliamente conocidos por todos; sino también en procedimientos textuales que crean un sujeto poético complejo que, de alguna manera, anunciaría a Tomé de Burguillos. Nuestro aporte sería demostrar de qué modo el texto complejiza el gesto paródico llevándolo más allá de la relación entre estilo culto y objeto menor y desplaza, en consecuencia, la relación directa entre vida y obra sin dejar de lado la nueva situación del escritor.

Si bien para Eugenio Asensio la estructura del poema «es un centauro», en tanto indica que a partir de la estrofa 25 «cambia de rumbo» y se transforma en «alegato patético», consideramos que es necesario delimitar una estructura más precisa. Proponemos así detenernos en la dedicatoria (vv. 1-

36), la descripción de la tormenta (vv. 37-66) y del jardín (vv. 67-150), interpelación al huerto (vv. 151-174), «fuerte filosofía» (vv. 175-234) y cierre (vv. 235-252). Definimos esta estructura como un modo de ir verificando el funcionamiento de dos categorías que nos parecen fundamentales para el análisis que nos interesa: la constitución del yo poético y la contaminación genérica del poema. La certeza de que es pertinente analizar el texto desde estas categorías proviene de nuestras indagaciones previas con el texto de *La Dorotea*. Así podremos examinar el *Huerto deshecho* en relación no con las obras con las que se identifica tradicionalmente como la *Epístola a Claudio* o las *Elegías* sino en relación con otras de tono diverso como *La Dorotea*, *La Gatomaquia* o la poesía de Burguillos².

II. Yo poético

En la Dedicatoria el yo poético conserva en principio los lugares retóricos habituales para la presentación magnífica del dedicatario. En este caso, se puede ver en: el juego entre «Haro» y «aro de las esferas», que le permite introducir la metáfora cósmica, central a lo largo de todo el poema pero ya no en referencia al dedicatario sino al propio rey. Del mis-

² Cuando pensamos en la distancia con *La Dorotea* dejamos de lado los obvios puntos de contacto entre el *Huerto deshecho* y las barquillas, ya marcados por Juan Manuel Rozas (1990), Yolanda Novo (1996) o Pedro Ruiz Pérez (1996).

mo modo, en la dedicatoria, el poeta esboza otras líneas que desplegará en los versos siguientes: el recurso a la mitología a través de la mención al monte de Helicon o la acumulación de alusiones a las metamorfosis florales en tan solo diez versos.

En el laurel constante
vivió ninfa gentil; celosa ardía
Clicie de Febo amante;
a Narciso mató su filautía
joven era el Jacinto y las hermosas
plantas de Venus purpuraron rosas.
El fruto del discreto
moral sangre de Píramo colora;
con tierno y dulce afecto
la madre del Amor a Adonis llora. (vv.25-34)

En esta profusión de historias mitológicas se verifican además construcciones cercanas a la lengua poética de Góngora tales como «Clicie de Febo amante» o «plantas de Venus purpuraron rosas»³.

Por otra parte, la *recusatio* de la materia heroica como tema («Oye con rostro afable / no de Marte el furor, ni las fortunas / del mar inexorable [...]»), un tópico habitual de las dedicatorias en este tipo de poesía, anticipa un sostenido uso de la épica en la constitución del yo poético.

³ Que recuerdan a los famosos versos gongorinos de las *Soledades*: «vaga Clicie del viento» (I, v. 372), «purpurear la nieve» (Dedicatoria, v. 15) o de la *Fábula de Polifemo y Galatea* («purpúreas rosas sobre Galatea», v. 105).

Asimismo, el poeta establece una filiación con la tradición clásica, aludiendo a epigramas griegos y latinos como forma genérica a los que denomina por medio de un oxímoron, «vivas estatuas». La identificación con los antiguos también puede reconocerse, como lo ha hecho Eugenio Asensio (1963), en la correspondencia «estrellas/flores». Desde la dedicatoria percibimos, entonces, una voz lírica multifacética que trasciende los aspectos definidos para el Lope *de senectute*.

Por último, debemos destacar que en estos primeros versos el yo poético aparece recién al final, en la palabra «canto»; su presencia, hasta ese momento, solo estaba sugerida por las marcas textuales de apelación directa al dedicatario: «Oye» y «tú».

Una vez finalizada la dedicatoria comenzará la descripción de la tormenta. Luego de una primera parte en la que se condensan elementos que remiten a la oscuridad previa, irrumpen una serie de imágenes bélicas que contrastan no solo con las historias mitológicas presentadas anteriormente sino también con el propósito declarado de no cantar el furor de Marte.

De este modo, la tormenta se transforma en guerra y el yo poético asume el tono del narrador épico frente a una batalla:

Temblaba de la tierra

la cara, que afeitaron tantas flores
amenazando guerra
las cajas de los Polos tronadores,
y las columnas que los arcos fían
cañones de cristal estremecían. (vv. 49-54)
[...]
Tantas balas de nieve
escupe la invisible artillería,
y tantos mares llueve
que parece que en ira y en porfía
con nueva injuria a los Gigantes fragua
en Etnas de temor, sepulcros de agua.
(vv. 62-66)

En este lugar de la descripción es donde el poema se acerca en mayor medida al lenguaje gongorino: en los recursos fónicos, en el léxico, en las construcciones sintácticas y en las imágenes utilizadas:

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)

Este acercamiento a la lengua de Góngora en uno de los momentos de mayor patetismo de la descripción nos conduce a una serie de reflexiones. La actitud que hay detrás de esta apropiación no parece orientarse a la puesta en evidencia de los recursos vistos tradicionalmente como negativos por los detractores de la poesía gongorina: hinchazón, oscu-

ridad, etc. sino que apunta más al hecho de mostrar un sujeto poético capaz de trabajar con determinados grados de complejidad de la lengua en sintonía con el tema que se está describiendo. La apelación a estos recursos, además, sería el mejor modo de mostrar la desmesura de la naturaleza y, por qué no, su monstruosidad. Llama la atención también la centralidad del Planeta Cuarto como engendrador de este descontrol, en clara oposición con su funcionamiento armónico en el contexto de la teoría de las esferas. Y nada mejor que la lengua de Góngora para expresarlo⁴.

El otro poeta presente en el *Huerto deshecho* es fray Luis de León y sus huellas se perciben no solamente a través de imágenes que remiten tanto al agustino como a Horacio sino también, del mismo modo que en la *Epístola a Claudio*, a través de la elección de la forma estrófica. En el centro del poema se hace presente el yo poético de manera más directa. Frente a la violencia de la tormenta el «mísero huertecillo» se configura como «alivio de mis males». El posesivo anticipa el yo de los versos siguientes, que aparece duplicado mostrando además la identificación entre el poeta y el huerto. Identificación que se manifiesta como indefensión tanto ante la potencia destructiva de la naturaleza como ante la indiferencia esterilizadora del poder real. Así, se añade un elemento más a la relación Planeta Cuarto, Sol, Rey que se resume

⁴ Ignacio García Aguilar (2008) se detiene en la tormenta como uno de los ejes en los que centra su lectura de la obra.

en el furor, ya no de Marte sino de Júpiter, en el último verso del pareado resuelto en un quiasmo, en donde se equiparan la oliva y el laurel del huerto del poeta con sus referentes sagrados:

Alivio de mis males,
 mísero huertecillo, que dormía
 libre de penas tales,
 sus flores acechando el alba al día
 para abrir de pimpollos tanta suma,
 y yo su luz para tomar la pluma.
 A un tiempo nos quejamos,
 él con la voz de que le roba el viento
 las flores y los ramos;
 y yo de ver que en su furor violento
 no respetase Júpiter airado
 la verde oliva y el laurel sagrado. (vv. 67-78)

Más adelante también puede confirmarse esta identificación en la interpelación directa del poeta a su huerto. Allí la identidad poeta-jardín se hace fuerte ya no frente a la acción de lo poderoso sino frente a la envidia; las flores del jardín se equiparan con los servicios del poeta. En estos versos se introduce el elemento biográfico traducido en el fracaso en su pretensión de acceder a ser cronista real, una de las constantes temáticas fundamentales del ciclo *de senectute*.

Consuélate conmigo
 que después de dos años pretendiente,
 los servicios no digo,
 que fuera memorial impertinente;
 basta que sepas tú que me pareces,

pues que tú pierdes más cuanto más creces.
(vv. 169-174)

Al contrario de la *Epístola a Claudio* en la que el poeta lleva a cabo, sin enunciarlo directamente, un memorial tal como dice Juan Manuel Rozas:

La lucha de dramaturgos jóvenes/Lope creador de la comedia nueva, le lleva hacia la crítica literaria y hacia la sátira. En fin, vida y obra al servicio de su lengua y su Corona/falta de premio en Palacio, le hacen desarrollar un discurso apologético. Literalmente, un memorial de pretendiente. (1990: 196)

En este caso los servicios presentados no son los méritos literarios sino algunas referencias a sus acciones como soldado, tan ineficaces como su otra trayectoria, a los efectos de conseguir el favor real.

Este yo poético que se identifica con su huerto frente a la furia de la tormenta, de Júpiter y del Planeta cuarto, es decir el rey, termina de definir su soledad y el abandono en el que se siente, apelando a metáforas ancladas en la tradición neoplatónica de un orden universal regido por el sol.

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.

Esta construcción deja ver, una vez, más el terreno de la erudición en el que le interesa al poeta instalarse, pero además apela a tópicos fundamentales de la máscara de *senectute* lopesca como el no recibir el favor del rey. A lo largo del poema podemos relevar otras de las recurrencias que configuran este momento en la escritura de Lope condensadas en lo que Juan Manuel Rozas denomina «fuerte filosofía» tal como aparece en un verso del *Huerto deshecho*:

Fuerte filosofía,
retirada vejez, pero contenta,
que la fortuna mía
con el breve camino el paso asienta;
si algunas esperanzas he perdido
solo del tiempo estoy arrepentido.
(vv. 223-228)

Si bien reconocemos la presencia de la tónica de estas últimas producciones de Lope y un particular *ethos* discursivo orientado a la queja, el desengaño o la necesidad de retirarse del mundo –que deja entrever el eco de Horacio–, nuestra posición es que esto no constituye necesariamente un rasgo derivado de su circunstancia biográfica; que leer la *senectute* de esa manera es retornar a la crítica que mezcla vida y obra, y que la complejidad del yo poético de este poema permite revelar no tanto un escritor anciano que relata sus

últimos años sino un fenómeno que tiene que ver con un sujeto poético que está entrando de lleno en la modernidad⁵.

En síntesis estamos frente a un yo que da pruebas de su erudición sobre todo a partir de su enciclopedia mitológica, botánica y astronómica; que es capaz de emular el lenguaje de Góngora (no de los gongoristas) en momentos en que el contenido del poema así lo exige, que se identifica mediante distintos mecanismos con su objeto poético, que trae a escena no solo a Horacio sino también a fray Luis. Sujeto lírico, entonces, que trasciende por completo una voz que hace uso de la poesía para vehicular una queja.

III. *Contaminatio* genérica (vv. 85-150)

En su ensayo de interpretación previo a la edición facsimilar, Eugenio Asensio opina que el poema «desborda todos los géneros tradicionales» (1963: 17). Por su parte, Yolanda Novo señala que la obra:

Es posiblemente la más innovadora de las modalizaciones elegíacas lopescas. El alegato del yo en persona de pretendiente, el melancólico *beatus ille*, el lamento existencial desengañado, la consideración moral estoica, la erudición propia de la poesía áulica y el aliento épico se funden aquí en un original entretreji-do genérico difícil de catalogar –«metro lírico» reza en el subtítulo–, pero al que sin duda la retórica y el tono

⁵ Seguimos, al respecto, las consideraciones de Joan Oleza (2011).

elegíacos definen. Sucede esto sobre todo en la segunda parte del poema, que en sus estancias aliradas de seis versos –con rima alterna y pareado final– apunta otra vez hacia la conformación abierta también adquirida en paralelo, por esas fechas, por las silvas estróficas situadas ya en polaridad con la elegía. (1996: 253)

A partir de estas puntualizaciones de dos críticos diferentes, queda claramente establecida la constitución heterogénea del poema. Por nuestra parte, nos interesa en este recorrido delimitar en la medida de lo posible cómo se dan cita la épica⁶ y lo satírico burlesco, dos especies poéticas no tan habitualmente definidas por la crítica como propias de este momento en la producción de Lope (elegía, oda moral, epístola).

Como ya apuntamos al referirnos a la tormenta, el primer elemento que llama la atención es la presencia de procedimientos retóricos y temas de la épica que se manifiestan no solo en la dedicatoria sino también en la descripción del huerto, posterior al desastre:

Que yo mi inútil huerto
robado como Hespérides de Alcides,
y en el campo desierto
otra Numancia de árboles y vides,
un Sagunto de flores y retamas,
las piedras hojas, y los muros ramas.

⁶ En este punto nos proponemos profundizar la noción de «aliento épico» esbozada por Yolanda Novo en la cita recientemente mencionada.

(vv. 97-102)

En un primer momento, se reformulan en clave del paisaje del huerto símbolos de ruinas como Numancia y Sargunto, del mismo modo que dos versos más abajo se hará con Troya. La descripción se cierra con un claro símil del campo de batalla tras la contienda⁷:

Cual quedan en la guerra
 manoplas, golas, petos y celadas
 sembrados por la tierra
 y entre el sangriento humor rotas espadas,
 así del viento bárbaros rigores
 rompieron ramas y sembraron flores.
 (vv. 145-150)

Esta inserción de la materia heroica en variadas formas se corresponde con el hincapié que hace el yo poético en su trayectoria como soldado, a diferencia de la *Epístola a Claudio* en la que los méritos enumerados son literarios. Coincidimos con Antonio Sánchez Jiménez (2008) cuando indica que las referencias a la Armada Invencible dan cuenta de la «pose estoica» del poeta en este momento; pero nos parece adecuado también destacar la relación que estas menciones entablan con la irrupción de una voz épica en la composición y subrayar que, contrariamente a lo que es cos-

⁷ El huerto urbano hecho campo de derrota puede recordarnos la épica de los gatos en los techos de la ciudad.

tumbre en Lope, no existen otras menciones autorreferenciales.

Ni mi fortuna muda
 ver en tres lustros de mi edad primera,
 con la espada desnuda,
 al bravo portugués en la tercera
 ni después en las naves españolas
 del mar inglés los puertos y las olas.
 Estoy seguro y cierto
 de que ha de haber quien a los dos murmure,
 mas no te espantes Huerto,
 de que esta narración tanto me dure,
 que como fui soldado de una guerra,
 cuéntolo muchas veces en mi tierra.
 (vv. 199-210)

Los otros versos en los que nos detendremos también suponen una ruptura de la isotopía genérica de estas obras del Lope anciano. Nos referimos a las dos estrofas en las que, valiéndose de un símil que emerge en medio de la contemplación de las ruinas del huerto, invoca una serie de tópicos de la tradición satírico-burlesca referidos a la mujer y sus artilugios para lograr la belleza. La utilización de dichos recursos, además de acercarlo a otro género, relativiza la propia figura del huerto al convertirlo en mentira de sí mismo.

Cual suele de mañana
 antes de consultar el claro espejo
 sin falsa nieve y grana
 salir la dama en pálido bosquejo
 que desmintió lo que mentido había
 a la noche clavel y lirio al día.

Y ya huésped extraño,
su amante apenas sabe consolarse,
y llamándose a engaño
más solicita el irse, que el quedarse,
así mi huerto en el lluvioso abismo
amaneció mentira de sí mismo.

Los modos de satirizar el arreglo de las mujeres y la falsedad de su belleza se dan cita en estos versos para referirse así al huerto antes y después de la tormenta. Hay, a partir de la utilización de esta tópica, cierta ambigüedad entre la verdad y la mentira en la representación que se relativiza a partir de la acción nocturna. ¿Cuál es el «huerto verdadero»? El texto parecería decirnos que es el que todavía no experimentó el desastre pero, si seguimos la tópica satírica, el verdadero huerto es el del amanecer. En ese sentido refuerza nuestra idea la lectura del verso 50 («la cara que afeitaron tantas flores») que realiza Eugenio Asensio y no la de Antonio Carreño quien lee «afeitaron» como sinónimo de «cortaron». Para Asensio el verso 50 y los versos que aquí arriba transcribimos son un ejemplo de amplificación en la estructura del poema y alude a recuerdos personales del poeta. Nosotras vamos un paso más allá y proponemos además un posicionamiento genérico.

Dado que la actividad poética y la producción del huerto han sido constantemente puestas en paralelo, es posible ver aquí el revés de una trama en la que, si el huerto (como la mujer satírica) se desmiente a sí mismo, entonces el poeta es

también una especie de impostor que invierte en el espejo de la escritura el proceso de representación. Claramente es posible advertir en este punto el mismo procedimiento que va a hacer explícito Tomé de Burguillos.

IV. Conclusiones

Las lecturas posibles se bifurcan: una que continúe la tradición biografista y que centre la razón de este desengaño vital en la imposibilidad de escribir ante la falta del favor de algún poderoso («que nunca vi medrar (o es mostro raro) / planta sin Sol, ni ingenio sin amparo»); y la otra que lea en la máscara del poeta que difumina su huerto luego de haberlo hecho dialogar con variadas tradiciones literarias y hasta científicas, no un intento de descentrarse para poder mirar a los poderosos con una mueca burlesca, sino un modo de construcción de un sujeto poético cuya complejidad testimonia una incipiente profesionalización de la actividad. De esta conciencia de escritor emana su actitud de libertad para experimentar con géneros, tradiciones, temas y autoridades, tal como intentamos mostrar en este recorrido por el *Huerto deshecho*.

OBRAS CITADAS

- ASENSIO, Eugenio, «Ensayo de interpretación», en *Huerto deshecho*, Lope de Vega (ed. facsimilar), Madrid, Castalia, 1963, págs. 7-27.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «El huerto rehecho: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el Lope de senectute (con una nota sobre Amarilis)» *eHumanista*, 24, 2013, págs. 80-107.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- NOVO, Yolanda, «La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega», en *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)* ed. dir. por Begoña López Bueno, Publicaciones de la Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 1996, págs. 227-260.
- OLEZA, Joan, «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *Rilce*, 27, 1, 2011, págs. 144-160.
- PEDRAZA, Felipe, «Estudio» en Lope de Vega, *Elegías y Elogios cortesanos* (facsimil de las ediciones príncipe h.1631-1633) reproducción cuidada por Melquíades Prieto, Madrid, UCLM-Griso Universidad de Navarra, 2010, págs. 57-66.

—, «*La vega del Parnaso* de Lope: la estructura que quiso ser y no fue» [Disponible en <https://criticon.revues.org/1116#text>, última consulta, 27 de noviembre de 2016].

ROZAS, Juan Manuel, «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 169-196.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», en *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)* ed. dir. por Begoña López Bueno, Publicaciones de la Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 1996, págs. 317-368.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio «Lope de Vega y la Armada invencible de 1588», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, págs. 269-289.

VEGA CARPIO, Lope de, «Huerto deshecho» en *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Madrid, Crítica, 1998, págs. 736-745.