

AMARILIS:
LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ELEGÍA¹

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
felipe.pedraza@uclm.es

Recibido: 15/11/2016

Aceptado: 9/12/2016

<https://doi.org/10.14603/4D2017>



RESUMEN: Al estudiar el manuscrito de la égloga *Amarilis* de Lope de Vega contenido en el código Daza pueden observarse indicaciones y signos, hasta ahora desatendidos por la crítica, que revelan curiosas variantes y traslucen las vicisitudes del proceso de creación. El poeta contempló tres redacciones de distinta extensión (1200 versos aproximadamente, 971 versos, y 1337) en función del formato en que iba a ver la luz la obra. Finalmente, optó por la versión más amplia, que es la que se imprimió en la suelta de 1633, y se incorporó a *La vega del Parnaso*.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Poesía del siglo XVII; Manuscritos poéticos; Versiones de autor.

AMALIRIS: THE CONSTRUCTION OF AN ELEGY

ABSTRACT: A study of the manuscript of Lope de Vega's eclogue *Amarilis*, contained in the Daza codex, reveals a series of signs and indications, disregarded by critics until now, which shed light on some curious variations and on the vicissitudes of the creative process. The poet considered three versions of different length (1200 lines approximately, 971 lines, and 1337), depending on the form in which the work

¹ Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto FFI2014- 54376-C3.1-P (I+D) y en la Red del Patrimonio Teatral Clásico Español (FFI2015-71441-REDC), aprobados y financiados por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

would be published. Eventually, he chose the longest version, which is the one printed in the 1633 loose edition, and included in *La Vega del Parnaso*.

KEYWORDS: Lope de Vega; Seventeenth-century poetry; Poetic manuscripts; Author versions.

HUELLAS Y TESTIMONIOS DEL POEMA

Hasta fechas muy recientes, la fuente más antigua de *Amarilis* que podían consultar los especialistas sin particulares problemas era la edición contenida en *La vega del Parnaso* (Madrid, Imprenta del Reino, 1637, fols. 173r-190v). Además de existir sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y en la Real Academia Española, disponíamos de un facsímil que promovió Ara Iovis, no exento de algunos errores, pero que no afectan al poema que hoy vamos a comentar.

[Ilustración 1]

Portada de *La vega del Parnaso*,
Madrid, Imprenta del Reino, 1637.

Teníamos noticia de otros dos testimonios anteriores: el manuscrito que Entrambasaguas (1970) bautizó como «Códice Daza» en homenaje a la familia Daza Campos, propietaria del mismo hasta su venta a la Biblioteca Nacional de

España, y la edición príncipe, una suelta impresa por Francisco Martínez en Madrid, 1633. El manuscrito procedía, como casi todos los autógrafos que conservamos de Lope de Vega, del archivo del duque de Sessa; pasó a la casa de los condes de Altamira y se dispersó, con el resto de los materiales allí guardados, en las almonedas y expolios que sobrevinieron a partir de 1869 como consecuencia de la ruina de la aristocrática familia (*vid.* Sierra Matute, 2011)².

En 1942, en la última página de la *Flor nueva del Fénix. Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega* (Madrid, CSIC), se anunció una inminente «edición paleográfica y crítica con las variantes correspondientes, precedida de un extenso estudio preliminar y seguida de varios índices sistemáticos», a cargo de Mario Daza Campos y Joaquín de Entrambasaguas.

[Ilustración 2]

Portada de *Flor nueva del Fénix*.

Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega,

Madrid, CSIC, 1942.

² En el Congreso internacional «*El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*» (Université de Genève / Embajada de España en Suiza, Ginebra, 30 de setiembre-1 de octubre de 2014), tuvimos la oportunidad de oír a Alfredo Alvar un animado y penetrante relato de la forma en que se liquidó y dispersó el inmenso archivo de la casa de Altamira, en el que se conservaban tantos documentos históricos y tantos manuscritos de carácter literario, entre ellos la mayor parte de los autógrafos conocidos de Lope de Vega. La ponencia se publicará en las actas.

[Ilustración 3]

Página 220, s. n., de *Flor nueva del Fénix*.
Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega,
Madrid, CSIC, 1942.

Ese proyecto nunca se realizó, y la única noticia algo detallada del contenido del volumen no llegó hasta 1970, cuando Entrambasaguas la publicó en la *Revista de literatura*.

A partir de 2005, se iniciaron las negociaciones entre la familia Daza Campos y la Biblioteca Nacional de España para la adquisición del manuscrito. En 2009 se formalizó la compra, el códice pasó a la institución pública, se digitalizó y está, en este formato, a disposición de los eruditos y estudiosos.

A pesar de que se encuentra en la Biblioteca Nacional, no he podido consultarlo directamente. Lo intenté en su día, pero todo lo que conseguí fue la promesa de facilitarme una copia digital de mayor resolución con la que tendría la posibilidad de rastrear los vestigios de diversas tintas bajo las tachaduras, mediante barridos electrónicos de sutiles aparatos de los que no dispongo. En este caso, vamos camino de alcanzar el *desideratum* de todo bibliotecario que se precie: conservar el códice incólume a lo largo del tiempo, aunque para ello haya que renunciar a cualquier lectura o consulta.

Así, permanecerá intacto hasta que el papel se desintegre y las tintas pierdan su pigmentación.

En lo que afecta a *Amarilis*, lo que encontramos en el manuscrito Daza es un borrador con innumerables tachaduras y arrepentimientos, lagunas notables respecto a la versión finalmente autorizada, y algunos versos que no llegaron a merecer la aprobación del poeta y quedaron definitivamente relegados al olvido. Es un texto que no responde a la última voluntad del autor ni ha sufrido la labor de lima imprescindible para presentarse ante el público. Sin embargo, las variantes y algunas notas particulares de Lope nos permiten intuir o adivinar ciertas intenciones y determinados conatos que murieron antes de que cristalizara el texto que juzgó definitivo.

En un ensayo sobre otro de los poemas capitales del manuscrito Daza y de *La vega del Parnaso*, la epístola *A Claudio*, ya señalé que este borrador nos permite ver la creación literaria al trasluz, experiencia que rara vez se ofrece al aficionado y al estudioso (*vid.* Pedraza, 2016). Y ese mirar los textos al trasluz puede resultar apasionante cuando tratamos de un poeta tan grande y complejo como Lope de Vega.

Cuanto se registra en el códice Daza, tanto los textos salvados como los desechados, sus borrones y tachaduras, sus lagunas y adiciones, hay que ponerlo en relación con el texto autorizado, cuyo testimonio más fidedigno, hoy por hoy, es el impreso que salió de las prensas de Francisco Martínez (Madrid, 1633). De este libro (casi folleto: 32 fols., 64 págs.)

solo conocemos un ejemplar: el conservado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, cuya historia azarosa podemos seguir hoy con cierto detalle (*vid.* Profeti, 2011, y Pedraza, 2010a).

[Ilustración 4]

Portada de *Amarilis*,
Madrid, Francisco Martínez, 1633.

Adquirido en el siglo XIX para el Instituto de San Isidro, este librito, como el conjunto de la biblioteca, pasó a la Universidad Central. Amezúa (1935-1940: II, 395) informa, en el segundo tomo de *Lope de Vega en sus cartas*, escrito en 1935 (pero publicado en 1940), de que «el Patronato de la Biblioteca Nacional, a mi instancia, ha hecho una reproducción facsímil de este opúsculo, aunque en corto número de ejemplares». Ninguno de estos contados ejemplares aparece en los catálogos ni ha dejado más huella que esta frase de Amezúa³.

Extraviado durante la guerra civil, se creyó irremediabilmente perdido, y a cuenta de esta y otras pérdidas, Ame-

³ Cabría preguntarse si se trataba de un facsímil de los 32 fols. (en octavo) que constituyen la edición, o solo de la portada, que se reprodujo en el catálogo de la exposición del centenario (*Catálogo*, 1935: 178). Entrambasaguas (1970: 102) no vio ese facsímil, aunque señala: «Parece que existían fotocopias de él en la Biblioteca Nacional, desde la época de la Exposición antes aludida, pero tampoco se han encontrado por ahora».

zúa (1951: 865-866) habló de los «daños irreparables causados por la barbarie roja», entre los que se cuenta «la casi total [ruina] de la Antigua Biblioteca del Colegio Imperial de Madrid o de San Isidro, en infausta hora trasladada a la Ciudad Universitaria».

Sin duda, como señala el propio Amezúa (1951: 865-866), se trata del «cortejo obligado [que] traen consigo todas las guerras y revoluciones». Pero, felizmente, en el caso de este ejemplar único de la edición suelta de *Amarilis*, su desaparición no se debió a la perversidad humana ni al desprecio a la cultura de los bandos combatientes, ni tan siquiera a una falta grave de diligencia, sino a un simple extravío. En el trasiego de materiales, posiblemente con el propósito de protegerlos de los azares bélicos, el folleto se traspapeló y no volvió a localizarse hasta que se produjo una profunda revisión de la sección más antigua y valiosa del acervo bibliográfico de la Universidad Complutense, ahora guardado en el palacio del Marqués de Valdecilla. Hoy se puede consultar en internet y en el facsímil (este, sí, de indudable existencia) que preparé con el apoyo de la Fundación de Caja Castilla La Mancha, de los amigos del GRISO y de mi universidad (Vega, *Amarilis*, 2010).

Así pues, aunque teníamos noticia de los tres testimonios más próximos al autor, hasta 2009-2010 no podíamos acceder a dos de ellos: el borrador autógrafo y la suelta de 1633. Como el texto de *Amarilis* que aparece en *La vega del*

Parnaso no es más que un *codex descriptus* de la suelta, carecíamos de los elementos esenciales para preparar una edición crítica. A partir de 2011, con todos estos elementos a nuestro alcance, aunque en las condiciones ya apuntadas, pudimos abordar esta labor, dentro de la edición del conjunto de *La vega del Parnaso*. En el segundo de los tres tomos (págs. 637-767) encontrará el lector la edición crítica, prologada y anotada, y el aparato de variantes, que recoge todas las que arroja el cotejo de los tres testimonios del siglo XVII, con la adición, en los pasajes difíciles o relevantes, de enmiendas, correcciones o deturpaciones significativas de otras posteriores. Así, se pudo dar cumplimiento al deseo apuntado por Entrambasaguas (1970: 102):

De ser algún día posible, tendría el mayor interés una edición crítica de esta obra [la égloga *Amarilis*] de Lope de Vega sobre el autógrafo y las dos primeras ediciones.

[Ilustración 5]

Portada de *La vega del Parnaso*,
Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

INTUICIONES A PARTIR DEL CÓDICE DAZA

En el análisis que ahora iniciamos, nos proponemos vislumbrar algunos detalles de la construcción de *Amarilis*

que se pueden conocer o intuir a partir de su redacción inicial en el código Daza.

Esta labor ya se ha realizado con otros poemas: Ignacio García Aguilar (2013 y 2014) se ocupó de *Huerto deshecho*, y yo hice lo propio con la epístola *A Claudio* (Pedraza, 2016). En este último estudio pude determinar que *A Claudio* tuvo dos redacciones. Ambas se imprimieron en su día, aunque de la primera no ha llegado a nosotros ejemplar alguno y solo sabemos de ella por la noticia que incluyó Luis Fernández de la Vega en la dedicatoria a don Lorenzo Ramírez de Prado estampada al frente de las dos sueltas conservadas⁴: «Viendo vuestra señoría este discurso impreso, se acordó que faltaban muchos versos que había leído en el manuscrito...». A través de lo registrado en el código Daza, pude determinar la posible extensión y contenido de esa versión breve.

Al enfrentarme al análisis de los testimonios de *Amarilis*, no creía que pudiera dar con un hallazgo de esta índole; pero sí he encontrado algunos indicios de las vicisitudes por las que pasó el poema antes de hacerse público en la suelta de Francisco Martínez. Quizá estas observaciones nos permitan defender una tesis sobre el *modus operandi* del poeta,

⁴ La descripción de estas dos sueltas, una conservada en la Biblioteca Nacional (R/21207) y otra en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid (I-61), la encontrará el interesado en Profeti (2002) y Pedraza (2015 y 2016).

que tal vez se pueda hacer extensivo a otras creaciones suyas.

DEL MANUSCRITO A LA EDICIÓN PRÍNCIPE: CAMBIOS SUSTANCIALES

Las diferencias que se observan entre el texto del códice Daza y la suelta de 1633 son, en esencia, de cuatro tipos:

- 1) Variantes comunes y habituales entre dos testimonios de un mismo texto: subsanación de errores y erratas, limpieza y ordenación de los elementos poemáticos, cambios de mayor o menor calado introducidos por el autor.
- 2) Tachaduras y arrepentimientos, que revelan el laborioso proceso de redacción. Aquí Lope no parece un poeta tan fácil como suele creerse. Son centenares los versos tachados, los sobre y subescritos, las enmiendas en los márgenes... Hay páginas enteras, secuencias y estrofas trabajosamente borradas y vueltas a escribir, en algún caso más de dos y tres veces.
- 3) Textos que no aparecen en *M*, y que se añadieron al preparar la impresión.

- 4) Una numeración, añadida en el manuscrito al margen de las octavas de la sección central del poema (vv. 413-1348), que revela la intención, finalmente desestimada —ya veremos por qué—, de preparar una versión reducida de la elegía.

BREVES COMENTARIOS SOBRE ALGUNAS VARIANTES
«ORDINARIAS»

No voy a centrar este artículo en las variantes que podríamos llamar ordinarias, comunes y más habituales entre los dos testimonios (*M* y *S*): corrección de errores y erratas, cambio de una palabra o expresión por otra, leves alteraciones del orden de los elementos de la frase... El lector interesado, si lo hubiere, las tiene registradas todas, salvo error u omisión, en la edición crítica (Pedraza, 2015: 731-767)⁵.

Sí volveré a llamar la atención —ya lo hice en el prólogo y las notas de la edición crítica— sobre una que me parece muy significativa y que intuyo nos confirma, como apuntó Rozas (1990: 511), que *Amarilis* se escribió con carácter conmemorativo, al cumplirse un año de la muerte de Marta de

⁵ Es un grato deber señalar que en la fijación de estas variantes conté con la valiosísima ayuda de Pedro Conde Parrado, codirector de la edición crítica de *La vega del Parnaso*.

Nevares. En todos los impresos (ya que todos dependen en último término de S) leemos:

Diez años ha que sucedió, pastores,
con su muerte mi eterno desconsuelo,
y estoy tan firme y verdadero amante
como los polos que sustenta Atlante. 1220

Ciego mi amor, y ciega mi fortuna,
viviera yo si viva me animaras, 1290
y para fe de estas verdades baste
ser diez años después que me dejaste.

En ambos dos casos el numeral *diez* aparece en el manuscrito como *dos*:

[Ilustración 6]

Página 420 del código Daza.

[Ilustración 7]

Página 427 del código Daza.

Ninguno de estos datos responde a la realidad: se trata de dos intentos de enmascaramiento, de autocensura y de ponderación retórica de la fidelidad del amante. Cuando el poema se publicó, en 1633, solo había pasado un año desde la muerte de Marta de Nevares, que ocurrió en la noche del 6 al 7 abril de 1632 (acta de defunción firmada el 7 de abril) (*vid.* Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 303). Sin embargo, al poe-

ta le interesaba distanciar los hechos narrados: para evitar la inmediata referencia a la escandalosa situación de los amantes sacrílegos (tolerada con una notable liberalidad por aquella sociedad postridentina), y para poner énfasis en un amor que se perpetuaba más allá de la muerte a pesar del olvido que inexorablemente conlleva el paso del tiempo⁶.

En el texto manuscrito del segundo de los fragmentos citados, tras el v. 1290, encontramos un conato de endecasílabo tachado porque o no respetaba la consonancia o atropellaba la sintaxis:

Ciego mi amor, y ciega mi fortuna,	
viviera yo si viva me animaras,	1290
como tu corta vida me animaras	
y para fe de estas verdades baste	
ser diez años después que me dejaste.	

Otras variantes evidencian que el borrador está falto incluso de una elemental lima. Así, en el v. 22 Silvio se dirige a su interlocutor con el vocativo *Silvio amigo*. Estamos en el principio de la redacción y el propio poeta aún no tiene claro

⁶ En el debate que siguió a la lectura de esta ponencia en el congreso *Lope de Vega: la poesía no dramática*, celebrado en la Universidad de Neuchâtel, 9-10 de setiembre de 2016, Victoria Pineda sugirió una interesante hipótesis: que Lope escribiera *dos años* en previsión de un proceso editorial demorado que no permitiera sacar a la luz pública la elegía hasta 1634. En este caso, los versos responderían con extrema fidelidad a la cronología vigente para sus primeros lectores. Es posible. No obstante, me inclino a mantener las explicaciones arriba expuestas porque creo que el poeta se sintió siempre más inclinado a jugar con el efecto literario de los datos aparentemente objetivos que a registrar puntillosamente la realidad. Véanse mis comentarios sobre «aritmética y sinceridad» en la poesía de Lope (Pedraza, 2010b: 72-75).

el nombre de los personajes de la égloga. En el texto autorizado (el recogido en sustancia por S) se enmienda el lapsus:

SILVIO. De mis canciones líricas me nombra,
Olimpio amigo, la que más te agrada...

ADICIONES AL TEXTO DEL MANUSCRITO

Para la construcción del poema resultan de mayor relieve los fragmentos que, estando presentes en un testimonio, no aparecen en el otro.

El manuscrito contiene muchos más versos que los impresos, pero se trata de versos tachados, que el poeta desechó casi en el mismo momento de escribirlos. En cambio, si atendemos a los salvados, observaremos que en el autógrafo falta un crecido número de los finalmente publicados.

Por la fuerza de la costumbre, puesto que la edición toma como texto base el representado por la suelta, a estos versos ausentes en el códice los llamamos *omitidos*; pero no se trata propiamente de *omisiones*, de supresiones de textos registrados en otra fuente, sino de versos *inexistentes* en el momento de manuscibir el borrador. Se crearon al preparar la versión definitiva, y se incorporaron a la copia en limpio que se entregó a la imprenta para su composición y estampa inmediatas.

Entre estas *lagunas* de *M*, encontramos varias que podríamos llamar *ocasionales*: unos cuantos versos de la silva, casi siempre de relleno, adicionales o suprimibles sin que cambie sustancialmente el poema: vv. 38-41, 108-109, 123-125 y 140-141.

Son de mayor relieve poético y retórico algunos otros fragmentos de cierta extensión, auténticas ampliaciones que el poeta decidió añadir, con plena consciencia e intencionalidad, en el proceso de construcción de la égloga.

Así ocurre con los veinticinco versos (167-191) del impreso que se extienden en la alabanza de la monarquía española:

y la dichosa España, a la divina Isabel de Borbón, a quien inclina la cabeza, de almenas coronada entre leones de oro,	170
digna, por tanto angélico decoro, de estampar la dorada planta en el Mundo Nuevo, Cintia oriental con el hispano Febo; y de oloroso bácar	175
mezclada la corona entre las perlas que el luciente nácar le ofrecerá la contrapuesta zona, aunque lleguen corridas de convertirse en lágrimas, vencidas	180
de perla más hermosa, de la divina esposa de nuestro gran monarca, que mil siglos respete airada Parca, a cuyo imperio puso,	185

de tan diversos mares circunfuso,
 la envidia nacional eterno pleito,
 y a quien el indio con festivo areito
 y el maluco remoto filipino
 apellidan divino, 190
 conocen soberano.

En el primer manuscrito estos veinticinco versos se reducían a solo tres:

y España venturosa
 a Isabel de Borbón, divina esposa
 de nuestro gran monarca y soberano.

Parece claro que el poeta ha tenido la clara voluntad de insertar en medio del relato del intercambio de las infantas en el Behovia y de los elogios a la reina de Francia, un capítulo de exaltación de la monarquía española y de su inmenso imperio, que se extendía a todas las partes del mundo conocido. Aun teniendo puesta la vista en la reina francesa, Lope no quiso que pudiera entenderse que desairaba a los monarcas españoles, y creyó conjurar esta posible suspicacia con la adición de los versos transcritos.

Otra amplificación, *sobrevenida* desde la redacción del manuscrito Daza al momento de la impresión, la constituyen los vv. 393-412, el momento final del primer diálogo pastoril, inmediatamente antes de empezar el largo relato de Elisio. Al pasar a limpio el poema, Lope debió de percatarse de que en la primera redacción, el salto entre las palabras de Olimpio

(vv. 390-392) y el inicio de las octavas (v. 413 y ss.) era un poco brusco:

- | | | |
|----------|--|-----|
| OLIMPIO. | Los amigos leales
hacen tal vez gloriosa su memoria,
si puede entre las penas haber gloria. | 390 |
| ELISIO. | Adonde el claro Henares se desata
en blando aljófara, nuevo amante Alfeo,
Atenas española se retrata,
fértil de sabios, en mayor Liceo... | 415 |

Decidió, en consecuencia, desarrollar, en boca del desdichado Elisio, uno de esos tópicos a que tanto afecto mostró siempre: el alivio, incluso el placer, que produce verbalizar los hechos traumáticos. La secuencia anafórica (mantenida a lo largo de 19 versos) cobra vuelo y adquiere un indudable empaque:

- | | | |
|---------|--|-----|
| ELISIO. | Dulce al cautivo fue contar la vida,
en la amorosa patria, que le daba
el fiero trace o bárbaro numida;
dulce al que, rota en la tormenta brava
nave oriental... | 395 |
|---------|--|-----|

Para concluir, con una antítesis que expresa su triste situación:

- | | | |
|--|---|-----|
| | no dulce para mí, que he de contaros
de amor dos fénix en el mundo raros,
en quien el tiempo se rindió vencido. | 410 |
|--|---|-----|

Este excursio retórico le permite cerrar la silva inicial con un endecasílabo de Silvio impregnado de melancólico escepticismo, contrapunto del exaltado parlamento de Elisio:

SILVIO. ¿Qué amor nació que no muriese olvido?

En el relato en octavas, también encontramos un conjunto de amplificaciones no previstas en el manuscrito. Así ocurre con los vv. 421-428 («Por una parte, un monte se levanta...»), una octava añadida que describe sumariamente la ciudad de Alcalá de Henares, lugar de nacimiento, según Lope, de Amarilis, aunque sobre este punto exista cierta controversia (*vid.* Alonso Cortés, 1922: 122-123; Amezúa, 1935-1940: 393-396; Vázquez Cuesta, 1947; Granja, 2005: 1268; un resumen, en Pedraza, 2010a: 40-43).

La misma función amplificatoria tiene el añadido de los vv. 469-524 (siete octavas: 56 versos). Inicialmente, en el manuscrito conservado, Lope ponderó en dos octavas (vv. 453-468) la hermosura de Amarilis y su irresistible atractivo. De ahí saltaba a narrar su desdichado y prematuro matrimonio. Al preparar el impreso, no pudo resistir la tentación de injerir entre estas dos secciones una más detallada relación de las bellezas de la dama, siguiendo los preceptos topificados de la *descriptio puellae*: «el copioso cabello», «la serena frente», las «vivas esmeraldas» de los ojos, «la bien hecha nariz», las mejillas, la mano y el «pequeño pie».

Un nuevo añadido, inexistente en *M*, lo constituyen los vv. 717-724, una *amplificatio* cuya justificación y sentido es fácil de intuir. En la octava anterior se ha descrito el baño de la dama, que el amante aspira a contemplar clandestinamente, aunque se ve frustrado en sus propósitos⁷. El paralelismo con Venus es tópico:

Estaba yo detrás de un verde espino escribiendo mis celos y temores,	710
junto a un arroyo a un prado tan vecino que a precio de cristal compraba flores, cuando Amarilis, que a bañarse vino, me vio escondido; que, si no, pastores, por el vidrio del agua a Venus veo.	715
¡Qué corta dicha de tan gran deseo!	

Al copiar en limpio y ordenar el poema, la referencia a la diosa de la hermosura le sugiere la creación de una nueva octava con un marcado carácter «culturalista», mediante la alusión a los lienzos de un pintor particularmente apreciado en sus días, y en todos los tiempos: Tiziano (primera semiestrofa), y a un invento (el telescopio, el «antojo») de reciente difusión:

No se viera más bella y peregrina de divino pincel dibujo humano, corrida al cuadro la veloz cortina, la celebrada <i>Venus</i> del Tiziano.	720
Si el cuerpo hermoso en el cristal reclina,	

⁷ Sobre el *voyeurismo* y sus expresiones literarias y plásticas en Lope, véase Sánchez Jiménez (2011: 314-321).

tengo un antojo, que me dio Silvano,
con que tanto a mis ojos la acercara
que todos los del alma me quitara.

Una nueva *amplificatio* la tenemos en los vv. 765-796. Lope, al preparar la última versión, debió de pensar que la expresión de la felicidad del amante, tras la muerte de Ricardo (trasunto de Roque Hernández), merecía cuatro octavas más: desde «El parabién me daban los pastores...», hasta «detrás otro pastor que le formaba», que remata el excursus con una recreación del tópico ovidiano de la inquietud celosa del verdadero amante.

No me resisto a presentar como un añadido la octava que ocupa los vv. 973-980:

Tú, Fortuna; tú, Amor; tú, hermosa ciega, ¿qué bien podrá esperar mi confianza?	
Pero si la Fortuna el premio niega, no le niegues, Amor, a la esperanza.	975
Mas si la vida a tal extremo llega que en la muerte condena la tardanza, ¿qué bien me puede dar que yo le pida, cuando él está sin vista y yo sin vida?	980

Es cierto que en la pág. 396 del manuscrito encontramos un primer conato de redacción, pero resulta tan distinta y caótica que debe considerarse otro texto o, mejor, un no-texto, ya que no logra que cristalice la urdimbre gramatical y forme sentido. A pesar de ello, estas rebabas poéticas no dejan de ser reveladoras de los esfuerzos del poeta para en-

hebrar en el discurso las diversas obsesiones que regían su vida en la primavera de 1633: la muerte de Marta de Nevares y la falta de premio y recompensa a su labor literaria por las supremas instancias de la monarquía («la que del alto Júpiter me niega»). Lo que encontramos en Daza es, salvo error, este amasijo de palabras, las más de ellas tachadas:

[ILUSTRACIÓN 8]

Página 396 del código Daza.

He aquí una trascripción cuasi paleográfica:

~~Mas ay demi si mi fortuna es ciega~~
~~Agora si q. mi fortuna es ciega~~
~~tendre yo el premio~~
 el
~~por dicha tendra premio mi ynorancia~~
~~q. la del alto Jupiter me niega~~
~~aun sin tener virtud es de ynportancia~~
~~no pues q. del uno al otro mas distancia~~
~~mas si por ojos mis ojos triste llanto anega~~
~~q. bien puede tener tanta ynportancia~~
~~q. yguale a vtra. luz por quien yo via~~
~~toda la noche un sol y dos de dia~~

De aquí debería haber salido una octava. Con pequeñas modificaciones podemos reconstruir la estructura métrica:

Mas, ay de mí, si mi fortuna es ciega,
 por dicha tendrá premio mi inorancia,
 que la [que] el alto Júpiter me niega,
 aun sin tener virtud, es de importancia;

mas si mis ojos triste llanto anega,
pues que del uno al otro hay gran distancia,
que iguale a vuestra luz, por quien yo vía
toda la noche un sol, y dos de día.

Para lograr la coherencia semántica y sintáctica, habría que entrar a saco en el borrador, y Lope prefirió empezar a construir de nuevo la octava que finalmente publicó, en la que solo algunas rimas recuerdan el esbozo primitivo, y donde ha desaparecido el tema del favor regio, que no acababa de encajar en el acento elegíaco de los endecasílabos, aunque aparezca, como señaló Rozas (1982: 40), en otros momentos del poema: vv. 42-48.

PROYECTO DE UNA VERSIÓN REDUCIDA

Junto a esta tendencia a ampliar el poema que se evidencia en los muchos versos añadidos a los registrados por el autógrafo, en el códice tenemos también huellas de un proyecto de comprimir el texto poético. No sabemos las razones de este designio, pero es fácil imaginar algunas circunstancias que lo justificarían.

Es muy posible que no estuviera garantizada la financiación. El opúsculo se edita (como ocurre con todas las sueltas que se integraron en *La vega del Parnaso*) sin que se señale librero-editor ni lugar de venta. Parece que este folleto,

como sus hermanos, tendría carácter no venal. Podemos deducir que los costes de impresión debían de correr a cuenta del dedicatario o, en el peor de los casos, del propio poeta, que esperaba resarcirse del gasto gracias a los obsequios o atenciones con que debía corresponder el homenajeadado. Lo más verosímil es que Lope, en medio del proceso de composición, pensara reducir el texto a fin de imprimirlo en dos pliegos de 8 fols. en cuarto (a partir de una lámina de 64 x 42 cms. aproximadamente), similares a los que salieron ese año de los mismos talleres de Francisco Martínez con dos poemas de reciente composición: *Elegía a la muerte del licenciado Jerónimo de Villaizán* y *Huerto desecho*.

Cada una de las páginas de estos impresos contiene 33-34 versos. Si se deseaba dejar el recto del primer folio para la portada (a fin de destacar adecuadamente la dedicatoria), y el reverso en blanco, más un amplio espacio del último folio para el colofón, la capacidad de los 15 fols. escasos que quedaban disponibles se limitaba a unos 900 vv. Había, pues, que desechar unos cientos de los ya escritos en el códice Daza.

Para conseguir ese ajuste, el poeta procedió a seleccionar y numerar (con alguna irregularidad) 70 de las 117 octavas que componen la narración de Elisio. La correspondencia del texto elegido con el finalmente impreso se resume en el siguiente cuadro:

OCTAVAS NUMERADAS EN M	PÁGINAS DE M	TOTAL DE VERSOS SELECTOS	OCTAVAS EN S	VERSOS EN EL IMPRESO
[1-2]	353-354	16	1 3	413-420 429-436
3-5	354-356	24	4-6	437-460
6-8	357-359	24	15-17	525-548
[No se se- ñala la es- trofa 9 ⁸]		8		
10-18	362-367	72	21-29	573-644
¿8-9? [19- 20]	369-370	16	32-33	661-674
21-25	373-376	40	40-44	725-764
26-29	376-377	32	49-52	797-828
30-41	381-388	96	55-66	845-940
42	393-394	8	[No se incluyó.]	[Deberían figurar tras el v. 948]
43	394	8	68	949-956
44	394-395	8	72	981-988
45-67	399-416	184	75-97	1005- 1188
[No se se- ñalan las octavas 68- 69]		16		
70	433	8	117	1341- 1348
TOTAL		560		

⁸ En la copia que manejo, procedente de la «Biblioteca digital hispánica», no logro localizar el número 9. Es posible que un examen directo del original permita ver lo que ahora se me oculta. Lo mismo ocurre con las octavas 68 y 69.

Tres comentarios a este cuadro:

Las octavas 1-2 de la versión reducida no están marcadas porque no es preciso señalarlas: son las únicas de *M* que preceden a la 3, ya numerada. La estrofa 2 (vv. 421-428) de la versión definitiva no figura en *M*.

La octava numerada como 42 (versión reducida) está en bruto y enteramente tachada en Daza, y no pasó al impreso. Sin embargo, a través de los borrones es posible leer lo escrito y, con una labor de restauración construir la estrofa que Lope imaginó.

La reproducción de los folios del códice es esta:

[ILUSTRACIÓN 9]

Página 393 del códice Daza.

[ILUSTRACIÓN 10]

Página 394 del códice Daza.

He aquí una traslación cuasi paleográfica:

ron
~~ya no ay Amor Pastores ya perdie~~
 rompieron
~~sus sus prisiones y carzeles estrechas~~
 por deudas
~~quantos preses [ilegible] estubieron~~
~~de zelos esperanzas y sospechas~~
~~pues bien sabeys q. de Amarilis fueron~~
~~las cejas arcos, las pestañas, flechas~~

~~yano mata pastores ya no mira~~
~~allí están sus estrellas, mas en calma~~
alma-
~~q. aunq. las mismas son estsn sin vida~~
~~q. es sol en sombra, y muerte mer [ecida?]~~⁹

De este conato de diez endecasílabos se puede entresacar la octava que Lope imaginó:

Ya no hay amor, pastores; ya rompieron
 sus prisiones y cárceles estrechas
 cuantos presos, por deudas, estuvieron
 de celos, esperanzas y sospechas.
 Pues bien sabéis que de Amarilis fueron
 las cejas, arcos; las pestañas, flechas.
 Allí están sus estrellas más en calma:
 aunque las mismas son, están sin alma.

O bien, cambiando el pareado final:

aunque las mismas son, están sin vida;
 que es sol en sombra, y muerte merecida.

Realizadas las operaciones de lima y copia en limpio, el texto proyectado por Lope, de acuerdo con lo seleccionado del códice Daza, tendría las siguientes dimensiones y estructura:

⁹ En este caso, he apurado algunos aspectos de la transcripción que no había logrado entrever al preparar la edición crítica

I. SILVA DEDICATORIA. PLANTEAMIENTO

No figuran en Daza los vv. 38-41, 108-109, 123-125 y 393-412. En total: 32 vv. menos que en la versión impresa. La silva introductoria podría tener 382 v.

II. HISTORIA DE LOS AMORES DE ELISIO. NUDO NARRATIVO

Reducida a 70 octavas: 560 vv.

III. CODA. PRECIPITADO DESENLACE

Con numerosísimos cambios y enmiendas, pero sin lagunas apreciables respecto al impreso. Total: 29 vv.

La versión reducida del conjunto sumaría 971 vv. La selección se limita al 70'51% del texto que finalmente se imprimió.

LA INTENCIONADA DESIGUALDAD DE LOS RECORTES

Más interesante es analizar cómo se realizaron los recortes atendiendo a los episodios biográficos narrados:

OCTAVAS SELECTAS	VERSOS SELECTOS	TOTAL SELECTOS	EPISODIO	VERSOS IMPRESOS	TOTAL IMPRESOS
[1-2] 3-4	413-420 429-452	32	Nacimiento de Amarilis	413-452	40
5	453-460	8	Hermosura de Amarilis	453-524	72
6-13	525-548 [Octava 9] 573-604	64	Matrimonio	525-604	80
14-20	605-644 [Octavas 19-20]	56	Encuentro de los amantes	605-668	64
21-23	725-748	24	Conquista	669-748	80
24-25	749-764	16	Muerte de Ricardo	749-796	48
26-29 30-41 [42] 43 44	797-828 845-940 [Octava 42] 949-956 981-988	152	Ceguera de Amarilis	797-1004	208
45-52	1005-1068	64	Locura de Amarilis	1005-1068	64
53-56	1069-1100	32	Recuperación del juicio	1069-1100	32
57-67	1101-1188	88	Muerte de Amarilis	1101-1188	88
[68-69] 70	[Octavas 68 y 69,	24	Dolor de Elisio	1189-1348	160

	sin se- ¹⁰ ñalar.] 1341- 1348				
TOTAL		560 (70 oct.)			936 (117 oct.)

El recorte es muy desigual y revela un claro designio de Lope: respetar el desarrollo de los episodios que reflejan las desdichas de Amarilis en la etapa final de su vida. Tres de esos episodios («Locura», «Recuperación del juicio» y «Muerte») no sufren merma alguna. El largo capítulo relativo a «La ceguera» mantiene 152 versos (19 octavas) de los 208 que se imprimieron (26 octavas). En cambio, en los demás episodios el desfase es mucho mayor: solo 224 vv. (28 octavas) de los 544 (68 octavas) que finalmente se imprimieron.

Esta preeminencia de los «misterios dolorosos» tiene un propósito elegíaco y patético. En ningún momento se presentan como una lección moral para malcasadas o clérigos amancebados, como quizá quisieran interpretar los que mantienen una fe ciega en el principio mecánico de la justicia poética y moral que suponen rige nuestra literatura.

¹⁰ Naturalmente, puesto que no podemos identificar los dieciséis versos que Lope hubiera escogido para las octavas 68 y 69 de su selección, no cabe saber si pertenecerían al relato de la muerte de Amarilis o a la expresión del dolor de Elisio. No obstante, dado que en el v. 1188 quedó cerrada la narración, parece claro que esas dos estrofas no marcadas formaban parte de la sección final.

Todo lo que se cuenta en esos capítulos son desdichas fatales, sobre las que el hombre no puede influir, y aún menos, controlar. No son castigos a culpas de los amantes, que en el marco literario de *Amarilis* no existen. Tampoco — salvo en los tormentosos inicios de las relaciones ¹¹ — hubo sentimiento de culpa en la realidad humana de Lope y Marta. Ni los amantes sintieron como pecaminosa esta relación (que el poeta quiso presentar, contra toda evidencia, como platónica ¹²), ni su entorno social la condenó nunca, con la excepción de tal cual ocasional satírico ¹³. Estos amores irregulares apenas pasaron factura a los infractores del orden. El poeta contó con la comprensión de un amplio grupo de personas respetables, de numerosos sacerdotes que le honraron con su amistad (Francisco López de Aguilar, José Ortiz de Villena, Jerónimo Quintana, Juan Pérez de Montalbán...) e incluso con su

¹¹ Recuérdese la patética carta mil veces citada: «yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé ni cómo ha de ser ni durar en esto, ni vivir sin gozarlo...» (Vega Carpio, *Epistolario*, tomo III, pág. 302).

¹² Recuérdense los sonetos de *La Circe*.

¹³ El Góngora (1972: núm. XXVII) del «pelo de esta Marta es», o el Ruiz de Alarcón que, en *Los pechos privilegiados* (vv. 2168-2171), arremetió contra el viejo avellanado
tan verde, que al mismo tiempo
que está aforrado de Martas,
anda haciendo Madalenas.

Quizá alusión, esta última, a *Las lágrimas de la Magdalena*, publicado en las *Rimas sacras*.

protección y ayuda en esta espinosa peripecia vital (Pedro de Meridoy¹⁴). Pero es seguro que no se libró de las habladurías

y murmuraciones de sus vecinas, a lo que alude en algún momento del epistolario¹⁵, y es posible que esta irregular si-

tuación se utilizara en la corte para no «hacerle merced». De ello se queja también en sus cartas¹⁶.

¹⁴ En 1980 Antonio Sánchez Romeralo, en una comunicación congresual que permaneció inédita, señaló que Marta vivía en la vivienda contigua a la del poeta, que había sido propiedad de su amigo el sacerdote Meridoy, y que ocupó tras la muerte de este en setiembre de 1627 (*vid.* Vega Carpio, *Epistolario*, tomo IV, pág. 97). Nicolás Marín (1992) recogió la noticia, que fue corroborada con otros datos por Agustín de la Granja (2005: 1279- 1280).

¹⁵ En carta de setiembre-octubre de 1616 ya se cura en salud: «en las murmuraciones siempre he pensado que el mayor peligro está en averiguallas» (Vega Carpio, *Epistolario*, tomo III, pág. 258). Y en otra, poco posterior, insiste en su desprecio a la maledicencia: «Yo quiero como a una monja, y hablo con más imposibles que por rejas de locutorio; desvélese quien quisiere y hablen en mí los días, como hablan en los grandes; que no es mucho que si en el mar de la murmuración se pierden bajeles de alto borde, se anegue mi barquilla, tan miserable, que apenas se ve en las aguas, y que por cosa inútil la pudieran perdonar las olas de la ociosidad y los vientos de la envidia» (Vega, *Epistolario*, tomo III, pág. 261). Unos años antes (julio de 1615), cuando todavía no había aparecido Marta de Nevares en su vida, ya comenta despectivamente las murmuraciones que lo cercan: «Olvidábanseme las vecinas, que creo no solo me tienen por poltrón, sino por potroso [enfermo de una hernia], tal es la castidad en que me han visto, y tan poca la que veo yo en ellas...» (Vega Carpio, *Epistolario*, tomo III, pág. 202). También podría aludir a este conflicto Juan Ruiz de Alarcón en la sátira que dedica a Lope en *Los pechos privilegiados* (vv. 2172-2175):

culpa al que de sus vecinos
se querella, no advirtiendo
que nunca los tiene malos
el que los merece buenos.

¹⁶ Se trata de una misiva de junio-julio de 1620, donde se lee: «vine triste, pensando cuál es mi dicha, que en palacio no se acuerdan de lo que he

DUDAS Y SOLUCIONES TIPOGRÁFICAS

Como se ha señalado, la versión reducida, de acuerdo con las indicaciones del códice Daza, tendría unos 971 versos, que caben sin muchos problemas en unos 14-15 fols. en cuarto, a razón de 33-34 por página; en total se podrían imprimir entre 924 y 1020. El ajuste previsto a través de la numeración de las octavas era imprescindible para editar la elegía en un doble pliego con el mismo formato que *Huerto deshecho* y *Elegía a la muerte del licenciado Jerónimo de Villaizán*.

Pero no hizo falta la reducción, porque alguien (presumiblemente, los oficiales de Francisco Martínez) le ofreció una solución tipográfica que permitía estampar, con el mismo coste, un número superior de versos gracias a un mejor aprovechamiento del papel. Al imprimir el texto en octavo (17 x 12 cms. aproximadamente), se duplicaba el número de folios y en cada una de sus páginas se podía incluir una media de 24 vv. La misma cantidad de papel permitía acoger más de 1500 vv.

servido en tantas ocasiones para remediar mis necesidades, y para caluniar mis costumbres esté tan en la memoria, siendo átomo de la corte del sol de aquella grandeza» (Vega Carpio, *Epistolario*, tomo IV, pág. 57). Como puede verse, en este dolorido escrito no hay una brizna de mala conciencia ni de arrepentimiento. Lo que hace la ingratitud de la corte es «caluniar mis costumbres».

El poema borroneado en el códice no solo no necesitaba reducción, sino que permitía las amplificaciones que ya hemos enumerado, hasta alcanzar los 1377 vv., tras destinar el primer folio a la portada, y los dos siguientes, a la dedicatoria en prosa; y apurar la última página con las dos décimas laudatorias a nombre de Laura Clementa y el maestro Burguillos.

LAS TRES VERSIONES POTENCIALES DE *AMARILIS*

Así pues, el análisis del borrador de *Amarilis* en el códice Daza nos revela la existencia, en el proceso de construcción del poema, de tres versiones distintas. De acuerdo con el orden cronológico de elaboración, serían las siguientes:

PRIMERA. Aproximadamente 1200 versos, que son los que se pueden salvar del borrador (según el tesón que se ponga en la restauración, pueden salir unos pocos más o algunos menos).

SEGUNDA. Una versión reducida que probablemente se acercaría a los 971 versos, como antes he señalado, con solo 70 octavas en la sección central (en vez de las 117 que finalmente se imprimieron).

TERCERA. El texto que se publicó: 1377 versos (más las dos décimas que ocupan el fol. 32v.). Esta edición definitiva añade unos 165 versos, de los que no aparece huella alguna en Daza.

Se trata de cambios sustanciales en la redacción del poema, pero que no alteran en ningún caso los elementos fundamentales de la *dispositio*. Todo nos lleva a concluir que, desde el primer momento, sin dudas ni titubeos, estaban pre-fijados tanto la estructura tripartita de la égloga elegíaca como los diversos episodios del relato de Elisio.

TIRANDO POR ELEVACIÓN

De este ejemplo quizá podamos deducir algunos principios del *modus operandi* de Lope.

No parece que siempre fuera un poeta tan fácil como él mismo hizo creer a sus contemporáneos. Los conatos fallidos de construir los endecasílabos, la rescritura una y otra vez de un mismo motivo o imagen son una constante en el código Daza, plagado de enmiendas, tachaduras, recortes, atajos, banderillas... Sin embargo, todo indica que, cuando pone la pluma sobre el primer folio, la organización poemática está cerrada, perfecta, y no se alterará en todo el proceso de escritura.

A Lope le pasa (entiéndase: intuimos, creemos que le pasa) lo contrario de lo que es habitual en muchos escritores y que ha cristalizado en una tónica secuencia cinematográfica: la del periodista que se dispone a escribir un artículo y, tras teclear unas líneas, saca violentamente el papel del rodillo de la máquina y lo arroja a la papelera. El gesto se repite y el espectador va viendo cómo los folios arrugados van colmando la concavidad del cesto.

A la mayor parte de los que escribimos, aunque sea ensayos académicos, nos ocurre algo parecido. Les confesaré que cuando he de escribir un articulillo, antes de posar las yemas de los dedos sobre el teclado, le doy cien vueltas. Quizá con la esperanza infantil e ingenua de no tener que hacerlo.

Lope sabía que para él no existía esa posibilidad. Una natural e impaciente intuición le dictaba el arranque del poema y dibujaba en su mente las secciones y el desarrollo del conjunto. No podemos olvidar que vivió para y de una literatura que los públicos devoraban a gran velocidad. Por eso, resultaba trascendental fijar, desde el primer momento, los esquemas que debía desarrollar. Es una actitud y una aptitud que compartió con toda su generación poética. Este fenómeno se observa claramente en el romancero juvenil y adquiere su más brillante y duradera cristalización en el teatro. El poeta sabe que no puede estar dándole vueltas a las pausas constructivas de cada drama. Por eso, entre 1580 y 1590

se fijó la estructura de la comedia española, cuyos rasgos esenciales se mantendrán durante dos siglos. El *Arte nuevo* será la síntesis, clara, precisa, nada dubitativa —a pesar de lo que algunos estudiosos han creído—, de estos principios.

Lo mismo le ocurre con el lenguaje. Lope no se pregunta cómo se ha de escribir: lo sabe intuitivamente, y se pliega sin resistencia a los esquemas heredados: la poética del petrarquismo, del romancero, de la canción tradicional, de las odas horacianas... Paradójicamente, dentro de esos esquemas fosilizados, ensaya, experimenta, busca y rebusca, lo que lo convierte en un poeta revolucionario, pero que no concibe la creación fuera de los cauces marcados por las múltiples tradiciones de que parte.

En el teatro juega siempre con piezas intercambiables: escenas y secuencias tópicas, prefijadas. No es casualidad que varios de los estudios sobre su forma de construir el drama tengan en su título la expresión «el taller de Lope» (*vid.* Giuliani, 1995; Pedraza, 1996; Profeti, 1999).

Por lo general, la intensa lima, el laborioso trabajo que observamos en sus borradores poéticos, no afecta a la estructura (que resulta intuitivamente eficaz y que está perfecta, es decir, acabada, antes de empezar la composición), sino a la *elocutio* concreta de cada pasaje. Podría parecer que los manuscritos teatrales conservados desmienten esta afirmación; pero conviene no olvidar que los documentos de este género que han llegado a nosotros son copias en limpio, a

partir de uno o varios borradores perdidos que se destruyeron porque, sin duda, eran enteramente inútiles para el uso de faranduleros e impresores. Y con todo, como saben nuestros amigos de Prolope y los que con ellos hemos colaborado, hay correcciones múltiples, adiciones, supresiones, tachaduras y arrepentimientos.

El códice Daza nos desvela cómo duda, corrige, reelabora, tacha. Contra lo que se ha dicho, no siempre le brotan espontáneamente los versos, ni las octavas ni las silvas, aunque haya pasajes, a veces extensos, redactados de un tirón, con muy escasas dudas o titubeos. Estos fragmentos de escritura limpia se alternan con otros trabajosamente pergeñados, en que se suceden los conatos fallidos, las frases que no alcanzan la coherencia deseada, los versos cuyo ritmo no llega a cuajar en primera instancia. El análisis de los borradores poéticos nos da la clave para entender no pocos detalles de ese complejo proceso creador.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Anotaciones literarias*, Valladolid, 1922.

AMEZÚA, Agustín G. de, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1935-1940, 2 tomos.

AMEZÚA, Agustín G. de, «Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio», en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, tomo II, págs. 364-417. Primera ed.: Cuaderno I del Centro de Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, Aldus, 1945.

Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional, 1935.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de literatura*, 75-76, 1970, págs. 5-117.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «El *huerto deshecho*: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el *Lope de senectute* (con una nota sobre *Amarilis*)», *eHumanista*, 24, 2013, págs. 80-107. [Consulta: 12 de mayo de 2014.]

—, «Introducción» y notas a su edición de *Huerto deshecho* de Lope de Vega, «Clásicos hispánicos», núm. 45,

- edición electrónica: www.clasicoshispanicos.com, 2014. [Consulta: 15 de diciembre de 2014.]
- GIULIANI, Luigi, «En el taller del dramaturgo: uso de las fuentes y de los recursos escénicos en *El casamiento en la muerte*», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, págs. 19-36.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, 6ª ed., 1ª reimpresión.
- GRANJA, Agustín de la, «De cómo intentaron echar a Mira de Amescua de unas casas que habían sido de la última amante de Lope de Vega», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, tomo II, págs. 1267-1288.
- MARÍN, Nicolás, «Los papeles de Amarilis», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Madrid, Castalia, 1992, tomo III-2, págs. 175-187.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XII-XIII*, ed. de José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Diputación Provincial de Almería, 1996, págs. 203-221.
- , «“Pues sabed que es el alma de mi pecho...” Una elegía íntima», prólogo al facsímil de *Amarilis. Égloga de Lo-*

- pe de Vega*, Madrid, Fundación Caja Castilla La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / GRISO (Universidad de Navarra), 2010a, págs. 9-86.
- , «Lope de Vega, poeta de la experiencia», en «*La Celestina*», el «*Quijote*», *Lope y Calderón. Caleidoscopio áureo*, Berriozar (Navarra), Cénlit, 2010b, págs. 55-86. Primera ed.: en *Estrategias didácticas para el análisis de textos poéticos en la enseñanza secundaria*, ed. Julio Neira, *Hispanogalia*, anejo núm. 1, París, Embajada de España, 2006, págs. 69-97.
- , Estudio, edición crítica y notas de *Amarilis* de Lope de Vega, en *La vega del Parnaso*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, tomo II, págs. 637-767.
- , «*A Claudio*, de Lope de Vega, al trasluz: entre manuscritos e impresos», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia / «Magis deficit manus et calamitas quam eius hystoria»*. *Homenaje a Carlos Alvar*, ed. de Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, tomo II, págs. 1621-1637.
- PROFETI, Maria Grazia, *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1999.
- , *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.

- , «*Amarilis*. 1633: una stampa “perduta” di Lope de Vega», en *Ogni onda si rinnova. Studi di spanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. de Andrea Baldisera, Giuseppe Mazzochi e Paolo Pintacuda, Pavia, Ibis, 2011, págs. 381-390.
- ROZAS, Juan Manuel, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Reimpreso en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 73-132.
- , «La *Égloga a Amarilis*, Lope de Vega, en el contexto del ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 479-530.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Los pechos privilegiados*, ed. de Agustín Millares Carlos, en *Obras completas*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, págs. 652-739.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- SIERRA MATUTE, Víctor, «Historia del Códice Daza», *Manuscript. Cao*, 10, 2011.
<http://www.edobne.com/manuscriptcao/victor-sierra-matute-codice-daza/> [Consulta: 12 de febrero de 2015.]

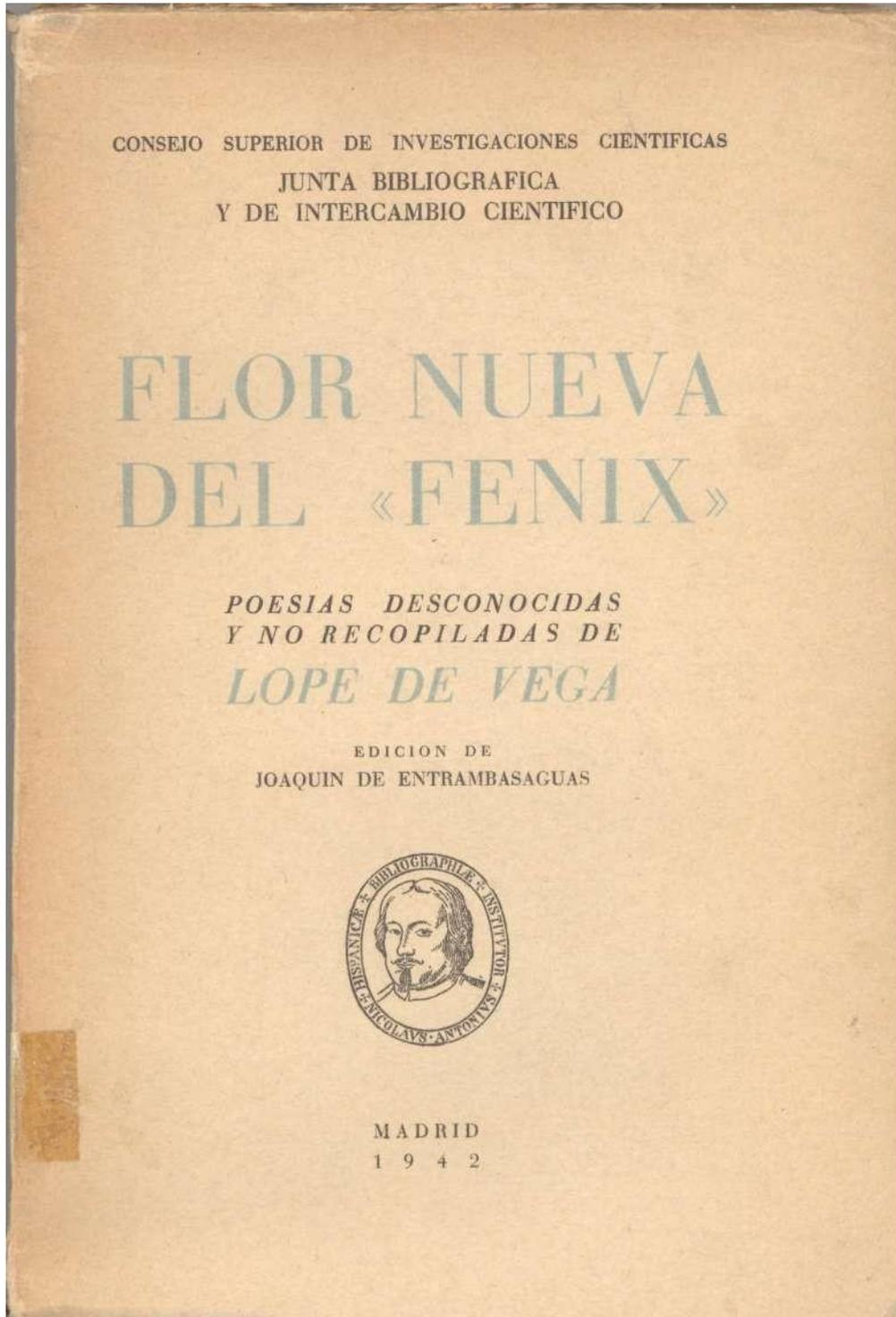
- TOMILLO, Anastasio, y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, «Nuevos datos sobre doña Marta de Nevares», *Revista de filología española*, 31, 1947, págs. 86-107.
- VEGA, Lope de, *Amarilis. Égloga (facsimil de la edición príncipe, Madrid, 1633)*, Madrid, Fundación Caja Castilla La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / GRISO (Universidad de Navarra), 2010.
- , *La vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637. Facsimil cuidado por Melquíades Prieto y Esperanza Gómez, pról. de Felipe B. Pedraza, Madrid, Ara Iovis, 1993.
- , *Epistolario*, ed. de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, 4 tomos. Los dos primeros, titulados *Lope de Vega en sus cartas*, son prólogo a los textos contenidos en los siguientes (Amezua, 1935-1940).

Apéndice



[Ilustración 1]

Portada de *La vega del Parnaso*,
Madrid, Imprenta del Reino, 1637.

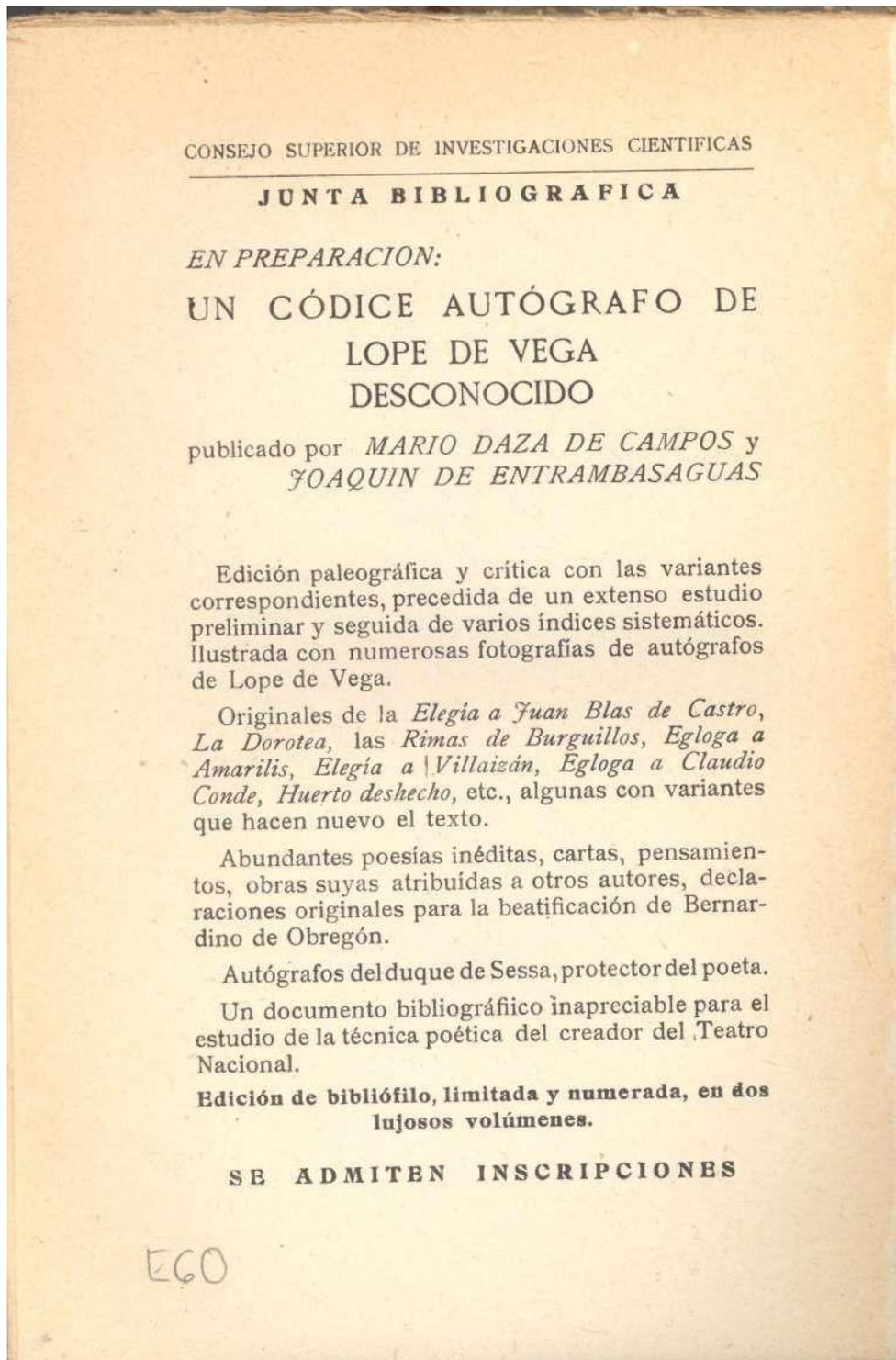


[Ilustración 2]

Portada de *Flor nueva del Fénix*.

Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega,

Madrid, CSIC, 1942.

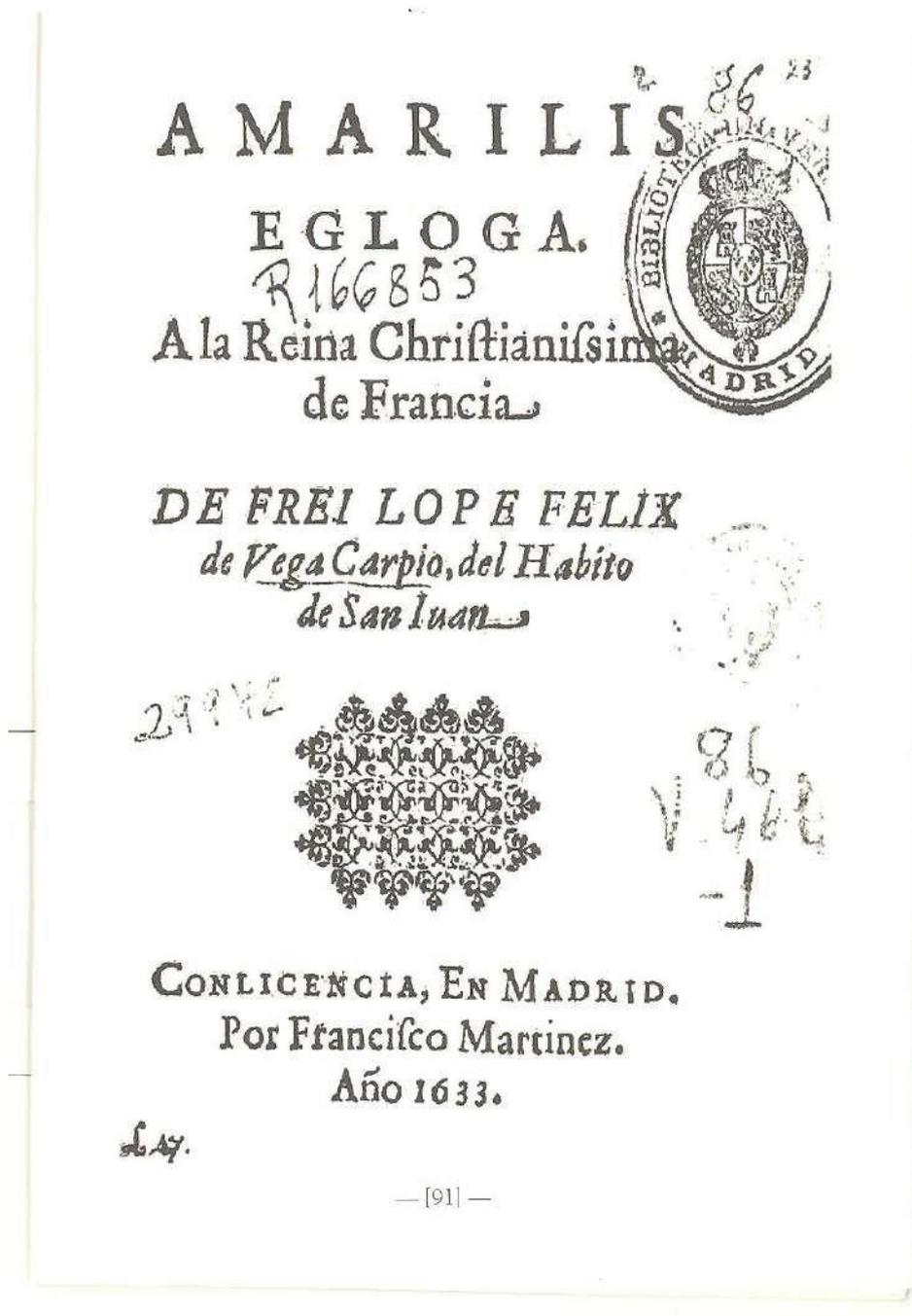


[Ilustración 3]

Página 220, s. n., de *Flor nueva del Fénix*.

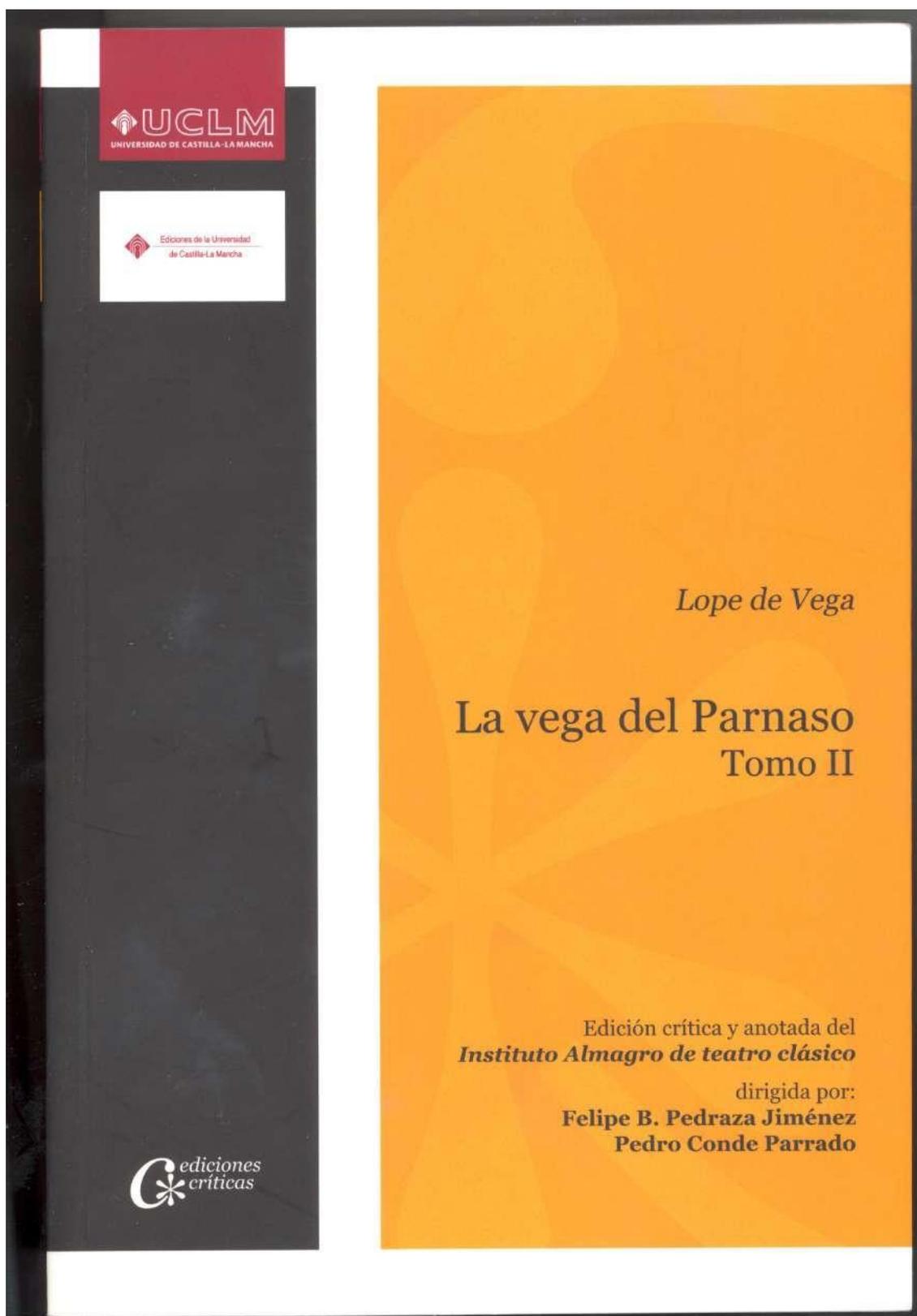
Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega,

Madrid, CSIC, 1942.



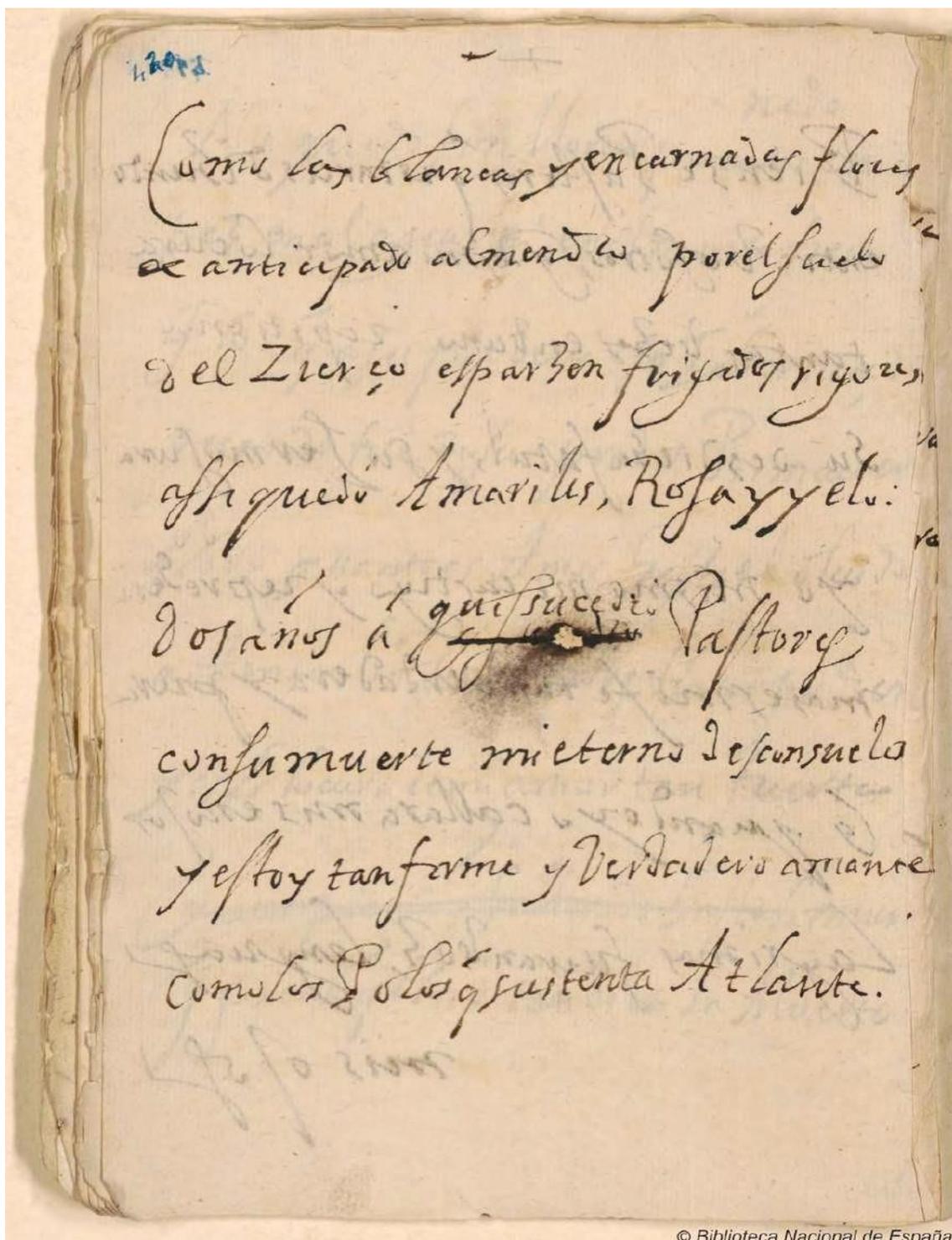
[Ilustración 4]

Portada de *Amarilis*,
Madrid, Francisco Martínez, 1633.



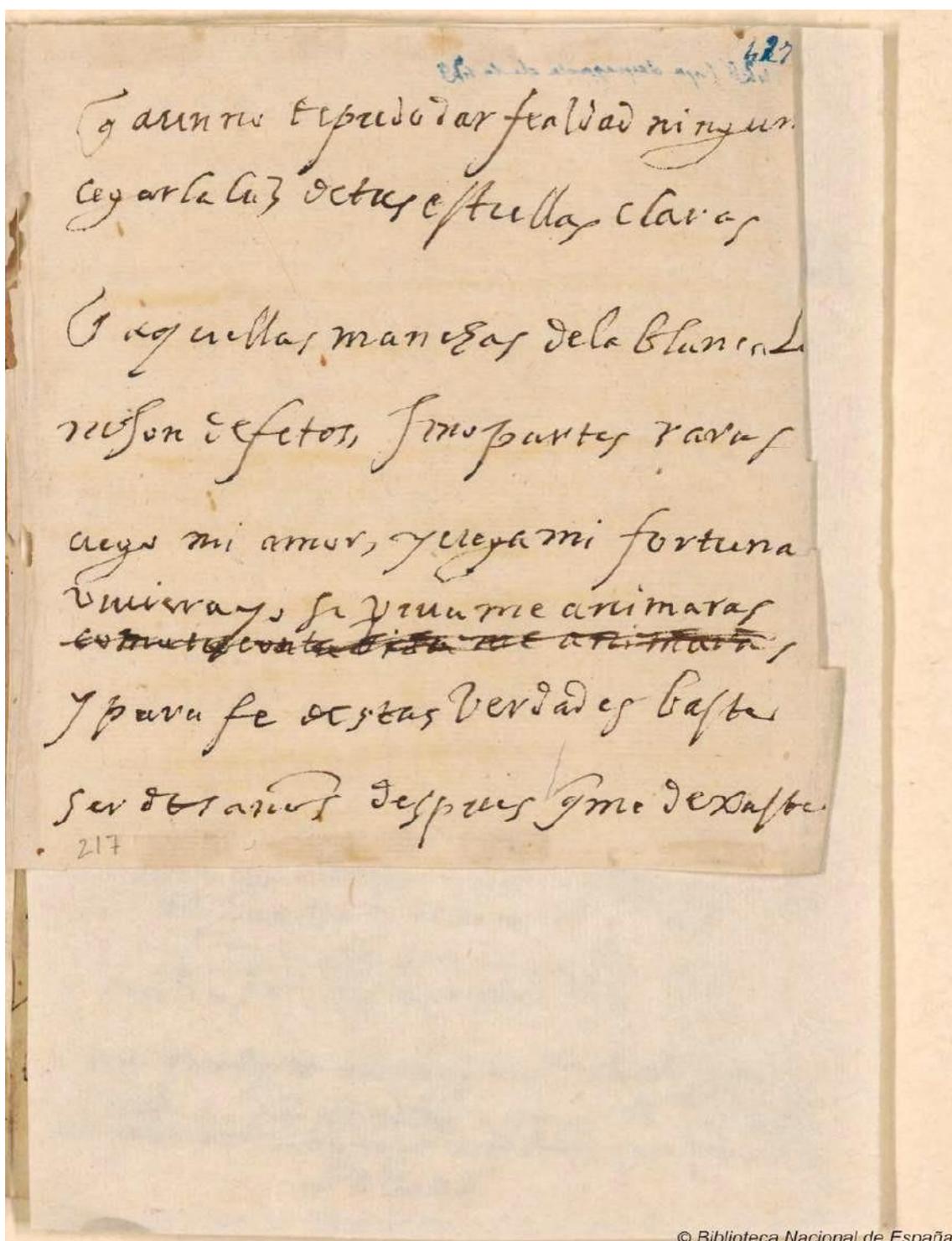
[Ilustración 5]

Portada de *La vega del Parnaso*,
Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.



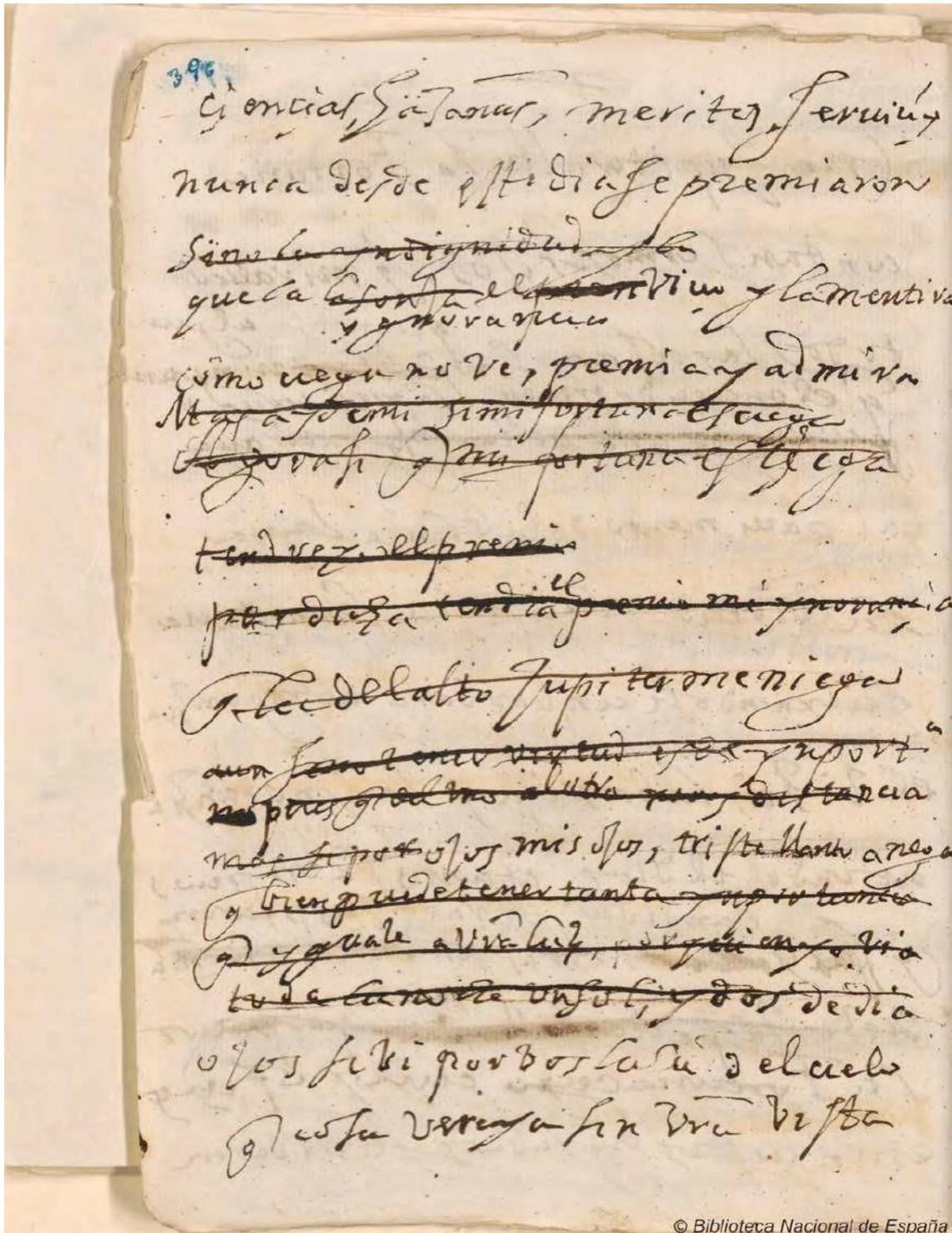
[Ilustración 6]

Página 420 del código Daza.



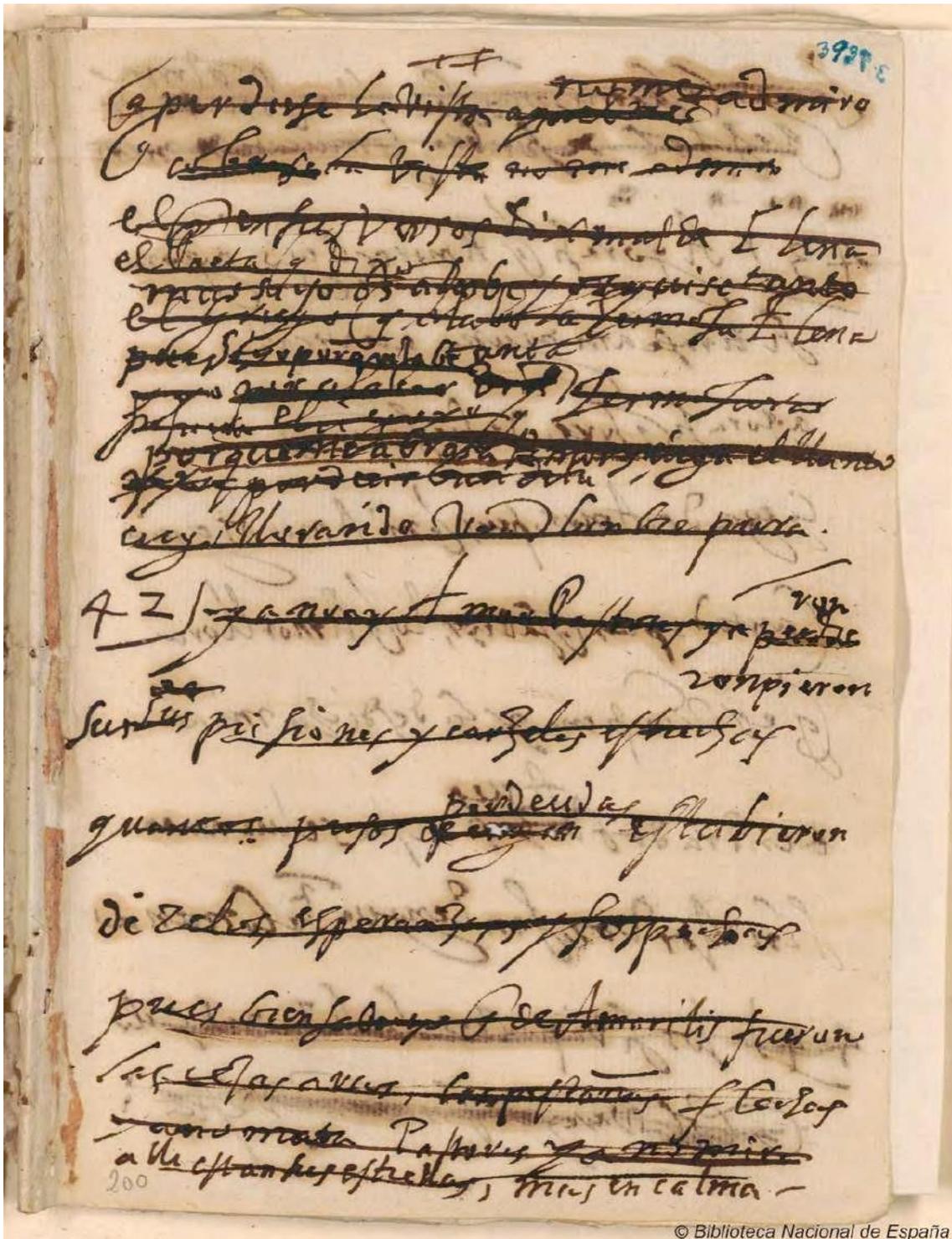
[Ilustración 7]

Página 427 del códice Daza.



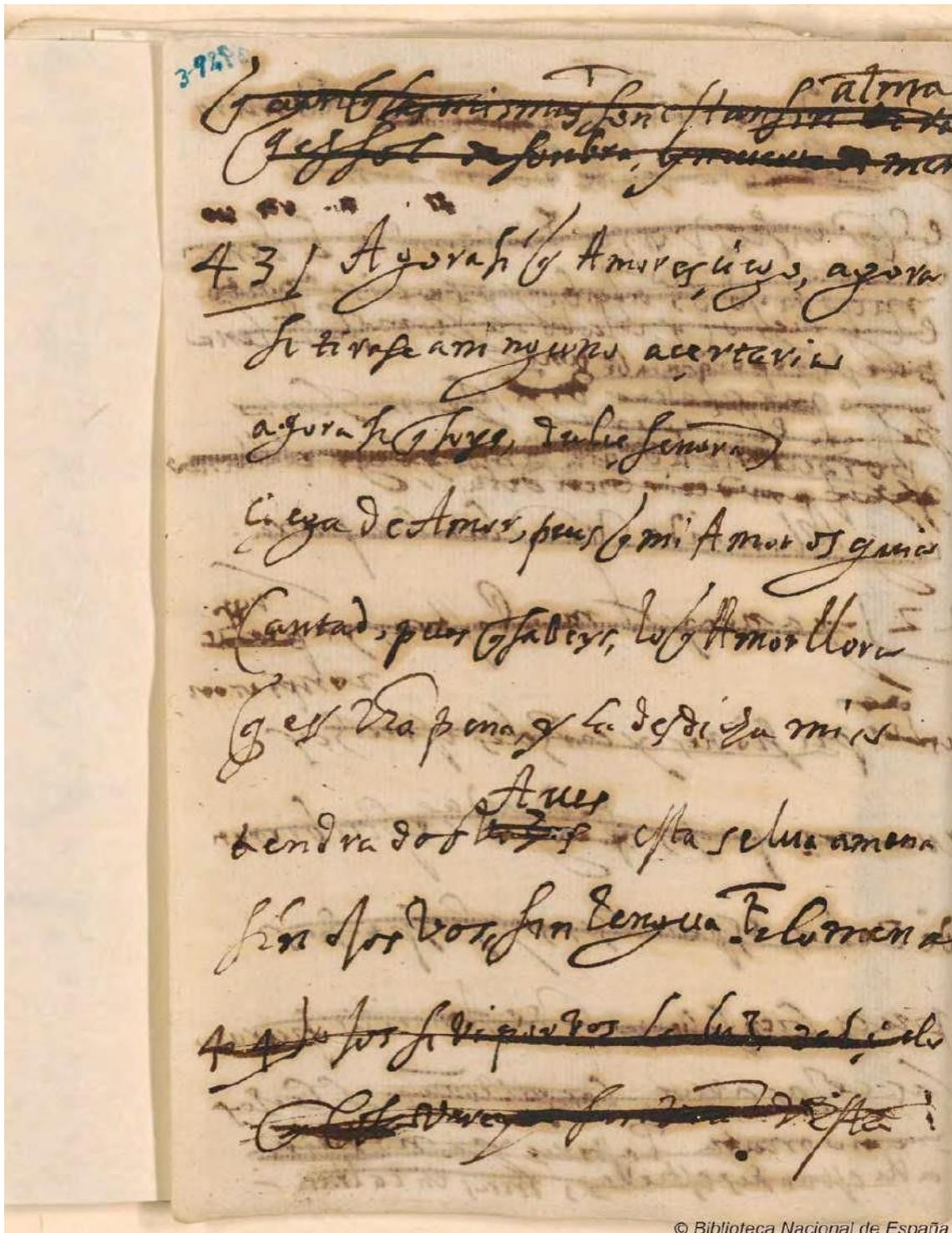
[ILUSTRACIÓN 8]

Página 396 del códice Daza.



[ILUSTRACIÓN 9]

Página 393 del códice Daza.



[ILUSTRACIÓN 10]

Página 394 del código Daza.