

Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: *La Arcadia* y la primera parte del *Quijote*

Alfonso Martín Jiménez

Universidad de Valladolid



Este trabajo se relaciona con otras investigaciones anteriores que han tratado de analizar las disputas literarias que se produjeron en torno a la obra literaria de Miguel de Cervantes. En un principio, centré mi investigación en la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda: partiendo de la hipótesis de Martín de Riquer (*Cervantes, Passamonte y Avellaneda*), quien propuso que Avellaneda podría ser el soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, denigrado en la primera parte del *Quijote* bajo la figura del galeote Ginés de Pasamonte, traté de mostrar que el propio Cervantes identificaba a Pasamonte con Avellaneda (Martín, *El «Quijote» de Cervantes; Cervantes y Pasamonte*). Analicé también la disputa literaria entre Mateo Alemán, autor del *Guzmán de Alfarache*, y Mateo Luján de Sayavedra, nombre falso que se atribuyó quien compuso el *Guzmán* apócrifo, así como la influencia que este caso de continuación apócrifa tuvo en el que protagonizaron, poco después, Cervantes y Avellaneda (Martín, «*Guzmanes*» y «*Quijotes*»). Y traté de dilucidar cómo se produjo el enfrentamiento entre Cervantes y Lope de Vega: aunque el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, se publicó en 1609, sin duda circuló antes en forma manuscrita, pues Cervantes realizó una dura crítica del mismo, así como de las obras teatrales del Fénix, en la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo que se desarrolla en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote*, que vio la luz a principios de 1605 (Martín, “El manuscrito” 259-277; «*Guzmanes*» y «*Quijotes*» 15-30). La circulación de las obras en forma manuscrita era un fenómeno frecuente en la época y complementario de la transmisión de las obras impresas (Bouza), por lo que nada tiene de extraño que el manuscrito del *Arte nuevo* corriera de mano en mano antes de ser publicado.

Pero también la primera parte del *Quijote* circuló como manuscrito antes de ser publicada en 1605, como confirman distintos testimonios. En una carta fechada en Toledo el 14 de agosto de 1604, Lope de Vega afirmaba lo siguiente: “De poetas no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote”. Así pues, en agosto de 1604, tanto Lope como su destinatario tenían conocimiento de la existencia

de don Quijote, y el Fénix sugería que, aunque Cervantes estaba buscando, como era costumbre, a quienes le compusieran los poemas elogiosos de los preliminares de su *Quijote* (para lo cual, lógicamente, habrían de leer previamente el manuscrito), nadie estaba dispuesto a hacerlo. Por ello, el propio Cervantes terminaría componiendo en tono burlón esos poemas preliminares. Y en la misma carta, Lope de Vega añadía lo siguiente: "...cosa para mi más odiosa que ... mis comedias a Cervantes" (*Cartas* 68). Si Lope mostraba ese convencimiento de que sus comedias le resultaban odiosas a Cervantes, era porque este así lo había dado a entender en el capítulo 48 del manuscrito de la primera parte del *Quijote*, haciendo manifestar al cura su "antiguo rancor" hacia las mismas (Cervantes, *Obras completas* 306).¹

Además, la protagonista de *La pícaro Justina*, impresa a finales de 1604 y publicada a principios de 1605, se refiere a don Quijote como un personaje literario ya sobradamente conocido, al que compara con los protagonistas de otras obras famosas, como el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* o la *Celestina*, dando por supuesto que sus lectores también lo conocerían: "Soy la rein- de Picardí-, / Más que la Rud- conoci-, / Más famo- que doña Oli-, / Que Don Quijo- y Lazari-, / Que Alfarach- y Celesti-... (Úbeda 523). Y en el prólogo de la obra titulada *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana, missa y sacrificios, con otras pruebas y argumentos contra la falsa Trinidad*, escrita en 1637 por el morisco Ibrahim Taibilí, que nació en Toledo en el último tercio del siglo XVI, y vivió en España con el nombre de Juan Pérez hasta la expulsión de los moriscos en 1609, se recuerda una escena que se produjo durante la feria de agosto de 1604 en una librería de Alcalá, en la cual un estudiante se burló de un amigo de Juan Pérez que había alabado los libros de caballerías, exclamando "¡Ya nos remaneçe otro Don Quijote!" (*apud* Oliver 112), lo que indica que los presentes en la librería conocían la existencia de don Quijote.

El testimonio que ratifica la circulación manuscrita de la primera parte del *Quijote* viene servido por el propio Lope de Vega, el cual dedicó casi todo el prólogo de *El peregrino en su patria*, novela publicada en 1604, a defenderse de los ataques que alguien, cuyo nombre no especifica, había dirigido contra su *Arte nuevo* y sus comedias. Y dichos ataques, como se ha intentado mostrar detalladamente en otros trabajos (Martín, "El manuscrito" 278-296; «*Guzmanes*» y «*Quijotes*» 26-30), no son otros que los realizados por Cervantes a través de la conversación entre el cura y el canónigo toledano que se desarrolla en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote*, ya que Lope de Vega da una clara respuesta a las críticas y a los mismos términos empleados por Cervantes. Pues bien, al comienzo de su prólogo, Lope de Vega da a entender que los ataques en cuestión se han producido en una obra manuscrita: "Para mí también son obras las de mano, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran? (Vega, *El peregrino* 55-56). Cervantes no había publicado nada desde 1585,

¹ En adelante se citan todas las obras de Cervantes por la edición de sus *Obras completas* de Florencio Sevilla (1999), indicando entre paréntesis el número de página.

en que vio la luz su novela pastoril *La Galatea*, pero sin duda había “murmurado” contra el *Arte nuevo* y las comedias lopescas en la obra de mano o manuscrito a la que se refiere el Fénix, es decir, en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*.

Pero conviene centrar la atención en otra de las afirmaciones que realiza Lope en el mismo prólogo de *El peregrino en su patria*, cuando arremete contra su detractor: “Pues ¿qué dirá quien [...] quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura?” (Vega, *El peregrino* 64). En esta expresión, Lope no solo da a entender que su contrario le ha criticado (“murmura”), sino también que le ha imitado (“en acabando de imitar”). Por lo tanto, si Lope se estuviera refiriendo a Cervantes, este no solo le habría criticado en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, sino que también le habría imitado. Y eso nos obliga a preguntarnos en qué pudo consistir la imitación cervantina.

Antes de escribir el prólogo de *El peregrino en su patria*, Lope de Vega había publicado *La Dragontea* (1598), obra épica sobre las aventuras de sir Frances Drake; *La Arcadia* (1598), una novela pastoril; el *Isidro* (1599), poema hagiográfico sobre el patrono de Madrid; *Las Fiestas de Denia* (1599), poema encomiástico sobre las fiestas que el Duque de Lerma ofreció en Denia a Felipe III, y *La hermosura de Angélica* (1602), que constituía una continuación del *Orlando furioso* de Ariosto. En el prólogo de esta última obra, Lope había incluido una cita de unos versos del *Orlando furioso* (“...e del'India à Medor desse lo scettro, / forse altri canterà con miglior plectro”), y animaba a otro autor a proseguir su obra: “...dejando casi otros tantos [cantos] a otro mejor ingenio que los prosiga” (*La hermosura* 614). Y Cervantes terminaría la primera parte del *Quijote* incluyendo el mismo verso de Ariosto (“*Forsi altro canterà con miglior plectio*” [318]). Pero se podría pensar que Lope, al afirmar que Cervantes le había imitado, no solo se refiriera a ese final de la obra cervantina, sino a algo de mayor importancia. Y, de entre los libros mencionados de Lope, *La Arcadia* pudo haber tenido una relevancia especial para Cervantes, ya que se trataba de una novela pastoril, y el alcalaíno había comenzado su carrera literaria publicando en 1585 *La Galatea*, perteneciente al mismo género.

En efecto, tras ser liberado del cautiverio y regresar a España, Cervantes probó suerte con la literatura, y lo hizo de dos maneras: a través de la escritura de comedias para su representación, y mediante la publicación de su novela pastoril *La Galatea*, en busca de una fortuna similar a la que había tenido la *Diana* de Jorge de Montemayor. Pero en ninguna de esas facetas obtuvo el éxito apetecido, lo que le llevó a abandonar la literatura en busca de otras formas de supervivencia (Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* VI-VII). Y, cuando trató de volver al mundo literario, se encontró con que Lope de Vega había acaparado la escena, a la vez que había obtenido un éxito notorio con la publicación de sus obras no teatrales.

En un principio, Cervantes mantenía buenas relaciones con Lope de Vega, que era unos quince años más joven que él, pero, en torno a 1600, surgieron las desavenencias (Montero, “Una amistad”; Pérez, “Lope, Medinilla”). En el “Canto de Calíope” de *La Galatea* (124), publicada en 1585, Cervantes elogió al Fénix, y este le

correspondió incluyéndolo entre la lista de autores mencionados en el libro IV de *La Arcadia*, que se publicó en 1598 (Vega, *La Arcadia* 425)². Cervantes escribió después un soneto elogioso para los preliminares de *La Dragontea* de Lope de Vega (*La hermosa* 9), destinado a la primera edición de 1598 (Rey, “Cervantes, Lope” 7), pero que no se incluyó hasta la segunda edición de la obra, que salió, junto a las *Rimas* y *La hermosa de Angélica*, en 1602. Hacia 1600, Lope debió de escribir su comedia *La viuda valenciana* (Rey, “Cervantes, Lope” 7; Vega, *La viuda* 26), en la que incluyó un elogio de *La Galatea*: “Aqueste es la *Galatea*, / que si buen libro desea / no tiene más que pedir. // Fue su autor Miguel Cervantes, / que allá en la Naval perdió / una mano...”. Pero en la “Cuestión sobre el honor debido a la poesía”, texto incluido en *La hermosa de Angélica*, Lope introdujo una lista de autores literarios similar a la de *La Arcadia*, en la que ya no figuraba Cervantes (Rey, “Estudio del *Entremés*” 7). Así pues, en 1602 existe ya un claro indicio del enfrentamiento entre ambos autores. Y, hacia 1604, apareció un soneto en el que se atacaban las obras de Lope de Vega, el cual comenzaba así: “Hermano Lope, bórrame el soné- / de versos de Ariosto y Garcilá-, / y la Biblia no tomes en la má-, / pues nunca de la Biblia dices lé...”. Dicho soneto ha sido atribuido a Cervantes, Góngora y Julián de Armendáriz (Marín 32-34). Lope debió de creer que era de Cervantes, por lo que él mismo, o alguno de sus allegados, escribió en respuesta un soneto en el que se criticaba a Cervantes y a don Quijote, el cual comienza así: “Pues nunca de la Biblia digo le-, / no sé si eres, Cervantes, co- ni cu-, / sólo digo que es Lope Apolo, y tú / frisón de su carroza y puerco en pie...” (Riquer *Cervantes, Passamonte* 125-137; Montero “Epistolario”, “Una amistad” 323-324; Percas 63-115; Pérez, “Una hipótesis” 22-26; Martín, “El manuscrito” 59-261). Cervantes se refirió a este soneto en la “Adjunta” al *Viaje del Parnaso*: “Estando yo en Valladolid, llevaron una carta a mi casa para mí [...] y venía en ella un soneto malo, desmayado, sin garbo ni agudeza alguna, diciendo mal de *Don Quijote*” (1218-1219). Cervantes vivió en Valladolid desde el verano de 1604 hasta el otoño de 1605 (Canavaggio, *Cervantes* 253-293; Blasco, *Miguel de Cervantes* 139-151), por lo que, en esa época, la enemistad entre Cervantes y Lope ya era manifiesta.

En el surgimiento de esa enemistad sin duda influyó notablemente el hecho de que Cervantes no pudiera vender sus comedias, ya que los *autores* o directores teatrales preferían representar las escritas al estilo del Fénix. Cervantes explicaría en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), obra en la que dio a la imprenta las obras dramáticas que los directores teatrales no quisieron comprarle, que en un principio había conseguido cierto éxito con sus comedias:

que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* [...]; compuse en

² En adelante se cita *La Arcadia* por la edición de Edwin S. Morby (1975), indicando entre paréntesis el número de página.

este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza. (877-878)

Aunque el número de comedias indicado por Cervantes se ha juzgado exagerado, esta etapa de creación teatral habría tenido lugar, según Florencio Sevilla y Antonio Rey, entre 1580 y 1587, antes del advenimiento de Lope de Vega (Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* III-XI; vid. además Canavaggio, *Cervantes* 1-32). A partir de 1587, Cervantes habría dejado la literatura, buscando otras formas de ganarse la vida. Y, cuando quiso volver a escribir, se encontró con que la irrupción teatral del Fénix, que había impuesto un nuevo tipo de comedia acomodada a los gustos del público, le impedía vender las suyas, como reconocería en el mismo prólogo a sus *Ocho comedias*...:

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero ... no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía. (878)

Años antes, al componer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, Cervantes ya había dado a entender que, si no conseguía vender sus comedias a los directores teatrales, era debido a que las de Lope habían acaparado el gusto de los espectadores. A través de las palabras del cura, Cervantes lamentaba el carácter comercial que habían adquirido dichas comedias: “...pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez” (306). La expresión “dicen verdad” constituye un claro reflejo de las dificultades con las que ya entonces Cervantes debió de encontrarse a la hora de vender sus comedias, lo que ratificaría años después en el prólogo de las *Ocho comedias*... El hecho de que ya no pudiera ver representadas sus obras teatrales sin duda supuso una gran frustración para Cervantes, y de ahí que, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, arremetiera duramente contra Lope de Vega, a quien consideraba el culpable de haber impuesto un nuevo tipo de gusto teatral que condenaba la producción teatral cervantina al ostracismo.

Pero Cervantes no solo hubo de lamentar la supremacía teatral de Lope de Vega, sino que pudo comprobar que éste alcanzó con su novela pastoril un éxito que él no había obtenido con *La Galatea*. En efecto, mientras que *La Arcadia* gozó del favor de los lectores, siendo uno de los libros mejor acogidos del Fénix, y, después de la *Diana* de Montemayor, la novela pastoril española de mayor circulación (Morby 14), *La Galatea*

no había alcanzado un éxito equiparable (López y López 98; Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* VI-VII). De hecho, Cervantes supeditaba la publicación de la segunda parte de su novela pastoril al acogimiento favorable de los lectores, como indicaba al final de la misma:

El fin deste amoroso cuento y historia ... en la segunda parte desta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere rescibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes. (141)

Quizás el hecho de que esta primera parte no fuera recibida como él esperaba fuera otro de los factores que influyeran en que Cervantes no publicara nunca la segunda parte de *La Galatea* (Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* XLIII-XLIV), a pesar de anunciarla repetidamente (el cura se refiere a ella en el escrutinio de la biblioteca de la primera parte del *Quijote*, y el propio Cervantes la prometió en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Ocho comedias...*, en el prólogo al lector de la segunda parte del *Quijote* y en la dedicatoria al conde de Lemos, escrita al borde de la muerte, del *Persiles*).

Así pues, en la época en la que se disponía a escribir la primera parte del *Quijote*, Cervantes no solo se encontró con que Lope le cerraba las puertas del teatro, sino que pudo comprobar cómo este alcanzaba un éxito con su novela pastoril que él no había logrado con la suya. No es extraño, en consecuencia, que experimentara un notable resquemor hacia el Fénix, y que arremetiera contra él en distintas partes de su obra.

De hecho, se ha pensado que la propia trama argumental de la primera parte del *Quijote* supone un ataque contra Lope. A juicio de Florencio Sevilla y Antonio Rey (Sevilla y Rey, “Introducción” a *Los baños* XXI-XXIV; Rey, “Cervantes, Lope” 473 y ss.), es muy probable que el *Quijote* se iniciara como una novela corta, similar a las que figuran en el volumen de las *Novelas ejemplares*, la cual ocuparía la primera salida de don Quijote, narrada en los primeros capítulos de la versión que se conserva. Y esa hipotética novela corta estaría basada en el *Entremés de los Romances*, cuyo protagonista, Bartolo, sufre una locura parecida a la de don Quijote, pero ocasionada por la lectura obsesiva de romances. En 1930, Juan Millé y Giménez sostuvo que el *Entremés de los Romances* constituía una crítica a Lope de Vega. En palabras de Antonio Rey Hazas, Bartolo, el protagonista de dicho entremés,

loco por los romances, se cree un héroe del Romancero, y, recién casado, abandona a su mujer y se empeña a ir a luchar contra el Draque, contra Inglaterra, al igual que Lope, “loco” por los romances [...], asimismo recién casado (con Isabel de Urbina), abandona a su mujer y se embarca contra Inglaterra en la Armada Invencible. (Rey, “Cervantes, Lope” 477)

Y el comienzo de la primera parte del *Quijote* guarda una estrecha relación con dicho entremés (Rey, “Estudio del *Entremés*” 13-17). Por ello, la propia trama argumental de la novela cervantina estaría basada en una obra que constituía una burla del Fénix. Como explica Antonio Rey Hazas (“Estudio del *Entremés*” 11), el *Entremés de los Romances* se estructura en buena medida en torno a tres romances de Góngora, que, por aquella época, estaba enfrentado con Lope de Vega, y Cervantes debió de aprovechar a su favor esa rivalidad, tomando partido por los adversarios del Fénix.

Ya José López Navío había manifestado su creencia de que el *Quijote* constituía una burla de Lope de Vega:

Esta es mi tesis general: Cervantes satiriza a Lope a lo largo de todo el *Quijote* [...]. Cervantes ironiza contra Lope en el comienzo del *Quijote*, siguen las sátiras en el prólogo y en la primera parte, para continuar luego en la segunda. Y Cervantes no se burla del Romancero, sino de un personaje real, Lope de Vega, enamorado del Romancero; no ironiza contra los romances, [...] sino que [...] critica esa manía exaltada de Lope por el Romancero. (*Apud* Rey, “Estudio del *Entremés*” 11-12)

Esta hipótesis le resulta aceptable a Antonio Rey Hazas, quien considera posible que Lope de Vega esté satirizado a través de “la estrafalaria figura de don Quijote y sus ínfulas nobiliarias, que le hacen creerse descendiente de Gutierre Quijada, señor de Villagarcía (I, 49), semejantes a las del Fénix con respecto a Bernardo del Carpio y su famoso y falso escudo” (Rey, “Estudio del *Entremés*” 12). Y, de igual manera que Lope de Vega se autorretrataba por medio de nobles personajes moriscos en sus romances de tinte autobiográfico, y que había idealizado en ellos la figura de Elena Osorio (Pedraza, *Lope de Vega* 23-24), don Quijote cree ser lo que no es, e idealiza a la rústica Aldonza Lorenzo convirtiéndola en Dulcinea (Rey, “Estudio del *Entremés*” 52-54). De hecho, tanto las múltiples personalidades que adoptaba Lope en sus romances, como los ataques de celos que experimentó cuando fue abandonado por Elena Osorio, reflejados en sus obras literarias, hicieron que entre sus detractores fuera considerado como un “loco”. La madre de Elena, Inés Osorio, se opuso firmemente a los amores de su hija con Lope, y la presionó para que aceptara las pretensiones del rico Francisco Perrenot Grandvela y dejara al Fénix, lo que, como apunta Antonio Rey Hazas,

volvió loco de verdad a Lope de Vega, como Cervantes sabía muy bien, pues era por entonces amigo suyo e incluso había declarado en agosto de 1585 en un reconocimiento de deuda a favor de Inés Osorio, sin duda para hacer un favor a su joven y apasionado amigo, que pretendía así ganarse la amistad de su suegra ... Cervantes ... sabía muy bien que Lope estaba loco de amor, era testigo directo de que estaba loco de celos Loco ... porque mostraba impetuoso su brío de galán y su insolente

e insultante palabra poética, que acusaba a su amada de ramera, a su suegra de alcahueta y de cornudo a su suegro, entre otras lindezas semejantes que le llevaron al célebre proceso por libelos. En definitiva, Lope loco también por su pasión amorosa, loco por *Filis*, por un amor torrencial que a menudo contó a través de sus diversos heterónimos moriscos. (“Estudio del *Entremés*”55)

El hecho de que Lope se identificara en sus romances con tantos y diferentes héroes moriscos, llegando a confundir su propia vida con su literatura, originó que fuera tildado de loco por alguno de sus contemporáneos, como se muestra en el romance 349 del *Romancero General* de 1600 que trae a colación Antonio Rey Hazas (“Estudio del *Entremés*” 56-57), dirigido al propio Belardo (seudónimo de Lope de Vega):

Oídme, señor Belardo,
oíd y escuchad un poco [...].
Una vez sois moro Adulce,
que está en la prisión quejoso,
porque le dejó Celinda,
y es que os dio *Filis* del codo.
Otras veces os mostráis
Bravonel o Maniloro,
y otras veces sois Azarque
o Muza, valiente moro.
Otras veces Reduán [...].
Os pido que os contentéis
con tener un nombre solo,
[...] no deis causa que se diga,
Belardo, que estáis ya loco. (Durán 130)

Lope fue tenido por sus detractores como un hombre “loco por los romances moriscos, loco por celos, loco, en fin, porque llegó a identificarse con sus idealizados y caballerescos héroes moriscos” (Rey, “Estudio del *Entremés*” 57), lo que habría originado la burla del mismo a través del enloquecido Bartolo del *Entremés de los romances* y del mismo don Quijote.

De hecho, Lope de Vega no solo dejó claros retazos autobiográficos en sus romances, sino también en su novela pastoril, *La Arcadia*, en la que aparecen personajes literarios que experimentan ataques de locura causados por los celos. Y, como enseguida veremos, Cervantes incluyó dos episodios en la primera parte del *Quijote* que remiten claramente a esos ataques de locura de *La Arcadia*.

Que Cervantes tuvo muy en cuenta la exitosa novela pastoril de Lope de Vega se desprende de los preliminares de la primera parte del *Quijote*, compuestos en el

momento en el que la obra iba a ser publicada, los cuales constituyen, como se ha explicado detalladamente (Martín, “El manuscrito” 45-54), un ataque contra las obras que el Fénix había publicado hasta el momento y una burla de la erudición desplegada en las mismas. Y, a pesar de haber sido incluido en la lista de autores destacados que figuraba en *La Arcadia*, varias de las chanzas de Cervantes van dirigidas contra esa obra. Así, Cervantes lamenta ante el “amigo” que aparece en el prólogo de la primera parte del *Quijote* que su obra sea “pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro”, y se burla de quienes incluyen listados de nombres “por las letras del A.B.C., comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis” (148). Y al final de *La Arcadia* figuraba uno de esos listados alfabéticos de autores, titulado “Exposición de los nombres poéticos y históricos contenidos en este libro” (Vega, *Arcadia. Obras completas* 355-392), que terminaba, precisamente, con Zoilo. El “amigo” soluciona sus dudas a Cervantes, aconsejándole lo siguiente a propósito de las “anotaciones al fin del libro”:

para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: *El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa; y es opinión que tiene las arenas de oro, etc.* (149)

Y en la “Exposición de los nombres...” de *La Arcadia*, Lope había incluido la siguiente entrada del río Tajo: “TAJO, río de Lusitania. Nace en las sierras de Cuenca, y tuvo entre los antiguos fama de llevar [...] arenas de oro. [...] entra en el mar por la insigne Lisboa...” (Vega, *Arcadia. Obras completas* 387). La burla tendría un significado añadido, ya que Lope de Vega, como recuerda Rey (“Estudio del *Entremés*” 491), era “célebre defensor del Tajo y se identificaba muy directamente con él y con Toledo”.

Además de estas chanzas en los preliminares de la primera parte del *Quijote*, se ha señalado otra alusión burlesca a *La Arcadia* realizada por Cervantes en el cuerpo de su novela: en el capítulo 18, don Quijote toma unos rebaños por ejércitos, y la pintura que realiza de los supuestos combatientes constituye una parodia, como apuntara Menéndez Pelayo, de la descripción de la galería de retratos de la cueva de Dardanio, inserta en el libro tercero de *La Arcadia* (Osuna 14). Y existe, en efecto, una clara relación entre ambos episodios, ya que en ellos un personaje indica a otro quiénes son las personalidades que contemplan (aunque en el caso de don Quijote sean imaginadas), resaltada por las propias expresiones cervantinas. Lope había escrito lo siguiente: “*Aquel que ves allí... [...]. Estos de esta parte... [...]*” (225). Y Cervantes emplea términos parecidos en su parodia, para que la alusión no pasara inadvertida: “*Aquel caballero que allí ves [...]. Pero vuelve los ojos a estotra parte [...]*” (193-194).

Estas alusiones burlescas a *La Arcadia* denotan la repulsa de Cervantes hacia la misma y, seguramente, el malestar que le causó el éxito obtenido por la novela de Lope, tal vez basado en su peculiar técnica compositiva, muy diferente a la de otras novelas pastoriles y a la de *La Galatea*. En efecto, se ha pensado que el propósito de *La Arcadia* era mostrar, fundamentalmente, el virtuosismo lírico de Lope de Vega, y que la trama argumental constituye una simple excusa para incluir los poemas, cuya calidad ha sido siempre alabada y destacada por la crítica (Osuna 27). Mientras que en la obra de Cervantes las composiciones poéticas se mezclan con las variadas historias que les ocurren a los distintos personajes, configurando una compleja trama argumental, la obra de Lope presenta un argumento mucho más sencillo (Morby 24), que podría resumirse así: Belisarda y Anfriso se aman apasionadamente, pero el segundo es testigo de un supuesto favor de Belisarda a Olimpio, lo que le produce unos intensos e injustificados celos que le llevan a la locura, y, como venganza, decide cortejar a Anarda. Belisarda, para mostrar que no amaba a Olimpio, decide casarse con Salicio, el pretendiente que su padre quería para ella. Finalmente, cuando ya no hay remedio a su situación, los amantes acaban descubriendo el malentendido, y Anfriso, desengañado del amor, decide olvidar a Belisarda refugiándose en el estudio, la poesía y la ciencia.

En torno a este sencillo argumento se estructura toda la obra, y las numerosas historias de amor propias de *La Galatea* o de otras novelas pastoriles son sustituidas por episodios de carácter erudito (como las conversaciones pastoriles sobre la risa y el llanto, la belleza y el amor, la poesía y la ciencia, la quiromancia y la astrología, o las visitas de los pastores al Templo de Palas, a la galería de Dardanio, a la cueva y los palacios de Polinesta o al Templo del Desengaño), destinados a instruir a los lectores y a mostrar los conocimientos del propio Lope –los cuales fueron tomados en gran parte de las “enciclopedias” o diccionarios que circulaban en la época, como la *Officina* de Ravisio Textor, el *Compendium naturalis philosophiae aristotelico* de Frans Titelmans, *Il sapere util’e delettevole* de Constantino Castriota, o el *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Carolus Stephanus, o Charles Estienne (Osuna 191-216; Morby 23-33; Conde y García)–. Se ha pensado, incluso, que esa mezcla de poesía lírica y de interpolaciones de carácter erudito habría estado en la base del éxito que alcanzó la novela (Morby 19). De cualquier modo, si en algo difiere *La Arcadia* de *La Galatea* es en el desinterés que muestra Lope por la inclusión de “novelas” o “cuentos” secundarios, que constituían el principal atractivo de la obra cervantina. Como indica Rafael Osuna (151), en *La Arcadia* se refleja más el Lope poeta y erudito que el novelista, y el mismo Fénix no debía de tener pensado, en un principio, dedicarse a la narración, como él mismo expresaría en *Las fortunas de Diana*: “nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento”. Y en el prólogo de las *Rimas* (1602), dirigido a D. Juan de Arguijo, que constituye una defensa frente a las críticas vertidas contra *La Arcadia*, el Fénix justificaría tanto la erudición de su novela pastoril como la ausencia de narraciones secundarias:

[*La Arcadia*] No es infructuosa, pues enseña en el quinto libro la virtud de Anfriso y el método para huir del amor y del ocio [...]; pues si acaso las cosas son oscuras, los que no han estudiado maldicen del libro, porque quisieran que todo estuviera lleno de cuentos y novelas, cosa indigna de hombres de letras...; que, cuando no es para enseñar, no se ha de escribir. (Vega, *Rimas* 137)

Si los poemas de *La Arcadia* fueron celebrados, como lo eran los romances y las comedias de Lope, Cervantes tendría que escuchar las críticas hacia su obra en verso, reflejada en el comentario que él mismo incluiría en el prólogo a sus *Ocho comedias*...: “En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo” (878). Tal vez el reconocimiento de la supremacía versificadora de Lope llevara a Cervantes a buscar el éxito mediante obras escritas fundamentalmente en prosa, aunque no dejaría de emplear el verso (como en el *Viaje del Parnaso*, en sus comedias y en algunos entremeses).

En cualquier caso, es obvio que Lope no mostró en *La Arcadia* una técnica narrativa similar a la que Cervantes había desplegado en *La Galatea*. En 1972, Rafael Osuna analizó la influencia que habían tenido en *La Arcadia* algunas de las novelas pastoriles o las églogas escritas con anterioridad (la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, las *Églogas* de Garcilaso de la Vega, *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, la *Diana enamorada* de Gil Polo y *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo), y llegó a la conclusión de que todas esas obras tuvieron un mayor o menor grado de influencia en la novela pastoril de Lope, con la excepción de *La Galatea* de Cervantes, la cual, a su modo de ver, “no influye en absoluto en *La Arcadia*”, lo que le llevaba a afirmar lo siguiente: “El que Lope no conociera *La Galatea* no deja de presentar algunos visos de probabilidad, ni tampoco el que fuera deliberado el no dejarse influir por ella” (Osuna 229-230). Asimismo, Osuna recuerda que en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, Cervantes menciona,

para bien o para mal, los libros pastoriles de Montemayor, Alonso Pérez, Gil Polo, Lofrasso, Gálvez de Montalvo, López de Enciso, González de Bovadilla, Bernardo de la Vega y su propia *Galatea*, pero no menciona el de Lope. Podría sugerirse que ambos escritores despreciaron olímpicamente sus respectivas pastorales. (Osuna 230)

En 1999, en su edición de *La Galatea*, Francisco López Estrada y María Teresa López (99) sostienen que Lope había leído *La Galatea*, ya que, como hemos comentado, la elogió en *La viuda valenciana*, y volvió a mencionarla en *La dama boba*, e incluso el Fénix incluyó a Cervantes entre la lista de escritores destacados de la época que figura en el libro V de *La Arcadia*, categoría que le correspondería, en buena parte, por ser el autor

hasta el momento de una única obra impresa, como *La Galatea*. Y, a pesar de la opinión de Rafael Osuna, hay ciertos rasgos en *La Arcadia* que pudieran denotar una influencia de *La Galatea*. Así, algunos nombres de los pastores cervantinos, como Leonida, Belisa o Tirsi, son muy parecidos a los que Lope puso a sus pastores Leonisa, Belisarda y Tirsi; en el libro primero de *La Galatea*, se cuenta que Lidia regaló una “cinta encarnada” a Eugenio, y que este se la dio a Leocadia, lo que provoca los celos desesperados de Lidia (27), y, en *La Arcadia*, Belisarda entrega una “cinta negra” a Olimpio, lo que desata el ataque de celos de Anfriso (321); en ambas obras, los padres de las protagonistas (Galatea y Belisarda) quieren casar a sus hijas con pastores adinerados que no son del agrado de las mismas; Cervantes emplea dos formas métricas, la estancia y la redondilla con rima abba (esta solo había aparecido dos veces antes en la *Diana*), que son usadas por Lope (Morby 29); en el principio de *La Galatea*, de forma inusual en el género, que era refractario a la violencia, se introduce una escena en la que un pastor apuñala a otro, dándole muerte (18), y, en el libro primero de *La Arcadia*, Leriano dice que estuvo a punto de matar a Anfriso por celos (84); Cervantes hace frecuentemente que sus personajes (Lisandro, Teolinda, Silerio...) cuenten su vida a otros pastores por medio de discursos retóricos, que comienzan con un *exordium* y prosiguen con la *narratio* (20 y ss.; 27 y ss.; 43 y ss.), y, en el libro tercero de *La Arcadia*, Anfriso cuenta su vida a Dardanio valiéndose también de la estructura de los discursos retóricos (222-224); Cervantes indica en su prólogo que apenas ha salido “de los límites de la juventud” (12), y Lope incluye al final de su obra un poema, elaborado anteriormente, en el que se refiere a su juventud recién perdida (449-451). E incluso los versos que Cervantes dedica a Lope en *La Galatea* (“Muestra en un ingenio la experiencia / que en años verdes y en edad temprana...” [124]), podrían haber influido en esa composición que Lope dedica a su juventud, la cual comienza con los versos “La verde primavera / de mis floridos años...” (449).

No se trata, por lo tanto, de que ambos autores ignoraran sus respectivas novelas pastoriles, sino de que Lope desdeñó la técnica narrativa de Cervantes (o no fue capaz de emplearla), pese a lo cual obtuvo mayor éxito que él. Y Cervantes, lejos de ignorar *La Arcadia*, dirigió sus pullas contra la misma, como hemos visto, en distintas partes de la primera parte del *Quijote*, aunque sin mencionarla nunca expresamente.

Pero hay otros episodios de la primera parte del *Quijote* que constituyen una imitación meliorativa o satírica de dos pasajes de *La Arcadia* que guardan una estrecha relación entre sí, en los cuales se muestran los ataques de locura provocada por los celos que experimentan Celio y Anfriso.

En el libro primero de *La Arcadia*, se cuenta la locura de Celio, causada por los celos. En él se narra que el pastor Celio va dando voces por el campo, y Olimpio dice lo siguiente: “No os alborotéis [...], que el autor de aqueste escándalo es aquel loco de Celio, que como todos sabéis ha días que lo está por el casamiento de la pastora Jacinta con Ricardo” (107). Celio es tachado de “furioso”, pero al mismo tiempo pasa por periodos en que se muestra “sosegado” y escucha a los demás pastores (109), hasta que

de pronto los interrumpe abruptamente: “Dejad esas fábulas [...], que quiero hablar en mis verdades a solas; y porque ninguno quiero que me escuche, desviaos de mí casi un tiro de piedra”. Otro, pastor, Danteo, le dice que le “faltan todas las condiciones para que el ánimo racional discurra” en su cerebro, y Celio, alejado de los demás pastores, “con abiertos ojos y erizado cabello”, dirige sus quejas a los elementos de la naturaleza:

Hermosos árboles, viento que entre sus hojas murmuras; [...] ¿Ha puesto jamás pastoril mano tan enamoradas enigmas por vuestras tiernas cortezas o ha llevado jamás el viento más encendidos suspiros que estos míos? [...] Fuentes puras, arroyos sonoros, río pequeño y apacible, [...] ¿ha enturbiado jamás vuestras sesgas aguas llanto más amargo o ponzoña de áspide más venenoso? [...] Todos parece que con triste murmurero respondéis [...] que otro más afligido no ha puesto en vuestra soledad las cansadas plantas. Pues árboles, viento, frescura, fuente, río, si por ventura aquella ingrata aquí pusiere las suyas [...], representadme a su fantasía estos erizados cabellos, con este flaco y amarillo rostro, con este encendido deseo, con este enfermo pecho y alma dolorosa. Vea lo que ya puedo tardar en acabar la vida. (118-119)

El narrador afirma entonces lo siguiente: “En acabando de decir esto el afligido mozo, cayó tendido en el suelo como muerto, y de este parasismo se le cubrieron los ojos de un fácil sueño” (118-119). Después, los pastores presentes ruegan a otro pastor, llamado Celso, que cuente la historia de Celio (si este nombre sugiere la palabra *celos*, el de Celso constituye un anagrama de la misma). Celso canta entonces un romance que le hurtó del zurrón a Celio (119-129), en el cual este narra cómo desde muy niño conoció a la que sería la causante de sus males: “Porque apenas tuve siete [años] / cuando de una sierra en brazos / trajo una tigre un pastor, / con rostro y vestido humano. / [...] Era, aunque tigre, mujer / de mi sangre y de mis años” (121). Describe luego todos los encantos de Jacinta, y cómo Cupido le incitó a dirigirse a ella, encontrando una buena acogida por su parte: “Hallé acogida en sus ojos / con dulcísimos regalos, / [...] en todo el valle decían: / «Para en uno son entrambos””. Después le acosan los celos (“Aquí me perdí del todo / [...] Allegáronseme los celos”), y, especialmente, de su amigo Ricardo (“para mi mal tuve un amigo, / dijera mejor contrario”), el cual pretendió a Jacinta: “Este puso el pensamiento / donde mis ojos cegaron, / y donde hallaron los suyos / el premio de mis trabajos”. Ricardo acaba casándose con Jacinta, y Celio asiste a la boda: “Al fin por grado o por fuerza / amanecieron casados, / y yo más muerto que vivo / sobre su puerta llorando. / [...] Presente me hallé en sus bodas / [...] celoso y desesperado”. Celio narra así la locura que le producen los celos: “Cuando me vi quedar solo, / para quejarme despacio / en el confuso silencio / de mi alma, noche y campo / comencé furioso y loco / con los árboles hablando”. Y lamenta la ingratitud de Jacinta, la cual le había prometido no olvidarle nunca. Desea después Celio a Jacinta todo tipo de

desgracias (“Plega a Dios, ingrata bella, / que goces el desposado / para no tener una hora / de paz, sosiego y descanso. [...] También tú vivas celosa, / flaca y llena de cuidado, / [...] Tus hijos te traigan muertos / de un león o tigre hircano...”), y quema sus retratos y cartas, aunque sospecha que el mal causado no lo curará el tiempo ni el desengaño: “Porque me dicen pastores / con experiencia de agravios / que será la muerte sola / el médico de mis daños”.

Como afirman Edwin E. Morby (Vega, *La Arcadia* 121, nota 149) y Rafael Osuna (230), el poema es claramente autobiográfico, y refleja la historia amorosa frustrada que Lope de Vega mantuvo con Elena Osorio (Pedraza 23-25), de manera que Celio constituiría una representación literaria del propio Fénix, Jacinta de Elena Osorio y Ricardo de Francisco Perrenot Grandvela, el hombre por el que Elena abandonó a Lope.

Cuando Celso acaba de cantar el romance de Celio, este, “ya furioso, suelto de los lazos del sueño, comenzaba a dar voces”, y el resto de pastores presentes, entre los que se encuentra uno denominado Cardenio, apodado “el Rústico”, al que se pinta a lo largo de la obra como un pastor fuerte y gracioso que alegra a los demás con sus donaires (270), tratan de calmarlo:

sosegóse un poco, de suerte que por buenas palabras le sacaron del bosque. Pero como en viendo el campo desocupado y raso quisiese volver a su primera furia, asíóle Danteo los brazos, y mandó Tirsi que le llevasen asido; pero como él se echase en el suelo y diese mayores voces, determinaron que [Cardenio] el Rústico, por ser hombre robusto, le llevase a cuestras; pero apenas con su acostumbrado donaire le asió los brazos, cuando mordiéndole rabiosamente el pescuezo, cayeron los dos en tierra; y en cuya lucha de ninguna manera llevó la mejor parte, porque caer en manos de un loco a las de un león hace poca diferencia. (129)

Este episodio del loco Celio constituye un anticipo del que protagonizaría luego Anfriso, el protagonista de *La Arcadia*, en el libro cuarto de la obra. Tras creer equivocadamente que su amada Belisarda prefiere a Olimpio, Anfriso se presenta “desatinado de averiguados celos” (335), que provocan su desvarío: “Comenzó el pastor a decir tales palabras y hacer tales desesperaciones y efetos, que, a no se hallar Frondoso a resistille, sin duda se arrojara de la primera peña, o en el caudaloso Erimanto templara con el curso de la vida el mortal fuego”. Y, cuando Frondoso lo deja libre, Anfriso se precipita, “dando saltos, a seguir la espesura del monte” (336), mientras pronuncia el poema titulado “Anfriso desesperado” (336-342), en el que dirige sus quejas amorosas a los variados árboles del lugar (“...fresnos, robles, murtas / sauces, espinos, enebros / almendros, lentiscos, hayas / álamos blancos y negros...”), en los que graba sus penas amorosas (“en cuya corteza / escribí tantos requiebros...”), y a las numerosas matas y flores: “Retamas, narcisos, rosas / jazmines, mosquetas, trébol, / maravillas, azucenas, /

claveles y flor de celos...”. Asimismo, muestra su deseo de enturbiar las aguas con su llanto: “Ya fuentes, quiero enturbiaros, / porque no serváis de espejo / a la que fue de estos prados / luz, basilisco y veneno”. Finalmente, compara su propia locura con la de Celio (“que yo con celos y envidia / que de las tórtolas tengo, / como Celio por Jacinta / pierdo la vida y el seso”), lo que establece un indudable nexo entre los dos personajes, que nos advierte sobre el propio carácter autobiográfico de Anfriso.

Y la narración continúa así:

Aquí llegaba la furia del pastor pobre cuando Frondoso, que ya de las vecinas cabañas había traído a Galafrón y [Cardenio] el Rústico, [...] quiso detener la furia de sus brazos, con que como otro Orlando desgajaba las ramas de los árboles, habiéndose ensayado primero en los vestidos propios. «¿Qué es esto, Galafrón le dijo, pastor desesperado? ¿Qué mudanza, qué desdicha, qué caída de aquel tu idolatrado cielo te ha traído a estado tan miserable?» «Amor, respondió Anfriso, amor, pastores; amor mal pagado y desconocido, cuyo veneno me hubiera sin duda muerto si los celos que hoy me han dado no lo hubieran impedido». (342)

Poco después, se añade que Anfriso “proseguía furiosamente”, por lo que Galafrón “con la honda le ató las manos”, y entre él y Cardenio el Rústico tratan de domeñarlo: “Porfiando, pues, los unos y los otros, dieron con él en el suelo [...]. Sosegóse un poco [...] y, viéndole ya en su acuerdo le pusieron en su libertad y acompañaron hasta el aldea” (346).

Así pues, Cardenio el Rústico, como ya lo hiciera con Celio, viene a sujetar al loco Anfriso, el cual es comparado con el personaje del *Orlando furioso* de Ariosto, cuando, al descubrir que su amada Angélica había tenido relaciones con Medoro, se volvió loco de celos y, furioso, corrió desnudo por Francia y España, cometiendo numerosas atrocidades (tema que Lope de Vega, como autor de *Las lágrimas de Angélica*, continuación de la historia de Ariosto, conocía bien).

Como en el caso del pasaje de Celio, el episodio de la locura de Anfriso, convertido en un nuevo y furioso Orlando, tiene claros tintes autobiográficos. Aunque Anfriso representa a don Antonio de Toledo y Beamonte, duque de Alba (Osuna 43-65), a cuyo servicio estuvo Lope de Vega en Alba de Tormes entre 1592 y 1595, mientras cumplía la pena de destierro a la que había sido condenado por sus libelos contra la familia de Elena Osorio (Pedraza 27), no es menos cierto que el Fénix, como expone Rafael Osuna (65-77), acabaría usurpando el papel de Anfriso, de manera que este presenta numerosos rasgos autobiográficos de su creador. Mediante la locura de Anfriso, Lope de Vega vuelve a reflejar su propia experiencia amorosa con Elena Osorio, la cual sería trasladada a otras de sus obras literarias, como sus comedias *Belardo furioso* o *La Arcadia* (versión dramática de la novela pastoril) y su novela *La Dorotea*

(Osuna 83-87; Pedraza 90). A los lectores de la época, acostumbrados a tener noticia, a través de los romances juveniles del Fénix, de las relaciones que mantuvo con Elena Osorio, a la que representaba bajo los nombres de Filis –si el romance era pastoril– o de Zaida o Celindaja –si se trataba de un romance morisco– (Pedraza 23-24), no les resultaría difícil reconocer al propio Lope de Vega tras la locura amorosa que experimentaba Anfriso, ni a Elena Osorio tras Belisarda, como tampoco le sería difícil al propio Cervantes. Precisamente, una de las convenciones genéricas de la novela pastoril consistía en representar a personas reales a través de las criaturas ficcionales, y el mismo Cervantes se sirvió de ese recurso en *La Galatea*, en la que se representó a sí mismo y a sus conocidos a través de sus pastores. Por ello, no es extraño que Lope de Vega reflejara sus propias experiencias en *La Arcadia* a través de Celio o Anfriso, y Cervantes debió de ser perfectamente consciente del procedimiento empleado por Lope, que él mismo había usado anteriormente.

Pues bien, los dos pasajes de Celio y Anfriso, que guardan una estrecha relación en la obra de Lope, tienen un claro paralelismo en sendos episodios de la primera parte del *Quijote*: el de la historia protagonizada por Cardenio, Luscinda y don Fernando, y el de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, los cuales aparecen entremezclados, lo que ratifica la relación que Cervantes quiso establecer entre los mismos.

Cervantes debía de creerse superior a Lope de Vega en el arte de narrar en prosa, como parece desprenderse del hecho de que, en la primera parte del *Quijote*, realizara una clara imitación meliorativa del pasaje lopesco de Celio, escrito en verso y en prosa. En efecto, la historia amorosa de Celio, Jacinta y Ricardo es remedada en la que protagonizan Cardenio, Luscinda y don Fernando en el *Quijote*. Los personajes lopescos de Celio y Cardenio “el Rústico” se funden para dar lugar al cervantino Cardenio “El Roto”, mientras que Jacinta y Ricardo encuentran su paralelismo en Luscinda y don Fernando, nombres que guardan cierta correspondencia fonética con los de las criaturas de Lope. De hecho, en *La Arcadia* figura otra pastora llamada Lucinda, en la que Cervantes pudo basarse para crear a su Luscinda.

Y esa similitud pretendida de los nombres sin duda buscaba que a Lope no le pasara inadvertida la imitación, que se refleja en una gran cantidad de detalles del capítulo 23 de la primera parte del *Quijote*: si Celio se presentaba como un pastor enloquecido por los celos que en ciertos momentos se mostraba sosegado y en otros experimentaba ataques que lo convertían en un loco furioso, agrediendo o mordiendo a los otros pastores y refugiándose después en la soledad del campo, exactamente lo mismo le ocurre al Cardenio cervantino, el cual, como un personaje de novela pastoril, se refugia en “la más áspera y escondida” parte de la sierra, y experimenta los mismos cambios de comportamiento, mostrándose en ocasiones “con mucha mansedumbre”, y siendo presa otras veces de “algún accidente de locura”, durante el cual, “con gran furia”, da “puñadas” o “bocados” a los otros pastores, antes de volverse a “emboscar en la sierra”. Si los pastores lopescos tratan de calmar a Celio o de reducirlo por la fuerza y conducirlo a la aldea, lo mismo intentan hacer con Cardenio los pastores cervantinos:

“ya por fuerza ya por grado, le hemos de llevar a la villa de Almodóvar” (213-214). Si Celso hurta un romance del zurrón de Celio, en el que este lamenta su dolor amoroso, el cual termina con los versos “que será la muerte sola / el *médico* de mis daños” (129), don Quijote extrae de la maleta perdida de Cardenio un soneto en que se queja de sus males de amor, el cual termina con los versos “que el mal de quien la causa no se sabe / milagro es acertar la *medicina*” (212). Y en ese soneto, significativamente, Cardenio denomina “Fili” a la mujer que ha causado sus males (“Si digo que sois vos, *Fili*, no acierto...”), nombre que remite de manera diáfana al de *Filis*, empleado por Lope de Vega para referirse a Elena Osorio. Celio, en su poema, deseaba todo tipo de males a Jacinta, rogando a Dios que padeciera la compañía de su esposo (“*Plega a Dios*, ingrata bella, / que goces el *desposado* / para no tener una hora / de *paz*, sosiego y descanso”), y Cardenio escribe una carta a Luscinda (que don Quijote encuentra también en la maleta) en la que pide a Dios, contrariamente a Celio, que viva en paz y no conozca los engaños de su marido (“Quédate en *paz*, causadora de mi guerra, y *haga el cielo* que los engaños de tu *esposo* estén siempre encubiertos”), en lo que supone una clara corrección cervantina. Si el otro loco de amor lopesco, Anfriso, daba “saltos” y se adentraba “en la espesura del monte”, se dice de Cardenio que va “saltando de risco en risco y de mata en mata” y que “se emboscó corriendo”. Y si Lope de Vega había relacionado expresamente a Celio con Anfriso (“que yo [decía Anfriso] con celos y envidia / [...] como Celio por Jacinta / pierdo la vida y el seso”), Cervantes establece una clara correlación entre Cardenio y don Quijote, al afirmar lo siguiente al final del capítulo 23: “El otro, a quien podemos llamar *el Roto de la Mala Figura* –como a don Quijote *el de la Triste*–...” (214).

En el capítulo 24, Cardenio pronuncia un discurso retórico ante don Quijote, Sancho y el cabrero (215-217), por medio del cual comienza a contar su vida, la cual presenta notables semejanzas con la de Celio. Este amaba a Jacinta desde los siete años, y Cardenio afirma lo siguiente: “A esta Luscinda amé, quise y adoré desde mis tiernos y primeros años”. Cardenio es enviado a ser compañero del hijo del duque Ricardo, y así se llamaba el contendiente de Celio en la obra lopesca, lo que ratifica la intención cervantina de servirse de nombres similares o iguales a los del Fénix para hacerle ver que lo estaba imitando. Si Celio era correspondido por Jacinta, también lo es Cardenio por Luscinda, y si Celio empezaba a experimentar celos de su amigo Ricardo, Cardenio siente “un no sé qué de celos” hacia su amigo don Fernando.

Don Quijote interrumpe el discurso de Cardenio, al cual le sobreviene un nuevo ataque de locura y arremete contra don Quijote y Sancho hasta dejarlos “rendidos y molidos” (como Celio acometía contra los pastores lopescos), tras lo que vuelve “a emboscarse en la montaña” (217). Y en el capítulo 25, don Quijote expone a Sancho su intención de imitar a Amadís de Gaula “cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre” (217), diciendo lo siguiente:

¿Ya no te he dicho [...] que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don

Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más. (219)

Don Quijote pretende imitar a Amadís por ser, como él, caballero andante; pero si menciona a Orlando, es porque Lope de Vega lo había comparado, como hemos visto, con Anfriso, cuando este experimentaba un ataque de locura por celos (“[Anfriso] como otro Orlando desgajaba las ramas de los árboles...”). En consecuencia, las sandeces que hará a continuación Don Quijote no solo son un remedo burlesco del episodio de Amadís de Gaula, sino que constituyen una sátira del comportamiento desquiciado que tenía el personaje de Anfriso, detrás del cual, como hemos visto, se escondía el propio Lope de Vega. Por ello, en el episodio de la penitencia de don Quijote, Cervantes satiriza la locura de amor del Fénix.

La burla se agudiza cuando Sancho indica oportunamente que, a diferencia de Amadís u Orlando, don Quijote no tiene de qué quejarse: “vuesa merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?”. Y don Quijote responde lo siguiente:

Ahí está el punto [...] y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? [...] Loco soy, loco he de ser... (219)

Por lo tanto, don Quijote realiza las mismas locuras que Anfriso sin tener motivo para hacerlas, lo que ratifica que Cervantes solo pretende burlarse de Lope de Vega. Don Quijote manda entonces a Sancho que le lleve una carta a Dulcinea, mientras él le espera haciendo penitencia en la sierra, e insiste en comparar su locura con la de Orlando, lo que vuelve a relacionar su comportamiento con el del Anfriso lopesco: “antes me tengo de quitar todas estas armas y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís” (220).

Don Quijote elige un armonioso lugar para hacer su penitencia, y, al igual que Anfriso dirigía en su poema sus quejas a los árboles del agreste y solitario lugar en que se

hallaba, don Quijote afirma que sus “continuos y profundos suspiros” moverán las hojas de los “montaraces árboles”, a los que se dirige así: “¡Oh solitarios árboles, [...] dad indicio, con el blando movimiento de vuestras ramas, que no os desagrade mi presencia”. La sátira del pasaje de Anfriso se acrecienta por el hecho de que don Quijote no tiene realmente de quién quejarse, y ha de imaginarse que siente celos, lo que hace más absurdo su propio llanto, y, por extensión, el de Lope de Vega: “¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada, oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas...” (220). Y si Anfriso había estado a punto de arrojar “de la primera *peña*”, y mostraba su furia desgajando “los *vestidos propios*”, don Quijote también muestra su intención de golpearse con las peñas y de arrancarse la ropa: “Ahora me falta rasgar las *vestiduras*, [...] y darme calabazadas por estas *peñas*” (221).

Cuando Sancho llega a conocer que Dulcinea es Aldonza Lorenzo, responde lo siguiente: “Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que, con justo título, puede desesperarse y ahorcarse” (221). Estas palabras suponen otra burla de la relación amorosa de Lope, pues Dulcinea ejerce en esta escena como el correlato de Belisarda, la amada de Anfriso, y, a su través, de Elena Osorio. Tal vez eso quiera sugerir Cervantes cuando, para contrarrestar las burlas de Sancho, hace que don Quijote ensalce la belleza de Dulcinea, comparándola, precisamente, con una mujer del mismo nombre, como la Helena de la *Iliada*: “y ni la llega *Elena*, ni la alcanza Lucrecia...” (222).

Sancho insiste en denigrar a Dulcinea, con un trasfondo satírico que remite a Elena Osorio: “Porque, ¿dónde se ha de sufrir que un caballero andante, tan famoso como vuestra merced, se vuelva loco, sin qué ni para qué, por una...?” (223). Y vuelve a relacionar a Don Quijote con Cardenio, aludiendo así a la relación equivalente que se producía entre Anfriso y Celio: “¿qué es lo que ha de comer vuestra merced en tanto que yo vuelvo? ¿Ha de salir al camino, como Cardenio, a quitárselo a los pastores?” (223). Y antes de partir, pide a don Quijote que haga alguna locura, para que pueda jurar que le ha visto hacerla, y se dice lo siguiente:

Y, desnudándose con toda priesa las calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas, la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco. (223)

En el inicio del capítulo 26, don Quijote se pregunta de nuevo si ha de imitar a Amadís o a Roldán, y, tras considerar que Dulcinea no puede engañarle, como a este último, con un moro, opta por imitar al primero, que, a fin de cuentas, no sufrió de amor por celos, sino simplemente por verse desdeñado de su señora. Y afirma lo siguiente:

Y si esto es verdad, como lo es, ¿para qué quiero yo tomar trabajo agora de desnudarme del todo, ni dar pesadumbre a estos árboles, que no me han hecho mal alguno? Ni tengo para qué *enturbiar* el agua clara destes arroyos, los cuales me han de dar de beber cuando tenga gana. Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere. (224)

Este parlamento constituye una clara réplica al comportamiento de Anfriso en *La Arcadia*, el cual, como otro Orlando, arremetía contra sus propios vestidos, y, en el poema titulado “Anfriso desesperado”, dirigía sus quejas a los árboles y mostraba su intención de enturbiar las fuentes con su llanto (“Ya fuentes, quiero *enturbiaros*...”). La apuesta que hace don Quijote por imitar el dolor de Amadís, causado por la ausencia, y no el de Orlando, originado por los celos, supone un rechazo del comportamiento histriónico de los pastores enloquecidos de Lope (pues uno de ellos, Anfriso, era comparado con Orlando). Pero a pesar de que don Quijote dice que prefiere imitar a Amadís, sigue comportándose como lo hacía Anfriso: si este dejaba escritas sus penas en las cortezas de los árboles (“fresnos, en cuya corteza / escribí tantos requiebros...”), lo mismo hace don Quijote: “se entretenía [...] escribiendo y grabando en las cortezas de los árboles muchos versos, todos acomodados a su tristeza”. Y el poema que escribe don Quijote en las cortezas representa un claro remedo burlesco del propio poema de Anfriso. Como este dirigía sus quejas a un buen número de árboles, matas y flores, los versos de don Quijote comienzan así: “*Árboles, yerbas y plantas / que en aqueste sitio estáis, / tan altos, verdes y tantas, / si de mi mal no os holgáis, / escuchad mis quejas santas...*” (224). Y en el tono jocosos de este poema (“...y así, hasta henchir un pipote [‘barril’] / aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea / del Toboso...”) hay una clara burla del estilo lastimoso y grandilocuente del poema de Anfriso.

En el capítulo 27, Sancho, el cura y el barbero se dirigen a buscar a don Quijote. Sancho se adelanta, y, mientras le esperan, el cura y el barbero se encuentran con Cardenio, el cual prosigue su discurso, que había sido interrumpido por don Quijote. Cervantes entremezcla así los pasajes de la locura de Cardenio y de don Quijote, estableciendo entre ellos una relación similar a la que se producía en *La Arcadia* entre los episodios de Celio y Anfriso. Y la historia que cuenta Cardenio sigue presentado evidentes paralelismos con la de Celio. Cardenio explica que quiso pedir a Luscinda por esposa, y cómo se entrometió su amigo don Fernando, que procuró alejarle y aprovechar su ausencia para casarse con Luscinda, exactamente igual que le había ocurrido a Celio, que se vio traicionado por su amigo Ricardo. Celio había insinuado que la boda de Ricardo y Jacinta había sido forzosa (“Al fin por grado o por fuerza / amanecieron casados”), y contaba que él mismo había asistido impotente a la boda (“Presente me hallé en sus bodas / [...] celoso y desesperado”), tras lo cual se lamentaba de noche en la soledad de los campos: “*Cuando me vi quedar solo, / para quejarme despacio / en el confuso silencio / de mi alma, noche y campo / comencé*

furioso y loco / con los árboles hablando”. De forma claramente correlativa, Luscinda también es obligada por su padre a casarse con don Fernando: “él me ha pedido por esposa [escribe Luscinda a Cardenio], y mi padre, llevado de la ventaja que él piensa que don Fernando os hace, ha venido en lo que quiere, con tantas veras que de aquí a dos días se ha de hacer el desposorio”. Asimismo, Cardenio asiste a la boda: “me animé lo más que pude y entré en su casa. Y [...] tuve lugar de ponerme en el hueco que hacía una ventana [...], que con las puntas y remates de dos tapices se cubría, por entre las cuales podía yo ver, sin ser visto, todo cuanto en la sala se hacía”. Tras presenciar cómo Luscinda acepta casarse con don Fernando, Cardenio, al igual que Celio, acaba celoso y furioso: “Quedé falto de consejo, [...] de manera que todo ardía de rabia y de celos” (229-230). Y como había hecho Celio, Cardenio se echa por la noche al campo a llorar su dolor en soledad, lo que describe con una expresión que remeda claramente la empleada en los versos de Celio (“*Cuando me vi quedar solo...*”): “y cuando me vi en el campo solo, y que la escuridad de la noche me encubría y su silencio convidaba a quejarme, [...] solté la voz y desaté la lengua en tantas maldiciones...”. La locura de Celio le hacía temer por su vida (“Vea lo que ya puedo tardar en *acabar la vida*”), y Cardenio experimenta, finalmente, la misma locura por celos y emplea la misma expresión que Celio para referirse al fin de su vida: “hago mil locuras, rasgándome los vestidos, dando voces por estas soledades [...], sin tener otro discurso ni intento entonces que procurar *acabar la vida...*” (229-231). Y si Celio, tras experimentar sus ataques de locura, quedaba agotado y se dormía (“En acabando de decir esto el afligido mozo, cayó tendido en el suelo como muerto, y de este parasismo se le cubrieron los ojos de un fácil sueño”), Cardenio sufre la misma fatiga tras los suyos: “y cuando en mí vuelvo, me hallo tan cansado y molido que apenas puedo moverme” (231).

Y en el capítulo 29, Sancho vuelve al lugar donde le esperaban el barbero y el cura. Estos le preguntan por don Quijote, y Sancho dice que “le había hallado en camisa, *flaco*, *amarillo* y muerto de hambre” (237-238). Los adjetivos que emplea Cervantes constituyen un claro remedo de la descripción, ya comentada, que Celio hacía de sí mismo en *La Arcadia*: “[...] con este *flaco* y *amarillo* rostro”.

Hasta aquí llega el diáfano paralelismo entre la historia de Celio y la de Cardenio, las cuales, no obstante, presentan una clara diferencia: mientras que el episodio lopesco de Celio, Jacinta y Ricardo se condensa en unos pocos párrafos y en el romance que canta Celso, la historia cervantina de Cardenio, Luscinda y don Fernando es mucho más extensa. Como se ha explicado en otro lugar, Cervantes se recrea en amplificarla, usando para ello las técnicas retóricas propuestas por Hermógenes de Tarso, de cara a crear un tipo de narración abundante en detalles digresivos que resulte deleitoso a sus oyentes (Martín, “Retórica y Literatura”). Mientras que la historia de *La Arcadia* termina con la descripción del ataque de celos de Celio tras la boda de Jacinta y Ricardo, Cervantes prolonga la historia de Cardenio, Luscinda y don Fernando, que no acaba en el momento en que Cardenio se vuelve loco tras contemplar la boda. Además, para hacer la trama más compleja y deleitosa que la de Lope, Cervantes introduce otro personaje en su episodio, Dorotea, la cual, tras recibir promesa de matrimonio, se deja seducir por don Fernando. Este, una vez que ha

satisfecho su apetito, olvida su obligación, lo que produce la desesperación de Dorotea, que, como Cardenio, se echa al monte, donde cuenta sus cuitas al cura, al barbero y al propio Cardenio. Y a diferencia de lo que ocurría en el episodio de Celio, Jacinta y Ricardo, el de Cardenio, Luscinda y don Fernando tiene un final feliz para todos los personajes. La historia se extiende a lo largo de la primera parte del *Quijote*, y vamos sabiendo que Luscinda no quería casarse con don Fernando, pues solo amaba a Cardenio, y que, sintiéndose obligada a desposarse para no desobedecer a su padre, estaba dispuesta a matarse con una daga tras consumir la boda, lo que la invalidaba. Finalmente, los personajes cervantinos se reencuentran en la venta y todo concluye satisfactoriamente: Luscinda vuelve con Cardenio, y don Fernando acepta casarse con Dorotea.

Así pues, en la primera parte del *Quijote*, Cervantes imitó los episodios de *La Arcadia* en los que aparecían pastores enloquecidos a causa de los celos, y lo hizo de dos maneras: por un lado, en el pasaje de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, realizó una imitación satírica del episodio en el que Anfriso se volvía loco por los celos, y, como el pastor lopesco constituía una representación literaria de su autor, arremetía indirectamente contra el propio Lope de Vega; por otro lado, a lo largo de varios capítulos de su novela, y en un intento de mostrar al Fénix su superioridad en el empleo de la técnica narrativa, hizo una imitación meliorativa del episodio de Celio, estableciendo un diáfano paralelismo argumental entre su pasaje y el de Lope, amplificándolo para que resultara más deleitoso y adjudicando a sus personajes unos nombres muy similares a los que había empleado el Fénix, con la finalidad de que este advirtiera claramente su imitación.

Y a Lope no le pasó desapercibida, ya que se refirió a ella en el prólogo de *El peregrino en su patria*, mediante la expresión destacada anteriormente: “Pues ¿qué dirá quien [...] quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, *en acabando de imitar, murmura?*”. Y, en efecto, ese fue el orden que siguió Cervantes, ya que imitó en primer lugar los pasajes lopescos de Celio y Anfriso y realizó después su crítica contra el manuscrito del *Arte nuevo* y de las comedias de Lope: el episodio cervantino de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea, en el que se incrusta el de la penitencia de don Quijote, comienza en el capítulo 23 de la primera parte de la novela cervantina, y, tras varias escenas intercaladas, tiene su desenlace en la venta en el 36, pero los cuatro personajes siguen presentes en la venta hasta la mitad del capítulo 47, momento en el que se despiden del cura y el barbero, que llevan a don Quijote a su aldea. Y a partir de la mitad del capítulo 47 comienza la conversación entre el cura y el canónigo toledano, que se desarrolla en el 48, en la cual se vierten las críticas contra el *Arte nuevo* y las comedias de Lope. Este respondió en el prólogo de *El peregrino en su patria*, novela publicada en 1604, al autor de un manuscrito en el que se criticaba su concepción dramática y se le imitaba, y ahora sabemos que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, no solo criticó el *Arte nuevo* y las comedias del Fénix, sino que además imitó *La Arcadia* de Lope de Vega, lo que ratifica que este se refería en el prólogo de *El peregrino en su patria* a la primera parte del *Quijote*, que hubo de circular en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605.

Es de notar que, en la primera parte del *Quijote*, Cervantes no solo realizó una imitación meliorativa de *La Arcadia* de Lope y satirizó a su autor, sino que, al componer la *Novela del Capitán cautivo*, también imitó de forma meliorativa los episodios militares y del cautiverio descritos en la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte, al que también satirizó convirtiéndolo en el galeote Ginés de Pasamonte (Martín, *El «Quijote» de Cervantes* 55-94; *Cervantes y Pasamonte* 43-70). Y aunque en ninguno de los dos casos reconoció expresamente su imitación, dejó claros indicios de la misma a los autores imitados, seguramente con la finalidad de demostrarles su superioridad creativa en el ámbito de la narración. Y ambos autores percibieron y denunciaron la imitación y la sátira cervantina: Lope, en el prólogo de *El peregrino en su patria*; Pasamonte, en el del *Quijote* apócrifo, al acusar a Cervantes de haberle ofendido por medio de “sinónomos voluntarios” (es decir, empleando nombres muy similares al suyo, como eran los de Ginés de Pasamonte y Ginesillo de Parapilla o Paropillo) y de haber realizado una “copia de fieles relaciones que a su mano llegaron” (Fernández de Avellaneda 196; vid. al respecto Martín, *El «Quijote» de Cervantes* 160-168 y *Cervantes y Pasamonte* 125-131).

Por lo demás, Lope de Vega escribiría una comedia pastoril con el mismo título de su novela, *La Arcadia* (Vega, *La Arcadia. Comedia famosa*). Esta obra fue publicada en la *Trezena Parte* (1620) de sus comedias, pero ha sido fechada en torno a 1610 o 1615 (Osuna 79), es decir, después de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Y no solo coinciden en la novela pastoril y en la comedia el título y el nombre de los principales personajes, sino también la base argumental, aunque, como explica Rafael Osuna (84-87), presentan notables diferencias. En efecto, en *La Arcadia* teatral se incluyen las siguientes novedades: aparece un bobo llamado Bato que protagoniza varios episodios humorísticos con Cardenio el Rústico; el papel de este último se potencia, pues no solo figura como gracioso, sino que se encarga de estropear los esponsales de Silvio con Berlisarda; esta, empujada por su padre a un casamiento indeseado, expresa su intención de envenenarse después de cumplir la voluntad paterna; la locura de Anfriso es tratada de forma humorística, y aparece desprovista de la solemnidad que tenía en la novela, y la comedia tiene un final feliz, con el casamiento de Anfriso con Belisarda y de Anarda con Olímpio. A juicio de Osuna, “Lope [...] presta más atención a la trama en su obra de teatro, mientras que en la novela ella posee menos importancia”. Estas diferencias son atribuidas por Osuna al tipo de destinatarios al que cada una se dirigía: “Se escribió la primera *Arcadia* para un público selecto, aunque no necesariamente minoritario, y de ahí su virtuosismo y refinamiento; al paso que la comedia se hizo para un público de corrales, y de ahí los elementos cómicos y extraordinarios” (Osuna 85-87).

Sin embargo, hay otras razones que pueden explicar mejor los cambios entre ambas obras: si el papel de Cardenio “El Rústico” se amplía en la comedia, seguramente es debido a que Cervantes se había apropiado parcialmente del personaje, transformándolo en Cardenio “El Roto”, y Lope quiso recuperarlo; si Belisarda muestra ahora su voluntad de envenenarse tras ser obligada a desposarse, es porque Cervantes había hecho que Luscinda mostrara su intención de matarse con una daga tras ser

obligada a casarse, lo que indica que, en este detalle, Lope imitó a su imitador; el que la locura de Anfriso se trate en la comedia de forma humorística, probablemente no sea ajeno a que Cervantes satirizara la solemnidad de su homónimo novelístico a través de la penitencia de don Quijote; el final feliz de la comedia, con el casamiento de Anfriso con Belisarda y de Olimpio con Anarda, constituye un correlato del final de la historia cervantina, en la que Cardenio se desposaba con Luscinda y don Fernando con Dorotea, y si Lope presta más atención ahora a la trama, puede deberse a que la estructura de la comedia así lo requiera, pero también al hecho de que Cervantes hubiera desarrollado el episodio de Celio, Jacinta y Ricardo, convirtiéndolo en el más complejo y amplificado de Cardenio, Luscinda y don Fernando. Así pues, no solo la novela pastoril de Lope influyó en la primera parte del *Quijote*, sino que también lo hizo la obra cervantina en *La Arcadia* teatral.

En definitiva, en la primera parte del *Quijote*, que circuló en forma manuscrita antes de su publicación, Cervantes no solo criticó las obras publicadas, el manuscrito del *Arte nuevo* y las comedias de Lope de Vega, sino que realizó una imitación meliorativa y satírica de algunos pasajes de *La Arcadia*. Si al crear a don Quijote se basó en el enloquecido Bartolo del *Entremés de los romances*, obra que entrañaba una mofa del Fénix, la penitencia de don Quijote en Sierra Morena constituye una sátira del alocado comportamiento del Anfriso de *La Arcadia*, el cual representaba a su autor, lo que sustenta que en la génesis del personaje de don Quijote subyace una burla de Lope de Vega. Este, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, daría respuesta a los ataques realizados por Cervantes en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*. Y si esta obra se originó como un ataque contra el Fénix, y Cervantes imitó y satirizó en ella, además, al aragonés Jerónimo de Pasamonte (que le respondió con la escritura del *Quijote* apócrifo, en el que defendió a Lope de Vega), la segunda parte del *Quijote* se engendró como una réplica de Cervantes al aragonés, aunque en ella persistieran las críticas al Fénix.

OBRAS CITADAS

- Avalle-Arce, Juan Bautista. Ed. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia, 1973. Impreso.
- Blasco Pascual, Javier. "Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos 'de loco y perro' en el prólogo del *Quijote* de 1615". *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha*. Ed. Javier San José Lera, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005: 95-118. Impreso.
- *Miguel de Cervantes Saavedra: Regocijo de las musas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. Impreso.

- Bouza, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001. Impreso.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. Paris : PUF, 1977. Imprimé.
- *Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe (edición revisada y actualizada), 1997. Impreso.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obra completa*. Ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza Editorial, 1996. Impreso.
- *Don Quijote de la Mancha I*. Ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, 1996, vol. 4. Impreso
- *Obras completas*. Ed. Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 1999. Impreso.
- Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez. “Ravasio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica”. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 4 (2002): 5-9. Web. 3 Mayo 2012.
- Durán, Agustín. Ed. *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1854. Impreso.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. Impreso.
- López Estrada, Francisco, y María Teresa López García Berdoy. Ed. Miguel de Cervantes, *La Galatea*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Marín, Nicolás. “Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída”. *Anales cervantinos* 12 (1973): 3-37. Impreso.
- Martín Jiménez, Alfonso. “Retórica y Literatura: discursos judiciales en el *Quijote*”. *Retórica, Política e Ideología. Actas del II Congreso Internacional*, ed. Juan Miguel Labiano, Antonio López y Antonio M. Seoane, Salamanca: Logo, 1997: vol. II, 83-89. Impreso
- *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y «Avellaneda»*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001. Impreso.
- *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Impreso.
- “El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”. *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas* 2 (2011): 1-77. Web. 3 Mayo 2012.
- *«Guzmanes» y «Quijotes»: dos casos similares de continuaciones apócrifas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. Impreso.
- Millé y Giménez, Juan. *Sobre la génesis del «Quijote»*. Barcelona: Araluce, 1930. Impreso.
- “Epistolario de Miguel de Cervantes”. *Castilla. Estudios de Literatura* 17 (1992): 81-111.
- Montero Reguera, José. “Una amistad truncada: Sobre Lope de Vega y Cervantes. (Esbozo de una compleja relación)”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 39 (1999): 313-336. Impreso.
- Morby, Edwin S. “Introducción” a Lope de Vega. *La Arcadia*. 1975: 9-40. Impreso.

- Oliver Asín, Jaime. "El *Quijote* de 1604". *Boletín de la Real Academia Española* 28 (1948): 89-126. Impreso.
- Osuna, Rafael. *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española (anejo XXVI), 1972. Impreso.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008. Impreso.
- Percas de Ponseti, Helena. "Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis". *Cervantes* 23. 1 (spring 2003): 63-115.
- Pérez López, José Luis. "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda". *Crítica* 86 (2002): 41-71. Impreso.
- "Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Rianza a Lope de Vega". *Lemir* 9 (2005): 1-60. Web. 3 Mayo 2005.
- Rey Hazas, Antonio. "Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*". *Edad de Oro* 25 (2006): 473-501.
- "Estudio del *Entremés de los Romances*". *Revista de Estudios Cervantinos* 1 (2007): 1-57. Impreso.
- Riquer, Martín de. *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio, 1988 (versión actualizada en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*: 387-535).
- *Para leer a Cervantes*. Barcelona: El Acantilado, 2003. Impreso.
- Schindler, Carolina María, y Martín Jiménez, Alfonso. "El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*". *Hipertexto* 3 (2006): 101-122. Web. 3 Mayo 2012.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Rey Hazas, Antonio. "Introducción" a *Los baños de Argel*. *El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, 1996, cit., vol. 14. Impreso.
- "Introducción" a *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, 1996a, cit., vols. 4 y 5. Impreso.
- Úbeda, Francisco de. *La pícaro Justina*. En Florencio Sevilla, *La novela picaresca española*. Madrid: Castalia, 2001: 393-561. Impreso.
- Vega, Lope de. *El peregrino en su patria*. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Castalia, 1973. Impreso.
- *La Arcadia*. Ed. Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1975. Impreso.
- *Cartas*. Ed. Nicolás Marín, Madrid: Castalia, 1985. Impreso.
- *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. Impreso.
- *Arcadia. Obras completas. Prosa, I*. Madrid: Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 1997: 1-392. Impreso.
- *La viuda valenciana*. Ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid: Castalia, 2001. Impreso.
- *La hermosura de Angélica. Obras completas. Poesía, I: La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*. Madrid: Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2002: 609-970. Impreso.
- *La Arcadia. Comedia famosa*. En digibuo (Biblioteca Digital de la Universidad de Oviedo), 2008. Web. 3 Mayo 2012.