

EL MANUSCRITO DE LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE* Y LA DISPUTA ENTRE CERVANTES Y LOPE DE VEGA

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de Valladolid

El propósito de este trabajo es mostrar cómo se originó y se desarrolló la disputa que mantuvieron Cervantes y Lope de Vega, cuyas huellas pueden rastrearse en los propios textos literarios que conservamos. Ya fuera en sus versiones manuscritas o en las impresas, algunas obras de Cervantes y de Lope de Vega jugaron un importante papel a la hora de propiciar y mantener esa disputa, y constituyen auténticos documentos que dan fe de su inicio y de su evolución. A este respecto, la primera parte del *Quijote* circuló como libro de mano o manuscrito antes de que la obra fuera publicada en 1605, y dicho manuscrito, al cual Lope de Vega se referiría de manera encubierta en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), resultó decisivo en el inicio de la disputa literaria entre ambos autores.

1. LA CIRCULACIÓN DE MANUSCRITOS EN EL SIGLO DE ORO

Los estudios de Historia de la Literatura no siempre han prestado la debida atención a la circulación de las obras literarias en forma de manuscritos durante el Siglo de Oro, lo que en ocasiones ha impedido apreciar cómo y por qué se gestaron algunas de las obras más importantes de nuestra literatura. Por lo general, los estudios sobre dicha época se realizan teniendo en cuenta fundamentalmente las obras literarias impresas, que se han solidamente conservado, y no se contempla la posibilidad de que esas mismas obras hubieran circulado en manuscritos antes de su publicación, ni la importancia que tuvieron algunos manuscritos que no llegaron a editarse. Cuando las obras eran publicadas, se destruían o descuidaban sus manuscritos, sustituidos ventajosamente por los impresos, y esa es sin duda la razón por la que no se han conservado muchos manuscritos de las obras que fueron publicadas. No obstante, es

possible deducir la existencia de tales manuscritos a partir de las referencias a los mismos que aparecen en las obras impresas que se conservan.

Como ha mostrado Fernando Bouza, la circulación de manuscritos que corrían de mano en mano alcanzó una dimensión considerable en la España de los siglos XVI y XVII, hasta el punto de que la transmisión de los textos por medio de manuscritos, que afectaba a todo tipo de obras, llegó a ser una actividad tan importante como la transmisión impresa, y complementaria de la misma. En palabras de Bouza,

A [los] trataditos de preceptiva clerical o cortesana, memoriales, gacetas de avisos -llamadas también *folletos*-, relaciones de sucesos, poesías, coplas satíricas, escrituras de anticuario..., que [...] circulaban *escritos de mano*, se podrían añadir sermones, carteles de justa y desafío, libelos infamantes, breves vidas de santos, testimonios de milagros y éxtasis, profecías, vaticinios, comedias y toda clase de *papeles* que pudieron o no llegar a la imprenta. Pero, no obstante, la circulación manuscrita también afectó a creaciones de mayor vuelo tanto en tamaño como en voluntad, pudiéndose encontrar, así, novelas, crónicas históricas, tratados genealógicos, discursos políticos, escritos de naturaleza espiritual, [...], literatura caballeresca, etc.¹.

Por lo tanto, no solo las obras cortas se transmitían en forma manuscrita, sino también las voluminosas, y, como muestra a través de algunos ejemplos Fernando Bouza², no era infrecuente la transmisión de novelas extensas o de libros de caballerías en forma de *libros de mano* o manuscritos, los cuales se prestaban y corrían de mano en mano o incluso se vendían, como los libros impresos, en las librerías. Para ello, existía toda una serie de profesionales especializados en la copia de obras para su transmisión manuscrita, y era también frecuente que los estudiantes universitarios, o los sacristanes, ejercieran como copistas de manera eventual. Asimismo, los propios lectores podían realizar personalmente o encargar una copia de determinados manuscritos de su gusto o interés. Como afirma Bouza,

¹ Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 59.

² *Ibidem*, pp. 59 y ss.

la difusión tipográfica no llegó a suprimir [...] la realidad de la transmisión a través de copias manuscritas, sino que, más bien, se llegó a establecer una suerte de doble circulación en la que, según fuesen los intereses y necesidades, cabía *correr* manuscrito o *correr* impreso³.

De hecho, el mismo Cervantes ofrece numerosos testimonios en las dos partes del *Quijote* de la importancia que tenía en la época la transmisión de las obras en forma de manuscritos, como se observa, por ejemplo, en el episodio de la primera parte en el que el ventero muestra los “ochos pliegos escritos de mano”⁴ de la *Novela del Curioso impertinente*, manuscrito que ya ha sido leído por otros huéspedes, y que el cura se dispone también a leer en voz alta a sus acompañantes, diciendo al ventero lo siguiente: “si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar [‘copiar’]” (*Quijote*, I, 32, 250). Como afirma Fernando Bouza, el *Quijote*

evoca a la perfección una cultura escrita *ad vivum*, es decir manuscrita, con sus continuas referencias a traslados, cartas notadas, libros de memorias, romances trasladados hasta veinte veces por Vicente de la Rosa y novelas en papeles, por no entrar en que todo comienza con unos cartapacios comprados en la Alcalá de Toledo⁵.

Además, Cervantes ofrece un valioso testimonio sobre la transmisión y divulgación de *libros de mano* o manuscritos voluminosos, cuando, en el capítulo veintisiete de la segunda parte de su *Quijote*, desvela que el disfrazado maese Pedro era, en realidad, Ginés de Pasamonte, del cual se dice lo siguiente: “Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales que él mismo compuso *un gran volumen* contándolos, determinó...” (*Quijote*, II, XXVII, 393). Como ya

³ *Ibidem*, p. 82.

⁴ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 1999, cap. 33, p. 249. En adelante cito las obras de Cervantes por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página. En el caso del *Quijote* se indica la parte, el capítulo y la página; en el del *Viaje del Parnaso* el capítulo, los versos y la página, y en el del *Persiles*, el libro, el capítulo y la página.

⁵ Fernando Bouza, *Corre manuscrito*, cit., p. 16.

evidenciara Martín de Riquer⁶, el personaje de Ginés de Pasamonte es una representación literaria del soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, y el “gran volumen” compuesto por Ginés al que se refiere Cervantes alude al manuscrito de la autobiografía de Jerónimo de Pasamonte, conocida como *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*⁷. El manuscrito de esta autobiografía, ciertamente voluminoso, no llegó a imprimirse en vida de su autor, y permaneció inédito hasta 1922, momento en el que fue publicado por Raymond Foulché Delbosc⁸. Sin embargo, Cervantes conoció el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, al cual no solo alude en las palabras transcritas, sino en varias de sus obras, y, especialmente, en diversos pasajes de la segunda parte de su *Quijote*⁹, lo que constituye una prueba fehaciente de la circulación manuscrita de obras voluminosas y de la difusión alcanzada por las mismas.

Si la *Vida y trabajos* de Pasamonte nunca fue impresa en el Siglo de Oro, otras muchas e importantes obras de la época corrieron como *libros de mano* o manuscritos antes de su publicación. Así ocurrió, como es bien sabido, con *El Buscón* de Quevedo, las obras poéticas de Góngora o las *Rimas* de Bartolomé Leonardo de Argensola, y, posiblemente, con la

⁶ Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988 (nueva versión con algunas adiciones en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acantilado, 2003, pp. 387-535).

⁷ Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *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, pp. 311 y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 215-216.

⁸ *Vida y travajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, 55, 1922, pp. 310-446.

⁹ Cfr. Alfonso Martín Jiménez, “Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*”, *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf>; Carolina María Schindler y Alfonso Martín Jiménez, “El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*”, *Hipertexto*, 3, invierno 2006, pp. 101-122, <http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Martin.pdf>; Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, cit., pp. 191-421 y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 175-258.

segunda parte de *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán¹⁰. El *Quijote* de Avellaneda fue otra de las obras que circuló como libro de mano antes de su publicación en 1614¹¹, y, como veremos, la primera parte del *Quijote* cervantino también se transmitió en forma manuscrita antes de ser impresa en 1605.

2. EL ORIGEN DE LA DISPUTA ENTRE CERVANTES Y LOPE DE VEGA: LA CRÍTICA DEL ARTE NUEVO EN LA PRIMERA PARTE DEL QUIJOTE

El manuscrito de la primera parte del *Quijote* tuvo un importante papel en el inicio de la disputa entre Cervantes y Lope de Vega. Aunque éstos mantenían en un principio buenas relaciones, a partir de 1602 se enemistaron¹². En un primer momento, Cervantes había elogiado al Fénix en el “Canto de Calíope” de *La Galatea* (1585), y Lope había incluido a Cervantes en el catálogo de escritores que figura en el libro IV de la *Arcadia* (1598); asimismo, Cervantes había escrito un soneto laudatorio que apareció en los preliminares de la segunda edición de *La Dragontea* de Lope, publicada junto a *La hermosura de Angélica y las Rimas* en 1602. Pero en la *Cuestión sobre el honor debido a la poesía*, texto incluido en *La hermosura de Angélica*, Lope insertó una lista de autores literarios, similar a la que había incluido en la *Arcadia*, en la que ya no figuraba Cervantes, y hacia 1604 ó 1605 aparece ya documentada una clara animadversión entre ambos autores. Por entonces se difundió un soneto anónimo de versos de cabo roto contra Lope de Vega, en el que se

¹⁰ Así lo da a entender el mismo Alemán en el prólogo al “Letor” de la edición impresa: “aunque siempre temí sacar a luz questa segunda parte, después de algunos años acabada y vista...” (Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001, pp. 221-339, p. 224).

¹¹ Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, cit. y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit.

¹² Cfr. José Montero Reguera, “Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, 1999, pp. 313-336 y José Luis Pérez López, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, *Criticón*, 86, 2002, pp. 41-71.

pedía que borrara o quemara varias de sus obras impresas de carácter no dramático y su “comediaje”:

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-.

También me borrarás la *Dragonté*-,
y un librito que llaman el *Arcá*-
con todo el comediaje y epitá-
y por ser mora quemarás a *Angé*-.

Sabe Dios mi intencion con *San Isí*;-
mas puesto se me va por lo devó-,
bórrame en su lugar el *Peregrí*:-

Y en quatro lenguas no me esribas co-,
que supuesto que escribes boberí-,
lo vendrán a entender quatro nació-.

Ni acabes de escribir la *Jerusá*-,
bástale a la cuitada su trabá-.

Aunque este soneto ha sido atribuido a Cervantes, a Góngora y a Julián de Armendáriz¹³, se ha supuesto que Lope lo creyó de Cervantes, por lo que él mismo (o alguno de sus amigos) escribió contra él otro soneto:

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.

Para que no escribieses, orden fue
del cielo que mancases en Corfú.
Hablaste buey; pero dixiste mu.
¡Oh mala quixotada te dé!

Honra a Lope, potrilla, ¡o guay de ti!
Que es sol, y si se enoja, lloverá;
y ese tu *Don Quixote* baladí,
de culo en culo por el mundo va

¹³ Cfr. Nicolás Marín, “Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída”, *Anales cervantinos*, 12, 1973, pp. 3-37, pp. 32-34.

vendiendo especias y azafrán romí
y al fin en muladares parará¹⁴.

A este segundo soneto seguramente se refiere Cervantes en la “Adjunta al Parnaso” del *Viaje del Parnaso*:

Estando yo en Valladolid, llevaron una carta a mi casa para mí, con un real de porte; recibíóla y pagó el porte una sobrina mía, que nunca ella le pagara [...]. Diéronmela, y venía en ella un soneto malo, desmayado, sin garbo ni agudeza alguna, diciendo mal de *Don Quijote*; y de lo que me pesó fue del real, y propuse desde entonces de no tomar carta con porte (1218-1219).

El soneto, por lo tanto, hubo de ser enviado en la época en que Cervantes residió en Valladolid, es decir, desde el verano de 1604 hasta el otoño de 1605¹⁵. Y como la dureza de sus términos evidencia ya una evidente enemistad de Lope hacia Cervantes, los investigadores se han preguntado por el motivo que pudo desencadenarla.

Pues bien, el inicio de dicha hostilidad puede rastrearse en los propios textos literarios que conservamos, siempre y cuando admitamos la posibilidad de que algunos de esos textos, como era frecuente en la época, circularan en manuscritos antes de su publicación. Aunque el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, fue editado en

¹⁴ Sobre los dos sonetos transcritos, sus versiones y su interpretación, vid. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, cit., pp. 125-137; José Montero Reguera, “Epistolario de Miguel de Cervantes”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, 1992, pp. 81-111; José Montero Reguera, “Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)”, cit., pp. 323-324; Helena Percas de Ponseti, “Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis”, *Cervantes*, 23, 1, spring 2003, pp. 63-115 y José Luis Pérez López, “Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega”, *Lemir*, 9, 2005, 60 pp., <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.pdf>, pp. 22-26, así como el comentario de los mismos por parte de Francisco Rodríguez Marín en Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo, 1935, pp. 420-421.

¹⁵ Cfr. Jean Cannavagio, *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997 (edición revisada y actualizada), pp. 253-293.

1609¹⁶, Cervantes hubo de conocer el manuscrito de dicha obra con anterioridad a su impresión, y le dio réplica en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, que también circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605. Y en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra impresa en 1604, Lope de Vega contestaría a las críticas del manuscrito cervantino. Así pues, la disputa entre Cervantes y Lope de Vega se habría originado antes de 1604, y su causa obedecería en buena parte a las invectivas que Cervantes dirigió en el manuscrito de la primera parte del *Quijote* contra el *Arte nuevo* de Lope y contra sus comedias.

La evidente relación de intertextualidad entre el *Arte nuevo* y el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* ha sido advertida desde antiguo por los investigadores¹⁷, y para explicarla se han barajado tres posibilidades: 1) que Cervantes conociera el manuscrito del *Arte nuevo* antes de componer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, en el que habría atacado los preceptos expuestos en dicho manuscrito; 2) que Cervantes conociera una edición impresa del *Arte nuevo* (que no se habría conservado) anterior a la escritura de la primera parte del *Quijote*, dándole contestación en el mencionado capítulo 48, y 3) que fuera Lope de Vega quien, tras leer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, le replicara componiendo el *Arte nuevo*.

La defensa de la primera posibilidad se sustenta en la importancia que tenía en la época la circulación manuscrita de las obras, e implica el reconocimiento de que el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* constituye una réplica al *Arte nuevo* de Lope. La segunda posibilidad ha sido argumentada por Óscar M. Villarejo, quien considera que hubo de existir una edición impresa de la obra de Lope anterior a la composición del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Y la tercera posibilidad es

¹⁶ Así reza la portada del volumen en el que aparece la primera edición conocida del *Arte nuevo*: *Rimas de Lope de Vega Carpio ahora de nuevo añadidas. Con en nuevo arte de hacer Comedias deste tiempo*. Año 1609. En Madrid. Por Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez, Librero.

¹⁷ Empleo el término *intertextualidad* en su sentido restrictivo, relativo a las relaciones que se establecen mediante citas, referencias o alusiones entre textos literarios concretos. Cfr. al respecto José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 56 y ss.. Vid. además Julia Kristeva, “Bakthine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239, 1969, pp. 438-465 y Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 313-314.

defendida por quienes, advirtiendo una innegable relación de intertextualidad entre el *Arte nuevo* y el mencionado capítulo cervantino, optan por basar sus estudios exclusivamente en las obras publicadas que conservamos, lo que obligaría a considerar que fue Lope quien dio réplica a Cervantes, y no al revés¹⁸.

En el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, como enseñada

¹⁸ Sobre esta cuestión, Nicolás Marín considera el *Arte nuevo* anterior a 1609, y recuerda que Meléndez Pelayo ya admitía que se escribió antes que la primera parte del *Quijote* (cfr. Nicolás Marín, “Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída”, cit., p. 35). Óscar M. Villarejo aduce que la edición conjunta de las *Rimas* y el *Arte nuevo* de 1609 lleva en sus preliminares “un privilegio fechado en Valladolid el 20 de octubre de 1602, lo cual significa que el *Arte nuevo* fué presentado a la aprobación de los censores del Rey poco después del otoño de 1602”; recoge distintos testimonios que confirmarían, a su modo de ver, la existencia de una edición del *Arte nuevo*, no conservada, que habría sido impresa en Madrid en 1602 o en 1603, y se hace eco de la opinión de Julio Cejador y Frauca, quien en 1906 sostiene que la diatriba del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* “es evidentemente contra las comedias y contra la doctrina expuesta en el *Arte nuevo de hacer Comedias de Lope*” (Julio Cejador y Frauca, *La lengua de Cervantes. Gramática y Diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, Madrid, Ratés, 1905-1906, 2 vols., vol. II, p. 276 y Óscar M. Villarejo, “Revisión de las listas de *El Peregrino* de Lope de Vega”, *Revista de Filología española*, XLVI, 1963, cuadernos 1º-2º, pp. 343-399, pp. 373-376). Juana de José Prades realiza un ensayo bibliográfico del *Arte nuevo* (cfr. Juana José de Prades, “El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega”, *Segismundo*, 3, 1963, pp. 45-55), y, en el estudio preliminar de su edición de la obra del Fénix, escribe lo siguiente: “La primera edición de las *Rimas* de 1604 no tiene el *Arte nuevo*, tampoco la de Lisboa de 1605, y aparece por primera vez en la edición madrileña de 1609; luego en 1604 no estaba escrito el tratado” (Juana José de Prades, “Estudio preliminar” a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971, pp. 1-274, p. 12). Por ello, Juana de José Prades supone que la obra se compuso entre 1604 y 1608 (cfr. *ibidem*, pp. 3-17). No obstante, el que el *Arte nuevo* no fuera incluido en las ediciones de las *Rimas* de 1604 y de 1605 no prueba que en esas fechas aún no estuviera compuesto, ni excluye su circulación en manuscritos antes de 1604. Vid. además el comentario de Antonio Carreño en su edición de Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica. 1988, pp. 545-546, nota, y el de Enrique García Santo-Tomás en su “Introducción” a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 9-110, p. 43.

veremos, hay claros indicios de que Cervantes estaba replicando a una obra escrita con anterioridad. Por otra parte, aunque cabría pensar en una hipotética edición del *Arte nuevo* de 1602 ó 1603, su existencia no ha podido ser demostrada, ni resulta imprescindible suponerla. Y si prescindimos del prejuicio de basar únicamente los estudios literarios en las obras publicadas que se conservan, lo más lógico es pensar que Cervantes conoció la obra de Lope (ya fuera esa supuesta edición desaparecida, o, lo que es más probable, el manuscrito de la misma) antes de escribir el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*.

En el capítulo 47 de la obra cervantina, el canónigo de Toledo y el cura inician una conversación sobre los libros de caballerías. Tomando como marco de referencia la dualidad horaciana *docere-delectare*¹⁹, el primero sostiene que, no siendo la finalidad de tales libros la de enseñar, sino la de deleitar, mal pueden hacerlo “yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates” (*Quijote*, I, 47, 304). En conformidad con lo expuesto en el inicio del *Ars poetica* de Horacio sobre la proporción de los miembros y de las partes con el todo²⁰, el canónigo lamenta que los libros de caballerías no guarden tal proporción, “sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada” (*Quijote*, I, 47, 305), y, haciéndose eco de los presupuestos desarrollados en la *Poética* de Aristóteles sobre la mímesis y la verosimilitud²¹, lamenta que se aparten “de la verosimilitud y de la imitación”. Así, el canónigo critica los libros de caballerías por no ajustarse a los preceptos de las poéticas clásicas, y añade además que “son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio”, motivo por el que son “dignos de ser desterrados de la república cristiana”, expresión que recuerda la exclusión de las formas de poesía imitativa de la república ideal platónica²². No obstante,

¹⁹ Cfr. Horacio, *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987, pp. 127-145, pp. 140-141.

²⁰ Cfr. *ibidem*, p. 129.

²¹ Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, cit., 1447a, pp. 45-95, p. 47, 1451b, p. 59.

²² Cfr. Platón, *República*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1988, vol. IV, 607a, p. 476 y Alfonso Martín Jiménez, *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1993, pp. 14-26.

el canónigo advierte algunas virtudes en los libros de caballerías, siempre y cuando se acerquen “lo más que fuere posible a la verdad”, ya que “la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimos y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria” (*Quijote*, I, 47, 305)²³.

Ya en el capítulo 48, el cura da la razón al canónigo, y censura a quienes han escrito libros de caballerías “sin tener advertencia a ningún buen discurso, ni al arte y reglas por donde pudieran guiarse” (*Quijote*, I, 48, 305). Se refiere así el cura al concepto clásico y clasicista del *arte*, entendido como el conjunto de reglas incluido en las *artes* poéticas y retóricas que habían de seguir los autores para crear adecuadamente sus obras. Y si Lope de Vega compuso un *Arte nuevo de hacer comedias* de carácter claramente renovador, el canónigo y el cura, en clara oposición al Fénix, van a mostrar sus preferencias por los preceptos del *arte* tradicional.

²³ Adviértase que Cervantes contempla una clasificación de los géneros literarios (“mostrarse épico, lírico, trágico, cómico”) que incluye ya la poesía lírica. Debido a su exclusión de la *Poética* aristotélica, el género lírico experimentó un lento proceso de afianzamiento en las poéticas clasicistas, y no se asentó definitivamente en las clasificaciones genéricas hasta el Romanticismo. Algunos años después, en la “Adjunta al Parnaso” (que lleva una fecha interna de 22 de julio de 1614), Cervantes pregunta lo siguiente a Pancracio de Rondesvalles: “¿de qué suerte de menestra poética gasta o gusta más? [...]. Quiero decir que a qué género de poesía es vuesa merced más inclinado: ¿al lírico, al heroico o al cómico?” (1218). Cervantes establece así la clasificación ternaria de los géneros literarios que se afianzaría en el Romanticismo, adelantándose en tres años a la expuesta por Francisco de Cascales en sus *Tablas Poéticas*, de 1617, que ha sido considerada la primera clasificación ternaria de los géneros literarios elaborada en España. Cfr. al respecto Alfonso Martín Jiménez, “Introducción” a Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesía: Poesías sueltas. «Novelas ejemplares». «Comedias y entremeses». «Quijote». «Persiles»*, ed. Alfonso Martín Jiménez, Colección el Parnasillo, Simancas ediciones, Dueñas (Palencia), 2002, tomo I, pp. 7-22; Claudio Guillén, *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 390 y sigs.; Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979, p. 113; Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988 (2^a ed. renovada) y Alfonso Martín Jiménez, *Mundos del texto y géneros literarios*, cit., pp. 48-49.

El *Arte nuevo* de Lope de Vega es una obrita de 389 endecasílabos libres, con estrofas que terminan en pareados a modo de aforismos²⁴. El texto comienza con un exordio dirigido a los miembros de la Academia de la cual Lope es miembro, a los que manifiesta su intención de componer “un arte de comedias [...] / que al estilo del vulgo se reciba”²⁵. Tras aducir que las comedias en España se escriben sin ajustarse a los preceptos, Lope manifiesta su intención de buscar el aplauso del vulgo, que es quien paga a la postre las comedias, y de ajustarse a su gusto, para lo cual ha de prescindir necesariamente del arte “que conocen pocos” (v. 34, 132). Dedica después un apartado a exponer las normas del arte sobre las comedias clásicas, y comienza otro en el que explica las características de la comedia nueva que propugna, tratando de reconciliar el gusto del vulgo de su época con los preceptos del arte clásico: “quiero / deciros de qué modo las quería [las comedias], / ya que seguir el arte no hay remedio / en estos dos extremos dando un medio” (v. 155, 140). La nueva comedia que defiende Lope ha de gozar de una total libertad temática, debe tender a la mezcla de personajes de distintos estamentos, y, sobre todo, tiene que combinar -oponiéndose expresamente a los preceptos de Aristóteles y de Horacio²⁶- lo cómico con lo trágico. Defiende así Lope el nuevo género de la tragicomedia, destinada a satisfacer el gusto de los destinatarios: “Lo trágico y lo cómico mezclado / [...] que aquella variedad deleita mucho” (vv. 174-178, 141). Y si acepta el precepto clásico de la unidad de acción, defendido también en la *Poética* de Aristóteles²⁷, rechaza el de la unidad de tiempo, y se opone a la idea aristotélica de que la acción deba transcurrir en un día²⁸: “No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza

²⁴ Cfr. Enrique García Santo-Tomás, “Introducción” a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, cit., p. 45 y Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702844323447217765679/index.htm>.

²⁵ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, cit., v. 10, p. 131. En adelanto cito la obra de Lope por esta edición, indicando entre paréntesis los versos y el número de página.

²⁶ Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cit., 1448a, pp. 49-50, y Horacio, *Epístola a los Pisones*, cit., p. 12.

²⁷ Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cit., 1459a, p. 85.

²⁸ Cfr. *ibidem*, 1449b, p. 54 .

cómica” (vv. 188-192, 142). Añade Lope otra serie de consejos, como los relativos a la división de la comedia en tres actos, al peligro de dejar el escenario vacío, al tipo de lenguaje que debe emplear cada personaje, a la conveniencia de hablar con doble sentido para procurar la complicidad del receptor, o a la extensión de cuatro pliegos que ha de tener la comedia. En el epílogo, Lope muestra abiertamente su rechazo del arte: “Mas ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia y Francia” (vv. 362-366, 151); afirma haber compuesto “cuatrocienas y ochenta y tres comedias” (v. 369, 151), las cuales, “fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente” (v. 371, 151), y se reafirma en la finalidad deleitosa de sus comedias: “porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto” (v. 376, 151).

Pues bien, el canónigo cervantino va a hacer varias alusiones a esta obrita de Lope, y aunque su conversación con el cura gira en un primer momento en torno a los libros de caballerías, pronto pasará a convertirse en una crítica del *Arte nuevo* y de las comedias del Fénix. Afirma el canónigo que tiene escritas más de cien hojas de un libro de caballerías en el que ha guardado las reglas del arte, y que se lo ha mostrado a lectores “dotos y discretos” y a “otros ignorantes, que sólo atienden al *gusto* de oír disparates”, logrando “de todos [...] una agradable aprobación” (*Quijote*, I, 48, 305). Incluye así Cervantes por primera vez el término *gusto*, que resulta esencial en el *Arte nuevo*, obra en la que Lope aduce repetidamente, para justificar el hecho de que sus comedias no sigan los preceptos del arte tradicional, que ha pretendido ajustarlas al *gusto* vulgar de sus destinatarios: “porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle *gusto*” (vv. 47-48, 133)²⁹. Y el canónigo da a entender que su libro de caballerías, ajustado a los preceptos del arte, no solo es del gusto de las personas cultivadas, sino también de los ignorantes, lo que implica que (contrariamente a lo que defiende Lope) no es necesario prescindir del arte para satisfacer a estos últimos.

²⁹ El término *gusto* aparece además en las siguientes expresiones del *Arte nuevo*: “yo hallo que, si allí se ha de dar *gusto* / con lo que se consigue es lo más justo” (vv. 209-210, 143); “Engañe siempre el *gusto*” (v. 302, 147); “no tuvieran el *gusto* que han tenido” (v. 374, 151); “por la misma razón deleita el *gusto*” (v. 376, 151).

Añade después el canónigo cervantino lo siguiente: “y que, puesto que es mejor ser loado de los *pocos* sabios que burlado de los muchos *necios*, no quiero sujetarme al *confuso* juicio del desvanecido *vulgo*” (*Quijote*, I, 48, 305). En el *Arte Nuevo*, Lope afirma sobre el arte que lo “conocen *pocos*” (v. 34, 132), y en los versos antes trascritos (“porque, como las paga el *vulgo*, es justo / hablarle en *necio* para darle gusto”) había incluido los términos *necio* y *vulgo* a los que alude el canónigo cervantino, el segundo de los cuales también es repetido insistente por Lope³⁰. Y el vocablo *confuso* empleado por el canónigo había sido usado por Lope para referirse al “confuso” estado del arte poético de su tiempo: “Pero ya me parece estáis diciendo / que es traducir los libros y cansaros / pintaros esta máquina *confusa*” (vv. 128-130, 139); “Si pedís arte, yo os suplico, ingenios, / que leáis al doctísimo utinense / Robortelio, [...] / que todo lo de agora está *confuso*” (vv. 141-146, 139). Por lo tanto, los términos empleados por el canónigo cervantino remiten a los del *Arte nuevo* de Lope, y la concepción del primero se opone frontalmente a la del segundo, quien había insistido en su deseo de ajustarse a los requerimientos del *vulgo*. Y la prueba de que Cervantes está pensando en el *Arte nuevo* y en las comedias de Lope, viene servida en las palabras que pronuncia a continuación el canónigo sobre su libro de caballerías:

Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: “Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el *vulgo* las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el *vulgo*, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no

³⁰ Concretamente, en los siguientes pasajes del *Arte nuevo*: “que al estilo del *vulgo* se reciba” (v. 10, 131); “que enseñaron el *vulgo* a sus rudezas” (v. 27, 132); “adonde acude el *vulgo*” (v. 37, 133); “que el ignorante *vulgo* contradice” (v. 140, 139); “que el *vulgo* con sus leyes establezca...” (vv. 149-150, 139); “dorando el error del *vulgo*” (v. 153, 140); “en sabiendo el *vulgo* el fin que tiene” (v. 236, 144); “porque el *vulgo* / en aquellas distancias se inquieta” (vv. 241-242, 144); “siempre el hablar equívoco ha tenido / [...] gran lugar en el *vulgo*” (vv. 323-325, 149); “y huye el *vulgo* de él” (v. 334, 149).

opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo [que cosía de balde y ponía el hilo]" (*Quijote*, I, 48, 305-306).

Como se ve, las disquisiciones anteriores sobre los libros de caballerías sirven de preámbulo a la crítica de las comedias de Lope y de los preceptos de su *Arte nuevo*. La afirmación del canónigo sobre las comedias de la época ("el *vulgo* las oye con *gusto*") remite nuevamente a los versos de Lope ("como las paga el *vulgo*, es justo / hablarle en necio para darle *gusto*"). Y cuando el canónigo afirma que los autores que componen comedias "dicen que así han de ser, porque así las quiere el *vulgo*", se está refiriendo claramente a algún autor de comedias que había dicho tal cosa con anterioridad. Dicho autor no es otro que Lope de Vega, quien había insistido repetidamente en que las comedias debían prescindir del arte y ajustarse al gusto del vulgo, como se observa en los siguientes versos del comienzo del *Arte nuevo*:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España, [...]
que un arte de comedias os escriba,
que *al estilo del vulgo se reciba*.

Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros, [...]
que lo que a mí me daña en esta parte
es *haberlas escrito sin el arte*. [...]

Mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España, en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trajeron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y así, se introdujeron de tal modo
que, *quien con arte agora las escribe,*
muere sin fama y galardón, que puede,
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre.
Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,

mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos, de apariencia llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (vv. 1-48, 131-133).

Las expresiones empleadas por el canónigo cervantino en el párrafo antes trascrito aluden a lo contenido en este fragmento del *Arte nuevo*. Así, cuando el canónigo dice que las comedias “que llevan traza y *siguen* la fábula como *el arte* pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio”, se está refiriendo a lo afirmado al respecto por Lope: “yo he escrito algunas veces / *siguiendo el arte* que conocen *pocos*”; a esta última palabra alude también la afirmación del canónigo de que “a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los *pocos*”, quien tiene en mente además el deseo expresado por Lope de ganar dinero con las comedias que “*paga el vulgo*”. Por lo tanto, las palabras del canónigo suponen una contestación a lo afirmado previamente en el *Arte nuevo*, lo que indica que Cervantes conoció la obra de Lope, que seguramente circuló en manuscritos, antes de componer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*.

Afirma después el canónigo lo siguiente:

Y, aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más *fama* cobrarán representando comedias que hagan *el arte* que no con las disparatadas, y están tan asidos y encorporados en su parecer que no hay razón ni evidencia que dél los saque (*Quijote*, I, 48, 306).

Esta idea del canónigo responde a la formulada anteriormente por Lope de Vega, quien, como hemos visto, había afirmado sobre las comedias que “quien con arte agora las escribe, / muere sin fama y galardón”. El canónigo pone después como ejemplo tres tragedias de Leonardo de Argensola (*La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*) que habían guardado “bien los preceptos del arte”, las cuales

admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho (*Quijote*, I, 48, 306).

Insiste así el canónigo en su idea de que las obras que siguen los preceptos del arte no solo pueden agradar a los doctos, sino también al vulgo, lo que le lleva a concluir lo siguiente: “Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa” (*Quijote*, I, 47, 306). Esta conclusión rebate el argumento aducido por Lope en su *Arte Nuevo* sobre la necesidad de ajustarse a los requerimientos del vulgo. Y en este mismo sentido, el canónigo añade lo siguiente:

Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada* [de Lope de Vega], ni le tuvo *La Numancia* [del propio Cervantes], ni se le halló en la del *Mercader amante* [de Gaspar de Aguilar], ni menos en *La enemiga favorable* [de Francisco Agustín Tárrega], ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado”. Y otras cosas añadí a éstas, con que, a mi parecer, le dejé algo *confuso*, pero no satisfecho ni convencido para sacarle de su errado pensamiento (*Quijote*, I, 48, 306).

Cervantes elogia así por medio del canónigo algunas obras compuestas siguiendo los requerimientos del arte, y, si entre ellas incluye *La ingratitud vengada*, de Lope de Vega³¹, es debido, fundamentalmente, a que éste había afirmado en el *Arte nuevo* que algunas de sus comedias sí que se habían ajustado a dichos requerimientos (“Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos”). Por lo tanto,

³¹ Cfr. al respecto Donald McGrady, “El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope”, en *Cervantes*, 22, 2, 2002, pp. 125-128.

Cervantes da a entender que Lope, de proponérselo, sabe y puede escribir buenas comedias, y que es su idea de ajustarse al gusto del vulgo lo que le lleva a escribir disparates. Por lo demás, el canónigo insiste en algunos de los términos empleados por Lope (*fama, confuso*), así como en su interés por las ganancias que se pueden obtener con las comedias.

Pasa a hablar después el cura cervantino, quien dice lo siguiente:

En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo [...], que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque, habiendo de ser la comedia, según le parece a *Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad*, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia (*Quijote*, I, 48, 306).

Si el cura trae a colación la definición de la comedia ofrecida por Cicerón, es porque Lope de Vega se había referido a ella en su *Arte nuevo*: “Por eso *Tulio* las llamaba *espejo / de las costumbres*, y una viva *imagen de la verdad*” (vv. 123-125, 138). De esta forma, Cervantes se basa en la misma cita ciceroniana empleada por Lope para rebatirle. Y a continuación, el cura enumera algunos de los disparates en que, por no ajustarse a las normas del arte, caen las comedias de la época (entre las que destacaban las del propio Lope de Vega), pero critica además algunos de los planteamientos teóricos defendidos en el *Arte nuevo*:

Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? Y, ¿qué mayor que pintarnos un *viejo* valiente y un *mozo* cobarde, un *lacayo* rectórico, un *paje consejero*, un *rey* ganapán y una *princesa fregona*? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y así fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? (*Quijote*, I, 48, 306).

De esta forma, el cura se refiere a algunos de los principales preceptos del arte clásico sobre las comedias, como los relativos al decoro o adecuación en la caracterización de los personajes o a la unidad del tiempo, los cuales habían sido subvertidos o rechazados por Lope de

Vega, quien, como hemos visto, escribía en el *Arte nuevo* que no había por qué respetar la unidad de tiempo aristotélica, y añadía al respecto lo siguiente:

Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura (vv. 193-198, 142).

Como se ve, Lope había dado su conformidad a que transcurriera un largo periodo de tiempo entre cada jornada o acto, así como a los viajes de los protagonistas de las comedias, y contra eso se alza de manera crítica e hiperbólica el cura cervantino. Por otra parte, Lope también había tratado en el *Arte nuevo* el tema del decoro en la caracterización de los personajes, mencionando algunos de los que trae a colación el cura cervantino (“Si hablare el *rey*, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el *viejo* hablare, / procure una modestia sentenciosa [...]. / El *lacayo* no trate cosas altas...” [vv. 269-286, 146-147]), y, aunque se basaba en la teoría clásica, dejaba la puerta abierta a que algunos de los personajes hablaran de un modo distinto al que se esperaría de ellos cuando se convertían en consejeros:

mas cuando la persona que introduce
persuade, *aconseja* o disuade,
allí ha de haber sentencias y conceptos
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar cuando *aconseja*,
persuade o aparta alguna cosa” (vv. 250-256, 144-145).

Precisamente por ello, el cura se refiere burlonamente, como hemos visto en el párrafo trascrito, a un “paje *consejero*”, lo que evidencia bien a las claras que fue Cervantes quien compuso el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* después de leer el *Arte nuevo*, y no al revés. Y, como el cura cervantino, Lope también se había referido en el *Arte nuevo* al número de actos o jornadas de la comedia: “El Capitán Virulés, insige

ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro...” (vv. 214-217, 143).

El cura critica después el hecho de que las comedias del momento mezclen distintas épocas históricas, den por ciertos algunos hechos que no ocurrieron en la realidad, o atribuyan falsamente acciones a quienes no las realizaron, y afirma al respecto lo siguiente: “Y es lo malo que hay *ignorantes* que digan que esto es lo perfecto” (*Quijote*, I, 48, 306). Nuevamente, el cura se refiere a alguien que ha hecho esa afirmación con anterioridad. Y Lope no solo había defendido que las comedias en España debían componerse como el cura lamenta que se hagan (es decir, sin ajustarse al arte), sino que se había tildado a sí mismo de *ignorante* en el *Arte nuevo*: “pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen *ignorante* Italia y Francia” (vv. 363-366, 151). También se queja el cura de los milagros fingidos o mal atribuidos que aparecen en las comedias divinas, y de que incluso “en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y *apariencia*, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia” (*Quijote*, I, 48, 306). La diatriba del cura va nuevamente contra el *Arte nuevo*, en el que Lope confesaba su resignación al adecuarse al gusto del vulgo por las tramoyas o decorados efectistas, que llamaba “*apariencias*”: “mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos, de *apariencias* llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel hábito bárbaro me vuelvo”.

El cura comenta después las diferencias entre las comedias que se hacen en España y las que escriben los extranjeros:

que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los *ingenios españoles*; porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por *bárbaros* e *ignorantes*, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos (*Quijote*, I, 48, 306).

La alusión al *Arte nuevo* resulta diáfana, ya que Lope no solo se había dirigido al inicio de su obra a los “*ingenios españoles*” (“Mándanme, *ingenios nobles, flor de España...*”), sino que había insistido varias veces en las particularidades de las comedias que se hacían en España, las cuales, a diferencia de las extranjeras, eran irrespetuosas con el arte; asimismo, Lope había empleado el término *bárbaros* (que el cura recoge)

para referirse a los autores españoles de comedias: “...hallé que las comedias / estaban en España, en aquel tiempo, / no como sus primeros inventores / pensaron que en el mundo se escribieran, / mas como las trataron muchos bárbaros” (vv. 22-27, 132); pero, es de resaltar, sobre todo, que las palabras del cura cervantino constituyen una réplica a lo expresado en los versos que figuran al final del *Arte nuevo*, en los cuales el propio Lope se había atribuido los términos *bárbaro* e *ignorante* remedados por Cervantes, y se había referido, además, a dos naciones extranjeras: “Mas ninguno de todos llamar puedo / más *bárbaro* que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen *ignorante* Italia y Francia” (vv. 362-366, 151).

El cura defiende después que las “comedias buenas” que se ajustan al arte pueden cumplir la finalidad de deleitar y de entretenar a la comunidad mejor que las que no lo respetan. Y sobre los males de estas últimas dice lo siguiente: “Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer” (*Quijote*, I, 48, 306). Si el cura cervantino puede afirmar con seguridad que algunos compositores de comedias conocen muy bien sus fallos y saben cómo podrían evitarlos, es porque Lope de Vega lo había dejado muy claro en su *Arte nuevo*. En efecto, Lope había mostrado conocer las reglas tradicionales del arte sobre la comedia (a cuya exposición había dedicado un apartado del *Arte nuevo*) y había declarado que había escrito seis de sus comedias siguiendo esas normas; pero, sobre todo, confesaba al final de su obra que sería mejor componer comedias en conformidad con las reglas del arte, en lugar de las que se había visto obligado a escribir para ajustarse al gusto del vulgo: “Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco / que, aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido, / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto” (vv. 372-376, 151). Así pues, la expresión del cura cervantino (“algunos [...] conocen muy bien en lo que yerran”) se basa en la que había empleado Lope (“conozco que, aunque fueran mejor de otra manera...”), y corrobora que fue Cervantes quien escribió el capítulo 48 de su obra después de leer el *Arte nuevo*.

Y la prueba de que las críticas del canónigo y del cura van dirigidas contra Lope de Vega y su *Arte nuevo* reside en la clara alusión al mismo que el cura hace a continuación:

...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; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo que tiene lleno el mundo de su fama. Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren (*Quijote*, I, 48, 306-307).

Las expresiones “mercaduría vendible” y “le ha de *pagar*” sin duda aluden a dos de los versos más conocidos del *Arte nuevo* (“como las *paga* el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”). El cura se refiere burlonamente a las “muchas e infinitas comedias” de Lope porque él mismo se había jactado en el *Arte nuevo* de haber compuesto un gran número de ellas: “Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas, / con una que he acabado esta semana, cuatrocientas y ochenta y tres comedias?” (vv. 367-369, 151)³². El cura seguramente afirma que Lope “tiene lleno el mundo de su *fama*” debido a la importancia que se otorgaba a la misma en el *Arte nuevo* (“quien con arte agora las escribe, muere sin *fama*”). Y la expresión final (“Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren”) denuncia el propósito afirmado por Lope en el *Arte nuevo* de ajustarse al gusto del vulgo, al mismo tiempo que hace referencia a las seis comedias que el Fénix decía haber compuesto siguiendo las normas del arte, las únicas que habrían alcanzado ese “punto de perfección”:

³² Así figura en la versión impresa de 1609, en la que el número de comedias pudo ser aumentado con respecto al que aparecía en el manuscrito original. En el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), posterior, como veremos, al manuscrito del *Arte nuevo*, Lope incluye un listado de los títulos de 217 comedias (vid. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, pp. 57-60), y en el mismo prólogo dice haber escrito ya “ducientes y treinta comedias” (*ibidem*, p. 64). Sobre el número de comedias que Lope se atribuye en las distintas ediciones de sus obras, cfr. Óscar M. Villarejo, “Revisión de las listas de *El Peregrino* de Lope de Vega”, cit. y Óscar M. Villarejo, “Lista II de *El Peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega”, *Segismundo*, 3, 1966, pp. 57-89.

“Porque fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente” (vv. 370-371, 151).

Finalmente, para solucionar los males de las comedias, el cura propone que todas las que se quieran representar en España pasen el examen previo de un censor de la Corte, encargado de dar el visto bueno solamente a aquellas que fueran dignas de recibirla: “y desta manera se harían buenas comedias y se conseguiría felicísimamente lo que en ellas se pretende: así el entretenimiento del pueblo, como la opinión de los *ingenios de España*” (*Quijote*, I, 48, 307). Así pues, el cura realiza una última alusión tanto al pueblo o vulgo, tan presente en el *Arte nuevo*, como a los destinatarios de la obra de Lope, a los que éste se refería así: “Mándanme, *ingenios* nobles, flor de *España*, / que un arte de comedias os dirija...” (v. 1, 131). Como se aprecia con nitidez en esa última expresión cervantina, el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* constituye una clara respuesta a otra obra escrita con anterioridad, dirigida a quienes se denominaba “ingenios [...] de España” y en la que se defendía la necesidad de prescindir del arte para agradar al vulgo. Y rebatiendo lo afirmado por Lope de Vega en el *Arte nuevo*, el canónigo y el cura defienden que las comedias que se ajustan al arte pueden resultar tan atractivas para el pueblo llano como las que no lo siguen, a la vez que colmar las apetencias de las personas más cultivadas.

En suma, Cervantes conoció el *Arte nuevo* antes de escribir el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, en el que criticó duramente esa obra de Lope y sus comedias. Es probable que Cervantes conociera el manuscrito del *Arte nuevo* cuando ya tenía avanzada la primera parte del *Quijote*, y de ahí que se refiriera al mismo en su capítulo 48, ya próximo al final de la obra, que consta de 52 capítulos. El ataque cervantino, en el que se llegaba a proponer la figura de un censor que inhabilitara las obras lopistas, no le fue indiferente al Fénix, quien le dio respuesta en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada en 1604. Y si Lope pudo hacerlo en ese momento, fue porque había leído la crítica cervantina en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, que fue puesto en circulación antes de la publicación de la obra en 1605.

3. EL MANUSCRITO DE LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE* Y EL PRÓLOGO DE *EL PEREGRINO EN SU PATRIA* (1604)

Hasta el momento son varias las pruebas que se han aducido para mostrar que la primera parte del *Quijote* se divulgó y fue conocida antes de ser impresa en enero de 1605. Así, en 1854, Adolfo-Federico de Schack dio a conocer una carta de Lope de Vega, fechada en Toledo el 14 agosto de 1604, en la que escribía lo siguiente: “De poetas no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierre para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote”. Y en la misma carta, Lope añadía la siguiente expresión: “...cosa para mi más odiosa que [...] mis comedias a Cervantes”³³. Así pues, de esta carta se desprendería, por una parte, que tanto Lope de Vega como su destinatario, en agosto de 1604, ya tenían conocimiento de la existencia de don Quijote, y, por otra, que Lope daba por supuesto que sus comedias resultaban odiosas a Cervantes³⁴.

Además, el autor de *La pícara Justina*, obra impresa a finales de 1604 y publicada a principios de 1605, hace que su protagonista se refiera 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*:

³³ Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, p. 68.

³⁴ La carta no es autógrafa de Lope (sólo se conservaron copias del original), lo que, unido a la dificultad para aceptar que el Fénix pudiera conocer el *Quijote* antes de su publicación, ha llevado a considerarla apócrifa o a retrasar su fecha. A este respecto, Astrana Marín adujo que en 1604 Lope de Vega y el duque de Sessa (destinatario de un buen número de las cartas del Fénix y recopilador de su epistolario, titulado *Cartas y billetes de Belardo a Lucilo sobre diversas materias*) no se conocían, lo que le lleva a trasladar la redacción de la carta a 1605 (cfr. Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols., vol. VI, p. 143). Nicolás Marín, por el contrario, da “como hecho seguro que el texto que guardaba el Duque de Sessa no era el original”, y que el mismo duque incorporó en el epistolario una de las copias de la carta que Lope había escrito en 1604, antes de que ambos se conocieran, por lo que considera válidas la autoría y la fecha (cfr. Nicolás Marín, “Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída”, cit., pp. 4-6). Y, como veremos, estamos ya en condiciones de asegurar que Lope conocía en 1604 el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, por lo que bien pudo escribir dicha carta en agosto de ese año.

Soy la rein- de Picardí-,
Más que la Rud- conoci-,
Más famo- que doña Oli-,
Que Don Quijo- y Lazari-,
Que Alfarach- y Celesti-...³⁵.

Por su parte, Jaime Oliver Asín, tras recopilar los antecedentes de la cuestión, aporta un nuevo documento sobre el asunto³⁶. Se trata de un pasaje 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*, del morisco Ibrahim Taibilí, nacido en Toledo en el último tercio del siglo XVI, y llamado Juan Pérez en España. La obra se escribió en 1637, cuando su autor, tras la expulsión de los moriscos de España en 1609, se refugió en Tazator o Tazatores (hoy Testour). En el “Prólogo al lector” de dicha obra, Juan Pérez recuerda una escena de los tiempos en los que vivía en España, acaecida en una librería de Alcalá de Henares durante la feria del mes de agosto de 1604. Un amigo de Juan Pérez elogió algunos libros de caballerías, suscitando la burla de un estudiante, el cual hizo una precisa referencia a don Quijote como un personaje sobradamente conocido: “¡Ya nos remanece otro Don Quijote!”³⁷.

³⁵ Francisco de Úbeda, *La pícara Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, cit., pp. 393-561, p. 523.

³⁶ Cfr. Jaime Oliver Asís, “El Quijote de 1604”, *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII, 1948, pp. 89-126.

³⁷ Jaime Oliver Asín transcribe íntegro el fragmento, parte del cual reproduczo debido a su innegable interés:

“Acuérdome que en el año de mill y seiscientos y quattro, estando en la feria de Alcalá de Henares, unibersidad tan nombrada en España, andando paseando un día por la calle Mayor, iba a mi lado un amigo [...]. Llegamos a una librería, que las hay muy auténticas y copiosas. Yo, como aficionado, entré en una [...] de suerte que compré seys libros. Y en el tiempo que los concertaba y los pagaba y alguna conversación que, entre mí y los que en la tienda estaban, ubo, mi dicho amigo ojeaba en los libros, y passó la bista por todos ellos. Y en acabando le dije:

-¿Qué le parece a Vm. de nuestro empleo?

Él me respondió:

-¡Por Dios señor Juan Pérez! que ssi iba a decir berdad, yo no e visto cossa de gusto ni e entendido nada en lo que e leydo. Si Vm. compara al *Caballero de Febo*, *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Oliba*, *Don Belianís de Grecia* y otros semejantes que tienen honra y probecho, y ber aquel balor de aquellos caballeros

Basándose en esta información, Oliver Asín aduce que el 24 de agosto de 1604, que es cuando se solía celebrar la feria de Alcalá, “el *Quijote* era obra famosísima”³⁸, ya que todos los presentes en la conversación (Juan Pérez, su amigo morisco, el estudiante y el librero) conocían la existencia de don Quijote. Y como no contempla la posibilidad de que una obra manuscrita pudiera alcanzar tal difusión, Oliver Asín concluye que antes de esa fecha hubo de existir una edición impresa del *Quijote*.

Sin embargo, ya hemos comentado la importancia que alcanzó en la época la transmisión manuscrita de las obras literarias, por lo que no hay por qué suponer la existencia de una edición impresa de la primera parte del *Quijote* anterior a la de 1605, cuya existencia no ha podido ser demostrada, ni a la cual es preciso recurrir para explicar el hecho de que varias personas se refieran a don Quijote antes de 1605. Lo que está fuera de toda duda, y así lo prueban la carta de Lope de Vega del 14 de agosto de 1604, el testimonio anterior a 1605 de *La Pícara Justina*, y el prólogo de la obra del morisco Juan Pérez sobre la escena acaecida el 24 de agosto de 1604 en una librería de Alcalá, es que el *Quijote* era una obra ya sobradamente conocida en agosto de 1604, lo que indica que tuvo una amplia transmisión en forma manuscrita antes de su publicación³⁹.

y aquellas haçañas tan famossas...! como lo sabrá ese señor, señalando al librero, el qual sonrryendosse dixo:

-Tiene Vm. mucha raçón.

Estaba un estudiante entonçes pressente aquí, [el cual] en riyendo dijo:

-¡Ya nos remaneçe otro Don Quijote! ¿Es Vm. aficionado a essas caballerías?

Dijo el moço:

-Señor, pareçe que dan gusto.

Dijo el estudiante:

-A ffe que passa de gusto el de Vm., y assí sserá gustaço.

Corriosse. Diole alguna matraca el estudiante, como ellos la suelen dar, con que nos despedimos: mi compañero corrido, y ellos quedaron con grande rissa; de manera que ssi callara se dissimulaba la flaqueça de sus sienes...” (*ibidem*, pp. 111-112).

³⁸ *Ibidem*, p. 113.

³⁹ José Luis Pérez López escribe al respecto lo siguiente: “Lope de Vega estaba al tanto, conocía el *Quijote* antes de publicarse, y Cervantes conocía la *Jerusalén [conquistada]* de la misma manera. ¿Dónde entraban en contacto con estas obras inéditas? Evidentemente en las academias, en los círculos literarios, donde se presentaban y debatían” (José Luis Pérez López, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, cit., p. 52). No obstante, el testimonio del morisco

Y la confirmación de que el *Quijote* circuló como libro de mano o manuscrito antes de su impresión viene servida por Lope de Vega, quien se refirió a dicho manuscrito, como enseguida comprobaremos, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada en 1604.

Conviene recordar, a este respecto, que se ha pensado también en la posible transmisión manuscrita, o incluso en la publicación, antes de 1605, de una novela corta que contuviera lo que se narra en los primeros capítulos de la versión que nos ha llegado de la primera parte del *Quijote*, los cuales recogen la primera salida del enloquecido hidalgo, que aún no iba acompañado de Sancho Panza. Como han argumentado convincentemente Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla⁴⁰, es muy posible que el *Quijote* se iniciara como una novela corta, al estilo de las novelas ejemplares, basada en el *Entremés de los Romances*, cuyo protagonista, Bartolo, sufría una locura similar a la de don Quijote, si bien no ocasionada por la lectura de los libros de caballerías, sino por su afición a los romances. Por otra parte, Juan Millé y Giménez ya sotuvo que el *Entremés de los Romances* encerraba una crítica a Lope de Vega⁴¹. Según explica Antonio Rey, el protagonista del *Entremés de los Romances*, Bartolo,

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 Invencible⁴².

Ibrahim Taibilí indica que la transmisión manuscrita del *Quijote* superó el ámbito de las academias literarias.

⁴⁰ Cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, vols. 4 y 5., vol. 4, pp. I-LXXXIV, pp. XXI-XXIV y Antonio Rey Hazas, “Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*”, *Edad de Oro*, XXV, 2006, pp. 473-501, pp. 473 y ss.

⁴¹ Cfr. Juan Millé y Giménez, *Sobre la génesis del «Quijote»*, Barcelona, Araluce, 1930.

⁴² Antonio Rey Hazas, “Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*”, cit., p. 477.

Por lo tanto, si Lope de Vega llegó a leer el manuscrito o la obra impresa de esa hipotética novela corta cervantina que contenía la primera salida de don Quijote, hubo de molestarse al comprobar que Cervantes se hubiera basado para componerla en una obra que constituía una burla de su persona, como era el *Entremés de los Romances*, lo que podría explicar el inicio de la enemistad entre ambos, así como el hecho de que el Fénix arremetiera contra don Quijote en su carta del 14 de agosto de 1604.

Con todo, y aunque el *Quijote* bien pudo originarse como una novela corta, no hay que olvidar que Lope no solo ataca en su carta a Cervantes y a don Quijote (“De poetas no digo [...], pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote”), sino que en ella se refiere también a que sus comedias le resultaban odiosas a Cervantes (“cosa para mi más odiosa que [...] mis comedias a Cervantes”). Este dato indica que Lope no se estaba refiriendo en su carta a esa hipotética novela corta, sino al manuscrito de la totalidad de la primera parte del *Quijote*, en cuyo capítulo 48 (ya próximo al final, pues la obra consta de 52 capítulos) Cervantes realizaba, como hemos visto, una dura crítica del *Arte nuevo* de Lope y de sus comedias, haciendo manifestar al cura su “antiguo rancor [...] con las comedias” del Fénix, palabras que éste seguramente tuvo en cuenta al escribir que sus comedias le resultaban odiosas a Cervantes.

Por otra parte, de la expresión sobre Cervantes que Lope emplea en su carta se deduce que el segundo estaba al tanto de la próxima publicación del *Quijote*: “De poetas no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierre para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote”. Nicolás Marín realiza un detallado análisis de la carta de Lope de Vega, y, al comentar la primera parte de la expresión transcrita (“De poetas no digo [...]. Muchos están [en] cierre para el año que viene...”), considera que el término *poetas* designa a los autores de textos en verso que iban a participar en obras que serían publicadas poco después de la fecha de escritura de la carta, como el *Romancero general* (Madrid, 1604), la *Primera parte de las Flores de Poetas ilustres de España* de Espinosa (Valladolid, 1605) o la *Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía*, de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605), y afirma lo siguiente: “Lope -bien informado de la actividad poética del momento- sabe que van a publicarse nuevos libros de versos”⁴³. Y para interpretar la segunda parte de la expresión

⁴³ Nicolás Marín, “Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída”, cit., p. 18.

(“...pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote”) Marín propone dos posibilidades: “o Cervantes, el peor de todos los poetas, es uno de los que van a salir impresos en 1605, o simplemente sirve de término comparativo”⁴⁴. Marín considera que no es imposible la primera opción, puesto que el *Romancero general* recogió en sus primeras ediciones varios romances de Cervantes, y algunas de las composiciones de las otras dos obras citadas también podrían ser suyas; pero al considerar que “La expresión ‘en cierne’ parece referida a poetas nuevos, y Cervantes no lo era”⁴⁵, juzga más probable la segunda opción, la cual implicaría que Lope no se estaba refiriendo a la próxima publicación de una obra cervantina.

No obstante, la expresión completa es “[en] cierne para el año que viene”, y no tiene por qué referirse necesariamente a los “poetas nuevos”, ya que podría designar, simplemente, a los que van a publicar el próximo año. Pero sobre todo, es preciso advertir que Marín realiza una interpretación muy restringida del término *poetas*, entendiendo solamente por tales a quienes escribían textos líricos o romances, cuando los vocablos *poeta* y *poesía* tenían en los siglos XVI y XVII un significado más amplio, que no se correspondía con el que otorgamos a los mismos términos en la actualidad. El término *poética* fue acuñado en la *Poética* de Aristóteles⁴⁶, y se refería al arte de quienes se valían de la palabra, en verso o en prosa, para componer obras dramáticas y narrativas, ya que la *Poética* aristotélica no contemplaba la poesía lírica como un género “poético” o literario. Durante la Edad Media se produjo un proceso de identificación de la *poética* con el verso y de la *retórica* con la prosa. La *Poética* de Aristóteles se perdió durante el Medioevo en la Europa occidental, y se redescubrió y se difundió en el Renacimiento, teniendo una gran influencia en los tratadistas europeos de poética. Debido a la exclusión de la poesía lírica de la *Poética* aristotélica, el género lírico, que por aquel entonces se había desarrollado extraordinariamente en la praxis literaria, experimentó un lento proceso de incorporación y afianzamiento en los tratados poéticos de los siglos XVI y XVII, de manera que poco a poco fue considerándose tan “poético” como el drama y la épica. Pero en esa época, los términos *poética*, *poeta* y *poesía* seguían teniendo una

⁴⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cit., 1447b, p. 48.

significación similar a la de sus orígenes, de manera que por *poeta* se entendía al compositor de cualquier tipo de obra literaria escrita en verso (es decir, al autor de obras dramáticas y épicas en verso, y, por extensión, al compositor de obras líricas, que se iban considerando ya tan “poéticas” como el drama y la épica⁴⁷). Por otra parte, todavía no existía un término específico para denominar las narraciones ficcionales extensas ni a sus autores. El término *novela*, proveniente del italiano *novella*, se usaba entonces para designar las narraciones ficcionales cortas, y los relatos de ficción extensos, como el *Quijote*, aún no tenían una denominación específica (pues el término *historia* con que Cervantes designaba su obra también era aplicable a los relatos propiamente históricos), y tampoco se

⁴⁷ Los ejemplos del significado que tenían los términos *poeta* o *poesía* en el siglo XVII son abundantes. Así, Lope de Vega se refiere claramente al *poeta* como autor de textos dramáticos en su *Arte nuevo*, al escribir lo siguiente sobre el tiempo que ha de abarcar la comedia: “pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el *poeta* escriba historia / en que hayan de pasar algunos años” (vv. 194-195, 142); y ya hemos visto que Cervantes emplea los términos *poética* y *poesía* en su sentido clásico en un pasaje de la “Adjunta al Parnaso” en el que pregunta a Pancracio de Roncesvalles lo siguiente: “¿de qué suerte de menestra *poética* gasta o gusta más? [...]. Quiero decir que a qué género de *poesía* es vuesa merced más inclinado: ¿al lírico, al heroico o al cómico?” (1218). En no pocas ocasiones, Cervantes usa el término *poeta* para referirse a los autores de textos líricos, puesto que el poeta podía escribir textos líricos, épicos o dramáticos en verso; pero otras veces lo aplica a quienes escriben en verso textos épico-narrativos (como ocurre cuando el cura se refiere al “*poeta Homero*” en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote [*Quijote*, I, 6, 163]) o dramáticos (como hace el canónigo toledano en la primera parte del *Quijote* al recordar las “tres tragedias que compuso un famoso *poeta* destos reinos” [*Quijote*, I, 48, 306], o el cura al afirmar lo siguiente: “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; y así, el *poeta* procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide” [*Quijote*, I, 48, 306]; también Berganza conoce en *El coloquio de los perros* a un *poeta* que tan solo escribe obras dramáticas en verso [681-682]). Y en su discurso ante el Caballero del Verde Gabán (en el que alude críticamente a lo que Lope defendía en su *Arte nuevo*), don Quijote deja claro que, en su concepción, la *poesía* abarca todos los géneros literarios: “hala de tener, el que la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran” (*Quijote*, II, 16, 363).

empleaba el vocablo *novelistas*, que haría su aparición a partir del siglo XVIII (por lo que Lope, tras conocer el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, no podría haber tildado a Cervantes de “novelista”). Solo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, los términos *poeta* y *poesía* pasaron a denominar, respectivamente, al autor de textos líricos y a la poesía lírica, mientras que el vocablo *literatura*, que servía para designar tanto a los escritos en verso como a las nuevas y pujantes narraciones ficcionales en prosa (las cuales pasaron a denominarse, aun siendo extensas, *novelas*), fue sustituyendo al antiguo término *poesía*, identificado desde la Edad Media con la escritura en verso⁴⁸. Y en no pocas ocasiones se sigue cometiendo el anacronismo de otorgar a los términos *poeta* y *poesía* que aparecen en los textos de los siglos XVI y XVII el significado que dichos vocablos tienen en la actualidad⁴⁹.

Por lo tanto, el término *poetas* empleado en la carta de Lope servía para designar a quienes cultivaban cualquier tipo de género literario en verso, como era el caso de Cervantes, que había sido autor de versos en *La Galatea* y en sus comedias; y, de las palabras de la carta del propio Lope, se desprende claramente que éste tenía a Cervantes por *poeta*, con

⁴⁸ Cfr. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1990, 8^a ed., 2^a reimpr., pp. 1 y ss.; Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneve, Droz, 1984, 2^a ed., pp. 17-34 y Alfonso Martín Jiménez, *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, pp. 13-23.

⁴⁹ A este respecto, cabe llamar la atención sobre la interpretación errónea que se suele hacer de la siguiente afirmación cervantina del *Viaje del Parnaso*: “Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de *poeta* / la gracia que no quiso darme el cielo...” (I, vv. 25-27, 1187). Lejos de referirse, como generalmente se suele afirmar, a su falta de habilidad para la poesía lírica, Cervantes realiza al inicio de su obra, como aconsejaba la preceptiva retórica, una simple manifestación de modestia -en cuya veracidad seguramente él mismo no creía- sobre su escasa capacidad para escribir textos en verso pertenecientes a cualquier tipo de género literario, debiéndose entender el término *poeta* en el sentido amplio que tenía en la época, es decir, como compositor de textos dramáticos, épicos o líricos en verso. En este sentido, la afirmación cervantina se entendería en la época de manera muy distinta a como se suele interpretar en la actualidad, ya que haría referencia, por ejemplo, a la escasa habilidad de Cervantes para escribir sus comedias en verso. Cfr. Alfonso Martín Jiménez, “Introducción” a Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesía*, cit.

independencia de que fuera o no a publicar en los romanceros o florilegios apuntados por Marín. Y al decir que hay muchos poetas en “cierne para el año que viene”, aunque ninguno “tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote”, el Fénix está dando a entender que una de las obras que un *poeta* como Cervantes publicará al año siguiente (en 1605) es precisamente el *Quijote*, cuyo manuscrito hubo de conocer antes del 14 de agosto de 1604. Así, la carta de Lope indica que Cervantes había hecho correr el manuscrito de la primera parte del *Quijote* y que estaba buscando quien, tras leer dicho manuscrito, le hiciera algunos poemas elogiosos para incluirlos, como era costumbre, en los preliminares de la versión impresa de la obra. Y, según informa el mismo Lope, Cervantes no encontró a nadie dispuesto a escribir esos poemas, tal vez, como sospecha Antonio Rey, “a consecuencia de una confabulación expresa urdida por el mismo Lope de Vega, que tenía una corte de admiradores y adláteres dispuesta a seguir sus pautas”⁵⁰. De ahí que Cervantes optara finalmente por escribir él mismo los poemas preliminares en tono burlesco.

Que Lope de Vega ya conocía en 1604 el manuscrito de la primera parte del *Quijote* no solo se deduce de su carta del 14 de agosto, sino también del prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada ese mismo año. De hecho, dicho prólogo constituye una defensa de Lope contra un ataque anterior contra sus comedias, y sin duda resulta significativo que apenas guarde relación con la novela que introduce, y que esté dedicado casi en su integridad a responder a ese ataque, que no es otro que el realizado por Cervantes en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Por lo tanto, todo indica que, en el momento de dar a la imprenta *El peregrino en su patria*, Lope leyó el manuscrito de la totalidad de la primera parte del *Quijote*, y que dedicó el prólogo de su novela a dar respuesta a lo que más le había molestado de la obra cervantina, que, como también evidencia su carta del 14 de agosto de 1604, era la crítica a su *Arte nuevo* y a sus comedias.

El prólogo de *El peregrino en su patria* comienza así:

La esperanza del premio dice Séneca que es consuelo del trabajo. ¿Quién hay que le espere en este tiempo? ¿O quién escribe? Si, como dice Aristóteles, *Delectatio perficit operationem*, sino debe entenderse por la que el entendimiento recibe. Todos reprenden, mas no dan la

⁵⁰ Antonio Rey Hazas, “Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*”, cit., p. 475.

causa, pues el Filósofo [Aristóteles] dijo que *non oportet tantum verum dicere, sed etiam caussam falsi assignare*. Mas ¿quién hará esto? Que ya se juzga, o por envidia, o por malicia o por ignorancia. Y pues *qui nescit rem, nullum imponit ei*, ¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar lo que no entienden? Hay muchos que por la opinión de otros condenan lo que ignoran y sin ellos no hablan, como los relojes, que no pueden dar, si otro no les sube la cuerda, o como los instrumentos, que la destreza se debe a la mano ajena y a ellos las voces solas. Pues Platón dijo que no debe el verdadero juez, *quae determinanda indicio sunt, ab alio discere*. En España se tiene por sin duda que no ha nacido poeta en este siglo, pues ¿cómo hay tantos que quieren serlo? Los que pretenden, trabajen; los que comienzan, imiten; los que ignoran, aprendan; los que saben, agradezcan; los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien. Aristóteles dice, en el primero de su *Metafísica*, que la señal de saber es poder enseñar: quien sabe, enseñe. *Para mí también son obras las de mano, como las impresas*: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?⁵¹.

Como se puede observar, en este párrafo inicial (en el que Lope hace ostentación de erudición, incluyendo numerosas citas de filósofos en latín), hay varias referencias a quienes han criticado sus obras (“Todos reprenden, mas no dan la causa”; “Que ya se juzga, o por envidia, o por malicia o por ignorancia”; “¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar lo que no entienden? Hay muchos que por la opinión de otros condenan lo que ignoran”; “los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien”).

Pero lo más significativo es su declaración de que el ataque en cuestión no ha sido realizado en una obra publicada, sino en un manuscrito o libro de mano: “Para mí también son obras *las de mano*, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?” (56). Así pues, y aunque Lope emplea el plural para no especificar a quién se refiere (de igual manera que Cervantes había usado el plural para aludir al Fénix⁵²),

⁵¹ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, cit., pp. 55-56. En adelanto cito la obra de Lope por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

⁵² Así se observa en las siguientes expresiones del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*: “Y lo malo es que haya ignorantes que digan que esto es lo

su queja va dirigida contra quien, no habiendo publicado (y Cervantes no lo había hecho desde 1585, en que apareció la *Galatea*), “murmura” contra él o le critica en una obra de mano o manuscrito.

Lope añade después lo siguiente: “Yo no conozco en España tres que escriban versos: ¿cómo hay tantos que los juzguen?” (56). Cervantes daría contestación a estas palabras de Lope, que mostraba no tener a Cervantes por un poeta digno de su consideración, en varias de sus obras, lo que evidencia que tales palabras pretendían zaherir al de Alcalá, que se dio por aludido. Así, en la segunda parte del *Quijote*, Sansón Carrasco se burlaría de lo afirmado por Lope al decir de sí mismo que “él no era de los famosos poetas que había en España, que decían que no eran sino tres y medio” (*Quijote*, II, 4, 691); y el *medio* podría ser el propio Lope. En el capítulo octavo del *Viaje del Parnaso*, Cervantes ya había aludido al mismo asunto, al hacer que fueran coronados no solo tres poetas en España, sino tres más en Nápoles y otros tres de los que estaban presentes en el propio Parnaso:

...y de las nueve por estremo hermosas
las coronas pidió [...].
Tres, a mi parecer, de las más bellas
a Parténope sé que se enviaron,
y fue Mercurio el que partió con ellas;
tres sujetos las otras coronaron,
allí en el mismo monte peregrinos,
con que su patria y nombre eternizaron;
tres cupieron a España, y tres divinos
poetas se adornaron la cabeza,
de tanta gloria justamente dignos (VIII, vv. 82-93, 1214).

En la portada de *El peregrino en su patria*, Lope había incluido un lema en el que se refería a sí mismo como “aut unicus aut peregrinus” (43), y en las palabras de su prólogo hacía ver que pocos eran los poetas -como él- dignos de tal nombre. Y en los versos trascritos del *Viaje del Parnaso*, Cervantes, que incluye el término *peregrinos* para dar a entender que se refiere a la obra de Lope, acrecienta la nómina de poetas. Ese

perfecto” (*Quijote*, I, 48, 306); “porque algunos [...] conocen muy bien en lo que yerran y saben estremadamente lo que deben hacer” (*Quijote*, I, 48, 306).

aumento provoca en los siguientes versos del *Viaje del Parnaso* el malestar de la Envidia: “La Envidia, monstruo de naturaleza, / maldita y carcomida, ardiendo en saña, / a murmurar del sacro don empieza. / Dijo: ‘¿Será posible que en España / haya nueve poetas laureados? [...]’” (VIII, vv. 94-98, 1214). No hay que olvidar que, en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Cervantes se referiría a “el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega” (878), ni que Lope había acusado a sus detractores de envidiosos en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en cuya portada incluyó además un grabado de la envidia y un lema sobre la misma. Por lo tanto, resulta obvio que Cervantes está contestando a Lope de Vega, y que su personificación de “La Envidia” representa a Lope, al cual le reconcome que en España haya más poetas reconocidos de los que a él le gustaría. Y en *El licenciado Vidriera*, Cervantes también aludiría a la afirmación del prólogo de Lope: “Respondió que del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número; y así, como si no hubiese poetas, no los estimaba” (589).

En el prólogo de *El peregrino en su patria*, Lope trae después a colación la dualidad horaciana *ars/ingenium*⁵³, relativa a la importancia que tienen para la creación poética el conocimiento de los preceptos del arte y el ingenio natural del autor, y escribe lo siguiente: “Si algo agrada, comúnmente alaban el natural del dueño, niegan el arte” (56). Y eso es precisamente lo que había hecho el cura cervantino, quien, al reprender las comedias de Lope, había lamentado, como hemos visto, que no se ajustaran al arte, pero había reconocido y alabado, en un fragmento que conviene recordar, el “felicísimo ingenio” de Lope:

Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un *felicísimo ingenio* destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo que tiene lleno el mundo de su fama. Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren (*Quijote*, I, 48, 306-307).

⁵³ Cfr. Horacio, *Epístola a los Pisones*, cit., p. 143.

Lope destaca después la importancia del ingenio natural (que el personaje cervantino le reconocía) frente al arte:

Habiendo Túlio dicho que muchos sin doctrina alguna: *Naturam ipsam sequuti multa laudabilia fecerunt*, y casi estas mismas palabras *pro Archia poeta*. Y en el de *Natura deorum* dijo claramente que eran mejores las cosas que la Naturaleza hacía que las que el arte perfeccionaba (56-57).

Esta insistencia de Lope en alabar su propia “naturaleza” sin duda determinó que Cervantes lo llamara en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses...*, de manera claramente irónica, “monstruo de naturaleza”. Y si el canónigo y el cura cervantino habían lamentado repetidamente que las comedias de Lope estuvieran llenas de disparates, el Fénix se defiende de dicha acusación:

Mas ¿quién teme tales enemigos? Ya para mí lo son los que con mi nombre imprimen ajenas obras. Ahora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar las envidia) que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre (57).

La obra a la que se refiere Lope es el volumen titulado *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, que fue publicado en Lisboa en 1603⁵⁴. La última licencia de la edición de este volumen está fechada el

⁵⁴ *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores, cuios nombres dellas son estos...* Con licencia de la Santa Inquisición y Ordinario. En Lisboa. Impreso por Pedro Crasbeeck, anno MDCIII. Con privilegio de diez años. A costa de Francisco López. En los preliminares figura una aprobación portuguesa de frey Manoel Coelho, sin fecha, una licencia dada en Lisboa el 20 de mayo de 1602, otra licencia otorgada en Lisboa el 20 de mayo de 1602, y otra licencia portuguesa, con fecha de 6 de junio de 1603, así como un Privilegio del Rey de Portugal, dado en Lisboa a 29 de noviembre de 1602, para imprimir el “liuro de Comedias de Lope de Vega, que o dito Francisco López diz que ajuntou, e de outros autores de que na dita petiça faz mença...”. Cfr. al respecto Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, edición digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1973, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1107>, cap. IV. Este volumen de comedias es anterior a la primera parte de las comedias

6 de junio de 1603, por lo que Lope tuvo que escribir su prólogo después de esa fecha.

Dicho volumen solo contiene una comedia atribuida expresamente a Lope de Vega (*El perseguido*), y las otras cinco no llevan el nombre de su autor⁵⁵. Aunque en el mismo título del volumen figuraba que las seis comedias eran “de Lope de Vega Carpio y de otros autores”, no se especifica cuántas correspondían al Fénix, y de ahí que éste se queje en el prólogo de *El peregrino en su patria* de que intenten atribuirle obras ajena. Las críticas contra las comedias de Lope realizadas en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* se refieren a obras representadas, y no impresas, y las palabras del propio Lope confirman que la impresión de las *Seis comedias...* tuvo lugar poco antes de que escribiera su prólogo (“Ahora han salido algunas comedias...”). Todo indica, por lo tanto, que Cervantes escribió el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* antes de que las *Seis comedias...* fueran publicadas, y que Lope se refirió a la publicación de esa obra no solo por el malestar que pudo causarle el que trataran de adjudicarle obras ajena en un volumen publicado, sino también porque le atribuyeran otras comedias representadas que no habían sido impresas. De hecho, el Fénix se referirá a continuación a las comedias manuscritas que le son falsamente atribuidas, lo que evidencia su intención de contestar a las críticas cervantinas, haciendo ver que no es responsable de los errores ajenos.

de Lope de Vega, que se publicó en 1604 (*Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, recopiladas por Bernardo Grassa... En Çaragoça, por Angelo Tauanno, 1604). La afirmación de que el volumen fue impreso en Castilla seguramente obedece a que en el mismo año se haría una reimpresión del mismo en Madrid: *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, con licencia de la Santa Inquisición y Ordinario. En Madrid. Impreso por Pedro de Madrigal. Año 1603 (cfr. *ibidem*). Vid. además Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, cit., p. 57, nota 24.

⁵⁵ Cayetano Alberto de la Barrera indica que “Los otros cinco dramas que comprende son: *La destrucción de Constantinopla por el emperador Mahometo...* (es de Gabriel Lobo Laso de la Vega); *La fundación de la Alhambra de Granada*; *La libertad de Castilla por el conde Fernán Gonzales*, en lengua antigua (¿de Liñán?); *Las hazañas del Cid y su muerte con la tomada de Valencia* (¿de Liñán?); *Los amigos enojados y verdadera amistad*” (cfr. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, cit., cap. IV). La última comedia también ha sido atribuida a Lope de Vega.

Por otra parte, la referencia a quienes leen sus escritos con afición en Italia y Francia constituye una respuesta de Lope al cura cervantino, quien había lamentado que los extranjeros tuvieran a los españoles (aunque el ataque apuntaba directamente a Lope) por bárbaros e ignorantes, debido a los disparates de las comedias que escribían. Y si el cura cervantino se había referido no sin ironía a las “muchas e infinitas comedias” que había compuesto Lope de Vega, éste incluye a continuación en el prólogo de *El peregrino en su patria* un listado de los títulos de las 217 comedias que ha escrito hasta el momento, “así porque se conozcan como porque vean si se adquiere la opinión con el ocio, y cómo al honesto trabajo sigue la fama, que no a la detractora envidia e infame murmuración, hija de la ignorancia y del vicio” (57).

Tras el listado de los títulos de sus comedias (57-60), Lope insiste en su disculpa frente a una crítica realizada con anterioridad:

Con esto quedan los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco (63).

Como se observa en estas palabras, Lope no solo se refiere a las comedias que le han sido atribuidas recientemente en el volumen impreso de las *Seis comedias...*, sino también a las que, circulando en “papeles” o manuscritos de mano en mano, han sido tergiversadas por los representantes, aduciendo así que los “disparates” que le imputaban el canónigo y el cura cervantinos no le corresponden.

Y si el cura había lamentado la imagen que daban los escritores españoles de comedias (“que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios *españoles*”), y había recordado que “los *extranjeros* [...] con mucha puntualidad *guardan las leyes de la comedia*”, las palabras que Lope expone a continuación en el prólogo de *El peregrino en su patria* van nueva y expresamente dirigidas a disculparse de esa acusación:

Y adviertan los *extranjeros*, de camino, que *las comedias en España no guardan el arte* y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los *españoles* (63).

Como se puede apreciar, Lope contesta a Cervantes empleando las mismas palabras y expresiones que había usado el cura cervantino. Es de resaltar, a este respecto, que Lope no había empleado el término *extranjeros* en el *Arte nuevo*, sino que se había referido a ellos mediante la siguiente expresión: “y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen ignorante Italia y Francia” (vv. 364-366, 151). Y había sido el cura cervantino quien, remedando las palabras de Lope, había usado ese término. Está claro, por lo tanto, que Lope de Vega está dando respuesta a la crítica realizada por el cura cervantino, usando sus mismos vocablos para rebatirle, e insistiendo en los mismos planteamientos que había defendido en el *Arte nuevo*.

Y frente a la idea del cura cervantino de que las comedias de Lope solo agradaban al vulgo, y no podían contar con el beneplácito de los “ingenios de España”, Lope recuerda su ingente obra precisamente a esos “ingenios”, usando para denominarlos el término *nobles* que ya había empleado en el primer verso de su *Arte nuevo* (“Mándanme, ingenios nobles, flor de España...”):

Consideren juntamente los *nobles*, los doctos, los virtuosos, no los pavones, que Aristóteles llama *animalia invidia ornatos, ac politici studiosa*, que sin mirarse los pies extienden los ojos de Argos, que ducentas y treinta comedias [en la lista había incluido los títulos de 217] a doce pliegos y más, de escritura son cinco mil y ciento y sesenta hojas de versos (63-64).

Cervantes debió de considerar que Lope de Vega se refería a él al mentar a esos pavones o pavos reales que, sin advertir la fealdad de sus pies, se jactan de la belleza extendida de sus plumas (cuyos dibujos son comparados con los ojos del gigante mitológico Argos), y dio su réplica a esa diatriba en un pasaje del *Persiles* en el que incluyó un poeta que se empeñaba disparatadamente en encajar un lacayo en su comedia, “a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico” (*Persiles*, III, 2, 763). Al escribir dicho pasaje, Cervantes tuvo en mente el *Arte nuevo* de Lope, en el que se contemplaba la figura del lacayo (v. 286, 147), pero también la imagen sobre los pavos reales del prólogo de *El peregrino en su patria*, en respuesta a la cual escribió lo siguiente sobre el disparatado poeta lopista: “miróse a los pies de su ignorancia y deshizo la rueda de su vanidad y locura” (*Persiles*, III, 2, 763).

Tras haber evidenciado su enorme producción teatral, Lope desprecia en su prólogo las críticas de quien no ha hecho nada comparable:

Pues ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura? (64).

Es de advertir que Lope ya no emplea el plural, sino que se dirige ahora a una persona en concreto, y sus palabras delatan nuevamente una actitud defensiva frente a una crítica formulada con anterioridad, lo que indica que se está defendiendo de la crítica de Cervantes.

Por último, Lope dedica el párrafo final de su prólogo a la presentación de la novela:

Pero sean cuales fueren, éste el *Peregrino*: no carece su historia de algún deleite, porque Tulio dijo: *Lectionem sine ulla delectatione negligo*, ni de algún provecho por obedecer a Horacio: *Qui miscuit utile dulce*. No hay que cortarle la ropa, que pedazos de sayal ¿a quien pueden ser de provecho? Y aunque es verdad que el bordón suele llevarse para los perros que muerden, yo sé de su humildad que antes les echará del pan de su limosna. Sólo es justo que adviertan algunos que *omni vitio carere debet, qui in alterum dicere paratus est*. Y si para esto no bastare la sentencia de Salustio, ¿qué cosa más vil y reputada a infamia entre todas las naciones que tratar mal los peregrinos? Pues Dios dijo en el *Exodo*: *Advenam non contristabis, neque affiges eum: advenae enim et peregrino molestus non eris; scitis enim advenarum animas, qui et ipsi Peregrini fuistis in terra Aegypti* (64)⁵⁶.

⁵⁶ Como ha evidenciado José Luis Pérez López, Cervantes daría respuesta conjunta a este fragmento final del prólogo de *El peregrino en su patria* y a los preliminares de la *Jerusalén conquistada* (1609), en los que Lope se identificaba con Diógenes mediante la inclusión de un dibujo con una figura que lo representaba sentado en un tonel al sol y la palabra latina *satis*, a través de la última *aprobación* (innecesaria a efectos legales) de las tres que constan en los preliminares de la segunda parte del *Quijote*, firmada en Madrid a 27 de febrero de 1615 por el licenciado Francisco Márquez Torres, y en cuya redacción, como se ha sospechado desde antiguo, seguramente intervino el propio Cervantes, si no la escribió él mismo en su totalidad. En dicha aprobación se hacen claras referencias a las sentencias de Horacio (“*ui miscuit utile dulce*”, ‘Quien mezcló lo útil con lo dulce’) y Salustio (“*omni vitio carere debet, qui in alterum dicere*

Así pues, la mayor parte del prólogo de *El peregrino en su patria* constituye una respuesta a la crítica realizada en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, lo que otorga una especial relevancia a la afirmación realizada al inicio del mismo: “Para mí también son obras *las de mano* como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?”. Al escribir estas palabras, Lope se refiere al manuscrito de la primera parte del *Quijote*, en cuyo capítulo 48 Cervantes había “murmurado” contra su *Arte nuevo* y contra sus comedias. Lope reprocha a Cervantes que se escude en el carácter manuscrito de su obra para criticarlo, en lugar de hacerlo más pública y abiertamente en una obra impresa, pero da a entender que las críticas vertidas en ese manuscrito le resultan igual de acerbas que si hubieran figurado en una obra publicada. Las palabras de Lope evidencian que había leído el libro de mano o manuscrito de la primera parte del *Quijote* antes de escribir el prólogo de *El peregrino en su patria*, y refrendan la circulación del manuscrito de la obra cervantina con anterioridad a su publicación.

En consecuencia, y aunque es difícil precisar con exactitud el momento en el que Cervantes puso en circulación el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, sabemos al menos que lo hizo antes de que Lope escribiera el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada en 1604. Como hemos visto, Lope se refirió en su prólogo, que no lleva data, a la reciente publicación en 1603 de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores* (“Ahora han salido algunas comedias...”), por lo que el manuscrito de la primera parte del *Quijote* ya estaba en circulación

paratus est”, ‘debe estar libre de todo vicio quien se dispone a hablar contra otro’) empleadas por Lope en el párrafo trascrito del final del prólogo de *El peregrino en su patria*, así como a la identificación de éste con Diógenes en los preliminares de la *Jerusalén conquistada*: “Ha habido muchos que, *por no haber sabido templar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce*, han dado con todo su molesto trabajo en tierra, pues *no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto, atrevida, por no decir licenciosa y desalumbradamente, le pretenden imitar en lo cínico*, entregándose a maldicientes, inventando casos que no pasaron, para hacer capaz *al vicio que tocan de su áspera reprobación*, y por ventura descubren caminos para seguirle, hasta entonces ignorados, con que vienen a quedar, si no reprobadores, a lo menos maestros dél...” (*Quijote*, II, Preliminares, 323-324). Cfr. José Luis Pérez López, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, cit., pp. 43-47.

cuando el Fénix conoció dicha publicación. La última *licencia* de la edición portuguesa de las *Seis comedias...* es de 6 de junio de 1603, lo que indica que la obra debió publicarse poco después de esa fecha. Es posible, por lo tanto, que Lope tuviera noticia de la impresión de las *Seis comedias...* ya en 1603, y que compusiera en ese mismo año el prólogo de *El peregrino en su patria*, aunque también pudo escribirlo en cualquier momento anterior a la publicación de esta obra en 1604. La *aprobación* de *El peregrino en su patria* está fechada el 25 de noviembre de 1603, su *dedicatoria* (a Don Pedro Fernández de Córdoba) el 31 de diciembre de 1603, y su *tasa*, último paso previo a la publicación, el 27 de febrero de 1604, por lo que seguramente se publicó poco después de esa fecha. Así pues, es probable que Lope escribiera el prólogo de *El peregrino en su patria* a finales de 1603 o a principios de 1604, por lo que el manuscrito de la primera parte del *Quijote* ya debía de estar en circulación en 1603.

Por otra parte, todo indica que la carta de Lope del 14 de agosto de 1604 es posterior a la composición del prólogo de *El peregrino en su patria*. En dicho prólogo, como hemos visto, Lope alude a Cervantes con la siguiente expresión: “¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?”. Y en la carta afirma lo siguiente: “De poetas no digo: muchos en cierne para el año que viene, pero ninguno tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote”. La primera expresión revela que Lope aún no estaba al tanto de la próxima impresión de la primera parte del *Quijote*, y la segunda evidencia que ya conocía su inminente publicación, y que Cervantes estaba buscando quien le hiciera los poemas preliminares para la versión impresa.

En definitiva, el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que Lope reacciona expresamente contra la crítica de su *Arte nuevo* y de sus comedias realizada en una obra de mano, la carta de Lope del 14 de agosto de 1604 y los testimonios contenidos en *La pícara Justina* y en la obra del morisco Juan Pérez, no dejan lugar a dudas sobre la circulación manuscrita de la primera parte del *Quijote* antes de su publicación.

4. LA BURLA DE LAS OBRAS DE LOPE DE VEGA EN LOS PRELIMINARES DE LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE* (1605)

Según se deduce de la carta de Lope de Vega de 1604, el manuscrito de la primera parte del *Quijote* que circuló antes de esa fecha no llevaba

aún los sonetos preliminares que figuran en la edición impresa de 1605, y seguramente tampoco tenía un prólogo, o al menos el mismo prólogo que figura en dicha edición (pues en él Cervantes da a entender que lo escribió en el momento de “sacar a luz” [Quijote I, Prólogo, 148] la obra, expresión que se empleaba para referirse a la publicación de los textos, y no a su circulación en forma manuscrita). Debió de ser en la segunda mitad de 1604 cuando, comprobando que no encontraba quién le hiciera los poemas laudatorios, Cervantes se decidió a escribirlos él mismo en tono burlesco, componiendo además la dedicatoria y el prólogo⁵⁷, en el que explicaba su decisión de escribir dichos poemas y se burlaba de los poemas elogiosos, las citas al margen, las anotaciones al final de los libros o las citas de autores con que Lope de Vega había adornado las ediciones impresas de sus obras de carácter no dramático. El hecho de que Lope de Vega respondiera en el prólogo de *El peregrino en su patria* a los ataques cervantinos del manuscrito del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* contra su *Arte nuevo* y contra sus comedias, pero no a los vertidos en el prólogo de la obra impresa, indica que dicho prólogo no iba en el manuscrito de la obra cervantina que Lope leyó antes de publicar su novela, y que Cervantes lo añadió en el momento de dar a la imprenta su obra.

Por otra parte, en el momento de componer los poemas preliminares y el prólogo de la primera parte del *Quijote*, Cervantes ya había leído el prólogo de *El peregrino en su patria*, como parece desprenderse de los preliminares de la obra cervantina. Así, la dedicatoria al Duque de Béjar muestra claros indicios de la disputa que se estaba librando entre Cervantes y Lope de Vega. Cervantes dice en ella lo siguiente:

En fe del buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, mayormente *las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo*, he d[e]terminado de sacar a luz al *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha...* (*Quijote*, I, Dedicatoria, 147).

⁵⁷ Cfr. Francisco Rico, “Historia del texto”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. CCXXI-CCLXXVI, p. CCXXI.

Esa referencia al “servicio y granjerías del vulgo” constituye una nueva réplica a lo expuesto por Lope de Vega en su *Arte nuevo* sobre su intención de atenerse al gusto del vulgo. Y Cervantes añade lo siguiente:

...al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia, a quien [...] suplico le reciba agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de *los hombres que saben*, ose parecer seguramente ['con seguridad'] en el juicio de algunos que, continiéndose en los límites de su *ignorancia*, suelen *condenar* con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos (*Quijote*, I, Dedicatoria, 147-148).

Al decir que su libro irá “desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición”, Cervantes sin duda se refiere a las obras de carácter no dramático publicadas por Lope de Vega, quien, como hemos visto, gustaba de hacer en ellas alardes eruditos, y solía adornar sus márgenes con anotaciones. Cervantes también se burlaría en su prólogo, como enseñida comentaremos, de los ornamentos eruditos del Fénix. Y las palabras sobre el juicio de quienes condenan sin rigor e injustamente los trabajos ajenos seguramente van dirigidas también a Lope, quien, aun sin mencionar expresamente a Cervantes, le había criticado en el prólogo de *El peregrino en su patria*, usando algunas expresiones o términos (“¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar de *lo que no entienden*? Hay muchos que por la opinión de otros *condenan lo que ignoran*” [55]) que Cervantes remeda en el fragmento trascrito.

Es posible, además, que Cervantes tuviera en mente, al referirse a la crítica injusta de su obra, el soneto, ya comentado, que le fue enviado por correo cuando se encontraba en Valladolid (desde el verano de 1604 hasta el otoño de 1605), en el que se le tachaba de cornudo (“Pues nunca de la Biblia digo le-, / no sé si eres, Cervantes, co- ni cu...”) y se atacaba duramente el *Quijote* (“...y ese tu *Don Quixote* baladí, / de culo en culo por el mundo va / vendiendo especias y azafrán romí / y al fin en muladares parará”). Como comenta José Luis Pérez López⁵⁸, en ese soneto hay una réplica a lo expresado en el capítulo IX de la primera parte del *Quijote*, en el que Cervantes se pinta a sí mismo en el mercado del Alcaná de Toledo y ve a un muchacho que va a vender unos cartapacios y

⁵⁸ Cfr. José Luis Pérez López, “Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega”, cit., pp. 22-26.

papeles viejos a un especiero, quien los utilizaría para envolver sus especias:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un *sedero* [Pérez López enmienda convincentemente por *especiero*]; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos (*Quijote*, I, 9, 170).

Entre esos papeles se encuentra el cartapacio que contiene la historia en arábigo de don Quijote, que es rescatada por Cervantes. A juicio de Pérez López, la escena representa una burla de un poema enviado por Belardo (Lope de Vega) a su amigo Riselo (Liñán de Riaza), en el que el Fénix declaraba su intención de cambiar de temas y de estilo, por lo que iba a juntar los “papeles” o manuscritos de sus obras para vendérselos a un especiero como papel de envolver⁵⁹. Así, Cervantes representa el momento en el que un muchacho va a vender los “papeles” de Lope al especiero, y entre esos papeles encuentra el cartapacio del *Quijote*, el cual, para mayor chanza de las acotaciones eruditas que Lope incluía en los márgenes de algunas de sus obras, contiene también una anotación marginal de carácter burlesco: “Está [...] aquí en el margen escrito esto: ‘*Esta Dulcinea del Toboso*, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha’” (*Quijote*, I, 9, 170). Por eso Lope de Vega (o Liñán de Riaza) dio réplica a esta escena diciendo en el soneto lo siguiente: “y ese tu *Don Quixote* baladí, / de culo en culo por el mundo va / vendiendo especias y azafrán romí / y al fin en muladares parará”. El soneto pudo ser escrito después de que Lope o Liñán conocieran el manuscrito de la primera parte del *Quijote* (y de ahí la expresión “de culo en culo”, que constituiría una referencia sarcástica a la fórmula que se empleaba para aludir a la

⁵⁹ Pérez López recoge los versos de Lope, que dicen así: “Quiero mudar de amores y de estilo, / y huir de luz que alumbra y no calienta, / pues como mariposa me encandilo. / Ayer con mis papeles hice cuenta, / y hallé, sin otras muchas niñerías / cuyo perdido tiempo me atormenta, / cien sonetos, seis pares de elegías, / como zapatos viejos desechados, / vivos retratos de pasiones mías. / Estos, señor Riselo, están doblados, / que me los ha pedido un especiero / que quiere dar pimienta en mis cuidados” (*ibidem*, p. 24).

circulación de los manuscritos, que pasaban “de mano en mano”), y Cervantes pudo recibirla por correo en su casa de Valladolid antes de escribir los preliminares de la primera parte del *Quijote*.

Cervantes comienza así el prólogo de esta obra:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. *Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante.* Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (*Quijote* I, Prólogo, 148).

La referencias que hace Cervantes al “orden de naturaleza” y a su “estéril y mal cultivado ingenio” cobran toda su significación si se interpretan como una muestra de fingida e irónica modestia frente a lo expresado en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que, como hemos visto, Lope hacía alarde de su propio ingenio y de los dones que le había dado la “Naturaleza” (“Si algo agrada, comúnmente alaban el natural del dueño, niegan el arte”; “Habiendo Tilio dicho que muchos sin doctrina alguna: *Naturam ipsam sequuti multa laudabilia fecerunt...*”; “Y en el de *Natura deorum* dijo claramente que eran mejores las cosas que la Naturaleza hacía que las que el arte perfeccionaba”).

Asimismo, la declaración cervantina de que su obra se había engendrado en una cárcel podría constituir otra referencia irónica al hecho de que Lope de Vega, en el “Prólogo del autor” de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, obra publicada en 1602, declarara que la había escrito en un galeón militar en el que había embarcado:

en una jornada de mar, donde con pocos años iba a ejercitarse las armas, forzado de mi inclinación ejercité la pluma donde a un tiempo mismo el General acabó su empresa y yo la mía. Salí, pues, sobre las aguas, entre jarcias del galeón San Juan y las banderas del Rey Católico,

escribí y traduje de Turpino estos pequeños cantos a cuyas *Rimas* puse después la última lima...⁶⁰

Parece refrendarlo el hecho de que Cervantes también tuviera en cuenta otro fragmento de ese mismo prólogo de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, en el cual Lope había incluido una cita de unos versos del *Orlando furioso* de Ariosto animando a que otro autor continuara su obra (“...e del’India à Medor desse lo scettro, / forse altri canterà con miglior plectro”), concluyendo de esta forma: “...dejando casi otros tantos [cantos] a otro mejor ingenio que los prosiga, pues lucirá más corriendo tras mi ignorancia, que mi discurso humilde después de la celebrada tela del famoso Ariosto”⁶¹. Pues bien, Cervantes reproduciría -seguramente con intención burlesca- esta propuesta de continuación y la cita del verso de Ariosto al final de la primera parte del *Quijote*, que acaba precisamente con otra propuesta de continuación similar y con el mismo verso de Ariosto:

Éstos son los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiéñese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigilias y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote: “Forsi altro canterà con miglior plectio” (*Quijote*, I, 52, 318)⁶².

La propuesta cervantina, como es sabido, tendría sus consecuencias, puesto que Avellaneda aceptaría la invitación, continuando la historia de don Quijote.

⁶⁰ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Lope de Vega, *Obras completas. Poesía, I: La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 609-970, p. 614.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Este remedio que Cervantes hace de Lope podría justificar (entre otros) las palabras del prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que el Fénix, refiriéndose de manera encubierta a Cervantes tras leer su manuscrito de la primera parte del *Quijote*, decía lo siguiente: “Pues ¿qué dirá quien [...] quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, *en acabando de imitar*, murmura?” (64).

Cervantes escribe después en su prólogo lo siguiente:

Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discrepancias y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de *Don Quijote*, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdone o disimules las faltas que en este mi hijo vieres (*Quijote*, I, Prólogo, 148).

Esa diatriba burlesca a “otros” que piden casi llorando el perdón de las faltas de sus obras sin duda va dirigida a Lope de Vega, quien, como hemos visto, se disculpaba de los yerros de sus comedias en el prólogo de *El peregrino en su patria*, empleando el verbo “suplicar” al que alude Cervantes:

Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros (63).

Y Cervantes se sigue burlando de los peritextos⁶³ de las obras del Fénix: “Sólo quisiera dárte monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse” (*Quijote*, I, Prólogo, 148). Cervantes declara después el enorme trabajo que le ha dado componer el prólogo (lo que parece confirmar que el manuscrito de la obra no lo llevaba), e inventa después la aparición de un supuesto amigo, al que le dice lo siguiente:

⁶³ Gérard Genette denomina *peritexto* al conjunto de elementos situados “alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de los capítulos o ciertas notas”, los cuales, junto al *epitexto*, o conjunto de “todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)”, constituyen el *paratexto* (cuya fórmula sería la siguiente: “*paratexto = peritexto + epitexto*”). Cfr. Gérard Genette, *Umrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, p. 10.

-Porque, ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admirán a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? ¿Pues qué, cuando citan la *Divina Escritura*? No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia [...]. De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A.B.C., comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro (*Quijote*, I, Prólogo, 148)⁶⁴.

⁶⁴ Como explican Pedro Conde y Javier García, los cuatro autores citados por Cervantes (Aristóteles, Xenofonte, Zoilo y Zeuxis) figuraban en la *Officina* de Ravisio Téxtor, una de las obras enciclopédicas de las que Lope acostumbraba a sacar su “erudición”. Los tres primeros aparecían como ejemplos de envidiosos en el apartado dedicado por Ravisio Téxtor a la envidia, y el pintor Zeuxis figuraba en otros apartados de la obra como ejemplo de personaje caracterizado por su vanagloria y su arrogancia. Por otra parte, el propio Lope de Vega se había identificado con Zeuxis en *La hermosura de Angélica* (1602) y en un poema preliminar de la segunda parte de sus *Rimas* (1604). Todo ello, según Conde y García, permite realizar una doble lectura del pasaje cervantino: en un primer nivel, “se vale Cervantes de una especie de ‘ficción del azar’, citando cuatro nombres de personajes antiguos, para poner en la picota la pseudoerudición de que adolece buena parte de la literatura coetánea y que se nutre de obras como la *Officina* (esto es el “Taller”) de Téxtor; en ese nivel, el texto va dirigido al ‘desocupado lector’ al que se apela en el comienzo del prólogo”; y en un segundo nivel, el destinatario del mensaje sería el propio Lope de Vega, el cual, como buen conocedor de la *Officina*, podría entender sin dificultad que Cervantes quería adjudicarle los defectos que en dicha obra se atribuían a Aristóteles, Xenofonte, Zoilo y Zeuxis, tachándole así indirectamente de envidioso y arrogante. Cfr. Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, “Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4, noviembre 2002, <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm>.

Los términos *confuso* y *vulgo* de la primera frase, como hemos visto, habían sido empleados por Lope en el *Arte nuevo*, y remedados por Cervantes en el capítulo 48 del manuscrito de la primera parte del *Quijote*. Si Lope había sugerido en *El peregrino en su patria* que Cervantes se quejaba por no imprimir, éste recuerda que, al menos, algo había publicado en su momento (*La Galatea*, en 1585). Las referencias a la falta de erudición y doctrina y a las citas de las Escrituras aluden a las obras impresas de Lope, que solía hacer en ellas ostentación de erudición y citaba frecuentemente la *Biblia*, y ya hemos visto que el mismo párrafo inicial del prólogo de *El peregrino en su patria* abundaba en sentencias de filósofos como Aristóteles y Platón. Asimismo, la mención de las acotaciones en los márgenes y de las anotaciones al final de los libros remite a los libros de carácter no dramático de Lope, que presentaban todos esos elementos⁶⁵. En concreto, el *Isidro*, publicado en 1599, y *El*

⁶⁵ Los peritextos de las obras de distintos géneros que Lope publicó por esas fechas son copiosos. Así, *La Dragontea*, publicada en 1598, además de la dedicatoria “Al Príncipe Nuestro Señor”, llevaba en sus preliminares un “Prólogo de don Francisco de Borja”, cinco poemas laudatorios (uno del propio Miguel de Cervantes) y un apartado titulado “Lo que se ha de advertir para la inteligencia de este libro”, en el que se ofrecía información sobre las personas que aparecían en la obra o sobre algunos términos de la misma, y una “Tabla de argumentos” al final del libro (Lope de Vega, *La Dragontea*, en *Obras completas. Poesía*, I: *La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, cit., pp. 1-194, pp. 5-11, 193-194); la *Arcadia*, publicada también en 1598, presentaba en sus preliminares una dedicatoria “A Don Pedro Téllez Girón”, un “Prólogo” y trece poemas elogiosos, así como un apartado final titulado “Exposición de los nombres poéticos y históricos contenidos en este libro”, ordenados alfabéticamente (Lope de Vega, *Arcadia*, en *Obras completas. Prosa*, I: *Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 1997, pp. 1-392, pp. 7-16, 355-392); el *Isidro* (de 1599) llevaba en sus preliminares un soneto a modo de dedicatoria “Al Rey Nuestro Señor”, nueve poemas laudatorios, otra dedicatoria “A la muy insigne villa de Madrid”, otra dedicatoria al propio Lope (“A Lope de Vega Carpio, Fray Domingo de Mendoza”), dos contestaciones de Lope a la misma (“Lope de Vega Carpio, a Fray Domingo de Mendoza”; “A Fray Domingo de Mendoza, Lope de Vega Carpio”) y un “Prólogo del autor”, así como algunas anotaciones en el margen del prólogo y muchas otras en los márgenes del cuerpo de la obra, además de un apéndice final titulado “Los libros y autores que se citan para la exornación de esta historia” (Lope de Vega, *Isidro*, en *Obras completas. Poesía*, I, cit., pp. 195-542, pp. 200-210, 539-542). En *Las Fiestas de Denia*, también de 1599, figuraba una dedicatoria inicial “A Doña Catalina de Zúñiga, Virreina de Nápoles”, y al

peregrino en su patria, de 1604, incluían acotaciones en los márgenes⁶⁶; *La Dragontea* (1598) llevaba una lista preliminar de autores y nombres, y al final de la *Arcadia* (1598) y del *Isidro* (1599) figuraban sendos listados alfábéticos de autores, el primero de los cuales terminaba, precisamente, con Zoilo⁶⁷.

Cervantes añade después lo siguiente:

También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celeberrimos; aunque, si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darfán, y tales que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España (*Quijote*, I, Prólogo, 148).

final se añadía un soneto laudatorio, otro soneto dirigido “Al Rey Nuestro Señor” y dos romances (Lope de Vega, *Las Fiestas de Denia*, en *Obras completas. Poesía*, I, cit., pp. 543-608, pp. 547, 597-608). *La hermosura de Angélica* (1602) presentaba en los preliminares una dedicatoria “A don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla”, un “Prólogo del Autor” y diecisiete poemas laudatorios, así como otros dos poemas y un epígrama al final de la obra (Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en *Obras completas. Poesía*, I, cit., pp. 609-970, pp. 613-622, 969-970). Y *El peregrino en su patria* (1604) tenía en sus preliminares una dedicatoria “A don Pedro Fernández de Córdoba” seguida de nueve poemas laudatorios, “El Prólogo” y otros tres poemas (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, en *Obras completas. Prosa*, I, cit., pp. 393-784, pp. 399-415), y presentaba además varias acotaciones en los márgenes del *Libro primero* (pp. 462-479) y del *Libro tercero* (pp. 614-647).

⁶⁶ José Luis Pérez López cree que, al mencionar las acotaciones de los márgenes, Cervantes podría referirse al manuscrito de la *Jerusalén conquistada*, que debió conocer antes de su publicación en 1609, ya que en dicha obra hay muchas más anotaciones que en *El peregrino en su patria* (cfr. José Luis Pérez López, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, cit., pp. 55 y ss.). No obstante, las acotaciones también eran numerosas en los márgenes del *Isidro*.

⁶⁷ Vid. Lope de Vega, *Arcadia*, cit., p. 392.

Y en los preliminares de las obras de Lope figuraban abundantes poemas compuestos por duques, marqueses, condes, religiosos, damas o poetas⁶⁸.

El “amigo” soluciona todas sus dudas a Cervantes: los poemas preliminares puede componerlos él mismo, “ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda” (y así lo haría Cervantes, adjudicándoselos a sujetos tanto o más estrafalarios); puede incluir algunos latines que recuerde de memoria o que encuentre fácilmente en los libros a modo de anotaciones en los márgenes, atribuyéndose los (o no) a su verdadero autor, con lo cual le tendrán “siquiera por *gramático*, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy” (y Lope de Vega se había tildado a sí mismo de “gramático” en un pasaje del *Arte nuevo* en el que, comparándose con Tirón, aprendiz y secretario de Cicerón, presumía de haber aprendido los preceptos del arte antes de los diez años: “No porque yo ignorase los preceptos, / gracias a Dios, que ya, Tirón *gramático*, / pasé los libros que trataban de esto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde el Aries a los Peces” vv. 17-21, 132]); y en cuantos a las “anotaciones al fin del libro”, el “amigo” aconseja lo siguiente:

para mostráros 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.* (*Quijote*, I, Prólogo, 149).

La burla va expresamente dirigida contra la *Arcadia* (1598), en la cual Lope había incluido un apéndice final titulado “Exposición de los nombres poéticos y históricos contenidos en este libro” con apartados ordenados alfabéticamente, y, en el apartado de la T, incluía la entrada del

⁶⁸ Así, en *La Dragontea* iba un poema del Duque de Osuna y otros dos de Fray Miguel Cejudo; en el *Isidro*, del Marqués de Sarriá, de Fray Miguel de Cejudo, de Doña Isabel de Figueroa y de Doña Marcela Trillo de Armenta; en *La hermosura de Angélica*, del Príncipe de Fez, del Marqués de la Adrada, del Conde de Villamayor y del Conde de Adaquaz; en *El peregrino en su patria*, de Francisco de Quevedo... Cfr. Lope de Vega, *La Dragontea*, cit., p. 7; *Isidro*, cit., p. 201-204; *La hermosura de Angélica*, cit., pp. 616-618; *El peregrino en su patria*, cit., p. 49.

río Tajo de la que se burla Cervantes: “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...”⁶⁹.

Y por lo que respecta, en fin, a “la citación de los autores que los otros libros tienen”, el “amigo” aconseja a Cervantes lo siguiente:

El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que, puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharlos dellos, no importa nada; [...] Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón (*Quijote*, I, Prólogo, 149).

Cervantes se burla ahora de la lista de autores que aparecía al final del *Isidro*, titulada “Los libros y autores que se citan para la exornación de esta historia”, entre los cuales figuraban Aristóteles, San Basilio y Marco Tulio Cicerón⁷⁰. El “amigo” aduce después que, bien pensado, la obra cervantina “no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas” que adornan otros libros, y Cervantes prescinde sin más de las acotaciones marginales, de las anotaciones finales y de las citas de autores, considerando que el lector se verá aliviado “en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha” (*Quijote*, I, Prólogo, 150), en la que solo incluiría algunos poemas preliminares de carácter burlesco.

La propia inclusión de esos poemas irónicamente laudatorios, atribuidos a personajes ficcionales famosos como Urganda la Desconocida, Amadís de Gaula o Belianís de Grecia, supone una mofa de

⁶⁹ Lope de Vega, *Arcadia*, cit., p. 387. Antonio Rey Hazas recuerda al respecto que Lope era “célebre defensor del Tajo y se identificaba muy directamente con él y con Toledo”, lo que aportaría un significado añadido a la burla cervantina (cfr. Antonio Rey Hazas, “Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*”, cit., p. 491).

⁷⁰ Cfr. Lope de Vega, *Isidro*, cit., pp. 539-542. Vid. al respecto Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, cit., cap. IV.

la práctica habitual de Lope de incluir poemas elogiosos escritos por personajes de renombre en los preliminares de sus obras, y algunos de los poemas cervantinos contienen claras diaribas contra el Fénix. La crítica ha evidenciado que en el atribuido a Urganda la Desconocida, titulado “Al libro de *Don Quijote de la Mancha*”, hay unos versos relativos a unos jeroglíficos (“No indiscretos hieroglí- / estampes en el escu-, / que, cuando es todo figu-, / con ruines puntos se envi-” [*Quijote*, I, Preliminares, 26]) que seguramente aluden a Lope de Vega, el cual, ufano por considerarse descendiente de Bernardo del Carpio, había hecho estampar diecinueve torres en el escudo que aparecía en la *Arcadia* (1598) y en *El peregrino en su patria* (1604)⁷¹. Y otros versos del mismo poema sin duda aluden a Lope de Vega, como los relativos a los frecuentes latines que incluía en sus obras (“Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladi- / como el negro Juan Lati-, / hablar latines rehú-.”), o a sus no menos frecuentes citas de filósofos (“No me despuntes de agu-, / ni me alegues con filó-, / porque, torciendo la bo-, / dirá el que entiende la le-, / no un palmo de las ore-: / ‘¿Para qué conmigo flo-?’” (*Quijote*, I, Preliminares, 150)).

En el soneto titulado “De Amadís de Gaula a don Quijote de la Mancha” se lee lo siguiente: “...en tanto, al menos, que en la cuarta esfera, / sus caballos aguije el rubio Apolo, / tendrás claro renombre de

⁷¹ Vid. Lope Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 51 y Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, cit., p. 43. Se ha pensado que los versos cervantinos también podrían aludir a *La pícara Justina*, que estaba llena de jeroglíficos, y en su versión impresa incluía un escudo falso de don Rodrigo Calderón (cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., p. 26, nota 74 y Javier Blasco Pascual, “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”, en *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca*, coordinación y edición de Javier San José Lera, Acta Salmanticensia, 309, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 95-118, pp. 102-104). Con todo, hay que tener en cuenta que los versos de Cervantes se refieren a un escudo *estampado* en una obra impresa (“estampes en el escu-”), y *La pícara Justina* vio la luz a principios de 1605, después de la publicación de la primera parte del *Quijote*, mientras que en las ediciones impresas de la *Arcadia* y de *El peregrino en su patria*, obras publicadas con anterioridad a la composición del soneto cervantino, figuraban sendos escudos estampados.

valiente; / tu patria será en todas la primera; / tu sabio autor, al mundo único y solo” (*Quijote*, I, Preliminares, 151). Y no hay que olvidar que en el soneto satírico que Cervantes recibió en su casa de Valladolid se identificaba a Lope con Apolo (“sólo digo que es Lope Apolo”), ni que el Fénix, en la portada de *El peregrino en su patria*, había incluido el lema *aut unicus aut peregrinus*, al cual parece aludir el último verso cervantino.

Asimismo, el soneto cervantino atribuido a “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula”, dirigido “A Sancho Panza, escudero de don Quijote”, podría constituir otra respuesta al mismo soneto satírico que Cervantes recibió en su casa de Valladolid, en el cual se le invitaba a que “honrara” a Lope: “Honra a Lope, potrilla, ¡o guay de ti! / Que es sol, y si se enoja, lloverá”. Y en el soneto cervantino se lee lo siguiente: “Salve [...], ¡oh Sancho!, tan buen hombre / que a solo tú nuestro español Ovidio / con buzcorona te hace reverencia”. Aunque se ha supuesto que ese “nuestro español Ovidio” pudiera representar al propio Cervantes, quien, al modo de Ovidio en sus *Metamorfosis*, habría metamorfoseado a Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso⁷², cabe más bien pensar que tal expresión se refiera a Lope de Vega, el cual, como el poeta latino, sufrió el castigo del destierro por sus libelos difamatorios. Desde esta perspectiva, el hecho de representar a Lope de Vega haciendo una reverencia a Sancho Panza, el cual haría al Fénix una “buzcorona” (esto es, descargaría un golpe humillante sobre su cabeza inclinada⁷³), podría interpretarse como una réplica a la petición de que Cervantes honrara a Lope⁷⁴. Por lo demás, Cervantes no solo reproduce al final de la primera

⁷² Cfr. Miguel de Cervantes, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., p. 31, nota 99.

⁷³ El DRAE define la *buzcorona* como la “burla que se hacía dando a besar la mano y descargando un golpe sobre la cabeza y carrillo de quien la besaba”.

⁷⁴ Cervantes volvería a burlarse del mencionado soneto, y más concretamente de la expresión del mismo que identificaba a Lope con Apolo, dios del sol (“a Lope [...]. / Que es sol, y si se enoja, lloverá”), en el cuento de locos del manicomio de Sevilla incluido en el primer capítulo de la segunda parte del *Quijote*, en el que figuran dos locos que, como Lope en el soneto, creen tener poderes sobre la lluvia. Uno de ellos dice lo siguiente: “...pues, como digo, soy Júpiter Tonante [...] Pero con sola una cosa quiero castigar a este ignorante pueblo, y es con no llover en él ni en todo su distrito y contorno por tres enteros años [...]. Así pienso llover como pensar ahorcarme”. Y otro loco, que se cree

parte del *Quijote* los ya comentados versos del *Orlando furioso*, de Ariosto, que Lope había incluido en el prólogo *La hermosura de Angélica* (“...e del’India à Medor desse lo scettro, / forse altri canterà con miglior plectro”), sino que introduce en los preliminares de su obra un soneto burlesco de “Orlando furioso a don Quijote de la Mancha”.

* * *

En definitiva, y recopilando lo hasta aquí expuesto, podemos afirmar que los propios textos de Lope de Vega y de Cervantes constituyen documentos fehacientes sobre la circulación manuscrita de la primera parte del *Quijote* antes de su impresión, y el análisis de las relaciones de intertextualidad entre las obras de ambos autores permite reconstruir los orígenes y el desarrollo de su disputa: Cervantes leyó el *Arte nuevo* de Lope de Vega (probablemente una versión manuscrita de dicha obra, que habría circulado en torno a 1602 ó 1603) y lanzó un duro ataque contra la misma, así como contra las propias comedias del Fénix, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, obra que, antes de ser publicada, circuló en forma manuscrita (seguramente ya en 1603). En el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), Lope se defendió del ataque del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, criticando encubiertamente a Cervantes como autor de una obra de mano o manuscrito, y el 14 de agosto de 1604 escribió una carta en la que se refería despectivamente al manuscrito de la obra cervantina, anunciando su próxima publicación. Tras leer el prólogo de *El peregrino en su patria*, Cervantes compuso, de cara a su publicación, los preliminares de la primera parte del *Quijote* (dedicatoria, prólogo y poemas laudatorios de naturaleza burlesca), en los que se burló de las prácticas del Fénix en otras de sus obras impresas de carácter no dramático (como la *Arcadia*, el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* o *El peregrino en su patria*). Lope de Vega no solo hubo de lamentar que el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, en cuyo capítulo 48 se criticaba su concepción teatral y sus comedias, se diera a la imprenta, sino también que en los preliminares de la obra, publicada en 1605, Cervantes se mofara del resto de sus libros.

Neptuno, responde así: “que si él es Júpiter y no quisiere llover, yo, que soy Neptuno, el padre y dios de las aguas, lloveré todas las veces que se me antojare y fuere menester” (*Quijote*, II, 1, 328-329).

5. LA IMPORTANCIA DE LOS MANUSCRITOS EN LA DISPUTA ENTRE CERVANTES Y AVELLANEDA

La transmisión manuscrita de las obras literarias no solo fue de gran importancia en la disputa que se produjo entre Lope de Vega y Cervantes, sino también en la que éste mantuvo con Avellaneda, el cual hizo suya la defensa del Fénix contra los ataques cervantinos.

Como ya propusiera Martín de Riquer⁷⁵ y se ha explicado detalladamente en distintos lugares⁷⁶, tras el pseudónimo de Avellaneda se ocultó el aragonés Jerónimo de Pasamonte. En la primera parte del *Quijote*, Cervantes no solo atacó a Lope de Vega, sino también a Jerónimo de Pasamonte, un antiguo compañero de milicias que participó, como Cervantes, en la batalla de Lepanto (1571), en la Jornada de Navarino

⁷⁵ Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, cit.

⁷⁶ Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, cit; Alfonso Martín Jiménez, “Cervantes imitó a Avellaneda”, *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, VII, nº 42, noviembre-diciembre 2001, pp. 8-14; Alfonso Martín Jiménez, “Cervantes versus Pasamonte («Avellaneda»): Crónica de una venganza literaria”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre 2004, 30 pp., <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/>; Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, cit.; Alfonso Martín Jiménez, “El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda”, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 9, 2005, 32 pp., <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Revista9.htm>; Alfonso Martín Jiménez, “Cervantes, Pasamonte y Avellaneda: una nueva lectura del *Quijote* en su cuarto centenario”, *Synthesis*, 2, mayo 2005, pp. 31-34; Alfonso Martín Jiménez “De cómo Cervantes indicó que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte (*Quijote*, II, LIX)”, en José Manuel Oca Lozano (ed.), *La razón de la sinrazón que a la razón se hace. Lecturas actuales del «Quijote»*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, vol. II, pp. 405-412; Alfonso Martín Jiménez, “Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*”, *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf>; Alfonso Martín Jiménez, “De Avellaneda y avellanadas”, *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 371-407 y Carolina María Schindler y Alfonso Martín Jiménez, “El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*”, *Hipertexto*, 3, invierno 2006, pp. 101-122, <http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Martin.pdf>.

(1572) y en la toma de Túnez (1573). Para ello, Cervantes se basó en el manuscrito de la primera versión de la autobiografía de Pasamonte, titulado *Vida y trabajos*, que el aragonés había hecho circular en 1593. En dicho manuscrito, Pasamonte narraba sus experiencias militares de juventud y su largo cautiverio de dieciocho años entre los turcos, y, al describir la toma de la tunecina plaza de la Goleta, en la que no hubo auténtica batalla debido a la huida del enemigo, se adjudicaba un comportamiento heroico similar al que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto. Tras leer el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, Cervantes lo satirizó en la primera parte del *Quijote*, transformando al sufrido galeote de los turcos en el galeote Ginés de Pasamonte, condenado por sus muchos delitos a las galeras del rey de España, y tachado de cobarde, embustero y ladrón. Además, y en nueva réplica a la autobiografía del aragonés, Cervantes realizó una imitación meliorativa de la misma al componer la *Novela del Capitán cautivo* (también inserta en la primera parte del *Quijote*), la cual presenta una estructura argumental idéntica a la de la *Vida y trabajos* de Pasamonte. En efecto, ambos relatos autobiográficos, expuestos por cautivos recién liberados y vueltos a España, se articulan en torno a los tres mismos motivos temáticos: en primer lugar, se cuentan las batallas entre turcos y cristianos acaecidas desde 1571 hasta 1574; en segundo lugar, la vida y costumbres del cautiverio, y en tercer lugar, los peligros del viaje de regreso por mar a tierras cristianas tras obtener la liberación. Además, en la *Novela del Capitán cautivo* abundan las alusiones de detalle a la *Vida y trabajos* de Pasamonte, lo que indica que Cervantes le quiso hacer ver que estaba haciendo un remedio meliorativo de su autobiografía, como otra forma de respuesta al hecho de que en ella hubiera querido usurparle su comportamiento heroico en la batalla de Lepanto.

Cuando Jerónimo de Pasamonte leyó la primera parte del *Quijote*, se vio en ella vilipendiado e imitado. Por entonces, había añadido una segunda parte a su autobiografía, en la que narraba sus experiencias como soldado en el reino de Nápoles, pero no pudo publicarla para no verse identificado con el galeote cervantino, satirizado en una obra de gran difusión y autor asimismo de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*. Como venganza contra la afrenta y la imitación cervantinas, Pasamonte decidió imitar a su imitador escribiendo el *Quijote* apócrifo, para lo que se escondió tras el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, lo que impedía que fuera identificado con el galeote cervantino y le permitiría, además, mantener a salvo su probable condición de fraile bernardo del zaragozano monasterio de Piedra, en el

que seguramente ingresó al volver a España después de enero de 1605⁷⁷. En la continuación apócrifa del *Quijote* cervantino, Pasamonte medió en la disputa literaria que se había producido entre Cervantes y Lope de Vega, tomando decidido partido por el Fénix, ya que ambos habían sido atacados por Cervantes en la primera parte del *Quijote*. Así, en el prólogo del *Quijote* apócrifo, Avellaneda defiende a Lope de los ataques cervantinos, y en el cuerpo de la obra se refiere al mismo en términos elogiosos.

Como ya había hecho con su autobiografía, Pasamonte puso en circulación el manuscrito del *Quijote* apócrifo antes de que fuera publicado en 1614. Tras leer el manuscrito del *Quijote* de Avellaneda, Cervantes quiso hacer ver a su verdadero autor que lo había identificado. Para ello, realizó en varias de sus obras continuas alusiones conjuntas a los dos manuscritos de Pasamonte (el de su *Vida y trabajos* y el del *Quijote* apócrifo), dando así a entender que habían sido compuestos por el mismo autor. Cervantes seguramente leyó el manuscrito del *Quijote* de Avellaneda antes del 6 de mayo de 1611 (fecha interna del entremés cervantino de *La guarda cuidadosa*, en el que se hacen frecuentes alusiones a los dos manuscritos de Pasamonte), y, con toda seguridad, antes del 2 de julio de 1612, fecha de la solicitud de aprobación de las *Novelas ejemplares*, en algunas de las cuales también son abundantes las referencias a los dos manuscritos del aragonés. Así ocurre en *El licenciado Vidriera*⁷⁸ y en *El coloquio de los perros*⁷⁹, novelas ejemplares

⁷⁷ Cfr. Alfonso Martín Jiménez, “El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda”, cit; Joaquín Melendo Pomareta, “¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (I)”, *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 20, agosto 2001, pp. 14-15; Joaquín Melendo Pomareta, “¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (y II)”, *El Pelado de Ybides*, 21, abril 2002, pp. 10-11 y Joaquín Melendo Pomareta, “Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio 2006, 40 pp., <http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/11-el%20Quijote%20de%20Avellana.htm>.

⁷⁸ Cfr. Carolina María Schindler y Alfonso Martín Jiménez, “El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*”, cit.

⁷⁹ Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, cit., pp. 45-160 y Alfonso Martín

en las que Cervantes se burla constantemente de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda⁸⁰. Pero fue en la segunda parte del *Quijote* cervantino donde se produjo la réplica más directa al aragonés. Cervantes quiso pagar a Avellaneda con su misma moneda, realizando una imitación del *Quijote* apócrifo, pero sin mencionar nunca que lo estaba haciendo, de cara a que el manuscrito de su rival no alcanzara renombre a su costa. Así, todos los episodios de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, desde el primero hasta el último, constituyen una imitación encubierta de distintos pasajes del *Quijote* de Avellaneda. La imitación de Cervantes no tuvo un carácter admirativo, sino meliorativo, correctivo o sarcástico, destinado a mostrar al aragonés su mayor capacidad artística y a hacerle ver que se había servido de la obra apócrifa para componer la suya. A la vez, Cervantes corrigió las cualidades que Avellaneda había otorgado a don Quijote y Sancho y se burló constantemente de sus episodios. Y como Avellaneda había hecho suya la defensa de Lope de Vega, Cervantes realizó frecuentes ataques conjuntos contra los mismos. Solo en la segunda mitad de 1614, cuando Cervantes llevaba muy adelantada la segunda parte de su *Quijote*, supo que la obra de Avellaneda había sido publicada, y decidió mencionarla expresamente

Jiménez, “Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*”, cit.

⁸⁰ En el prólogo de las *Novelas ejemplares*, Cervantes también se burla de Lope de Vega, y, más concretamente, del prólogo de la *Jerusalén conquistada*, publicada en 1609, en el que un amigo del Fénix, Baltasar Elisio de Medinilla, incluía un retrato de Lope y un elogio del mismo realizado por Francisco Pacheco (pintor relacionado con los literatos sevillanos), asegurando que había decidido incluir dicho elogio en ausencia del Fénix y sin su consentimiento (Lope de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto “Miguel de Cervantes”-C.S.I.C., 1951-1954, 3 vols., vol. I, pp. 13-19). Y en claro remedio burlesco, Cervantes escribió en el prólogo de las *Novelas ejemplares* lo siguiente: “Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso [pintor sevillano] don Juan de Jáurigui, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrián saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato: ‘Este que veis aquí...’” (513). Cfr. al respecto José Luis Pérez López, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, cit., p. 62 y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, cit., pp. 84-87.

en el capítulo 59 de su segunda parte para criticarla, aunque no por ello cesó en su estrategia de servirse de la obra de su imitador para componer la suya, y continuó remedando de forma encubierta los episodios del *Quijote* apócrifo hasta culminar los 74 capítulos de su segunda parte. Y para dejar claro al aragonés que lo había identificado, Cervantes no solo remedó el *Quijote* apócrifo en la segunda parte de su *Quijote*, sino que se burló además repetidamente de los episodios narrados en la versión definitiva de la *Vida y trabajos* de Pasamonte.

En consecuencia, la primera versión del manuscrito de la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte influyó decisivamente en la composición de algunos episodios de la primera parte del *Quijote*, y fue determinante en el inicio de la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda, mientras que el manuscrito de la versión definitiva de la autobiografía del aragonés (que no sería publicada hasta el siglo XX), así como el del *Quijote* apócrifo, resultaron esenciales en la composición de la segunda parte del *Quijote* cervantino.

Por otra parte, la defensa que Avellaneda hizo de Lope de Vega en el prólogo del *Quijote* apócrifo demuestra que, contrariamente a lo que se ha supuesto⁸¹, dicho prólogo no fue escrito ni inspirado directamente por el Fénix. Y no solo porque sea claramente Jerónimo de Pasamonte quien se muestra en el prólogo del *Quijote* apócrifo ofendido e imitado por Cervantes⁸², sino porque la defensa que Avellaneda hizo de Lope contra los ataques cervantinos es completamente distinta, y hasta opuesta, a la que hizo de sí mismo el Fénix contra los mismos ataques. En efecto, en el prólogo del *Quijote* apócrifo Avellaneda escribe lo siguiente:

...si bien en los medios diferenciamos, pues él [Cervantes] tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de

⁸¹ Cfr. Nicolás Marín, “La piedra y la mano en el prólogo del *Quijote* apócrifo”, en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, pp. 253-288 (reimpreso en Nicolás Marín, *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, edición póstuma de Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 279-313).

⁸² Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, cit., pp. 125-128.

España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar⁸³.

Si Avellaneda lamenta que Cervantes le haya ofendido (“el ofender a mí”), es debido a que el segundo, en la primera parte del *Quijote*, realizó una sátira despiadada de Jerónimo de Pasamonte a través de la figura del galeote Ginés de Pasamonte, al que se presentaba como un cobarde, embustero e ingrato ladrón condenado a las galeras reales por sus muchos delitos. Y a continuación, Avellaneda se refiere a la otra persona claramente criticada en la primera parte del *Quijote* (“y particularmente a quien tan justamente celebran...”), que no es otra que Lope de Vega⁸⁴, haciendo ver que si lo defiende es debido a que los dos han sido atacados en la misma obra por Cervantes. Éste, como hemos visto, realizaba una dura diatriba contra el *Arte nuevo* y contra las comedias de Lope de Vega a través de la conversación entre el canónigo y el cura del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Pues bien, el cura había lamentado en dicha conversación que las comedias de la época (en clara alusión a las del Fénix) fueran “imágenes de lascivia” (*Quijote*, I, 48, 306) y no estuvieran construidas “como el *arte pide*” (*Quijote*, I, 48, 306), lo que provocaba que estuvieran mal vistas por “los extranjeros” (*Quijote*, I, 48, 306). Así mismo, el cura cervantino se refería a las “muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos” (*Quijote*, I, 48, 307-308). De ahí que Avellaneda, en diáfana respuesta al ataque cervantino, y remedando sus mismos términos, insista en la honestidad y “limpieza” de las “innumerables comedias” de Lope y se refiera a “las naciones más extranjeras” y al “rigor del *arte que pide el mundo*”.

Como hemos visto, el propio Lope de Vega se había defendido de las mismas acusaciones en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que, contestando al manuscrito de la primera parte del *Quijote*, había ofrecido una respuesta radicalmente distinta a la de Avellaneda, pues, si éste

⁸³ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, Prólogo, p. 196.

⁸⁴ Más adelante, Avellaneda incluirá en su obra un “epigrama del excelente poeta Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio” (*ibidem*, p. 161), lo que confirma que el “ministro del Santo Oficio” citado en el prólogo es Lope de Vega.

sostiene que las comedias de Lope se ajustan al arte, el Fénix se esforzaba en justificar la necesidad de que los extranjeros comprendieran las particularidades de la comedia española, ajena a su modo de ver a los preceptos del arte: “Y adviertan los extranjeros [...] que las comedias en España no guardan el *arte* y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel *rigor* de ninguna manera fueran oídas de los españoles” (63). De hecho, Avellaneda parece haber tenido también en cuenta las propias palabras que figuraban en el prólogo de *El peregrino en su patria* (y concretamente el término *rigor* empleado en dicho prólogo por el Fénix), pero, siendo más lopista que Lope, quien había recalcado en el *Arte nuevo* que sus comedias no guardaban el arte (“Mas ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos”), sostiene que las comedias del Fénix están construidas con el “*rigor* del *arte* que pide el mundo”. Así pues, la defensa que Avellaneda hace de Lope se basa exclusivamente en lo afirmado en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* y en el prólogo de *El peregrino en su patria*, sin tener en cuenta lo expuesto por el propio Fénix en su *Arte nuevo*, lo que evidencia que el prólogo del *Quijote* apócrifo no fue escrito por Lope.

Como es bien sabido, Cervantes daría contestación al prólogo de Avellaneda en el prólogo de la segunda parte de su *Quijote*, publicada en 1615, en el que se referiría a la defensa que Pasamonte había hecho del Fénix, que para entonces ya era sacerdote:

no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañóse de todo en todo: que del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa (*Quijote*, II, prólogo, 325).

Así pues, Cervantes continúa el juego de las insinuaciones, y, sin citar expresamente a Lope de Vega, insiste en su crítica irónica del mismo, recordando la autocomplacencia que Lope mostraba sobre su propio ingenio y su abundante obra en el prólogo de *El peregrino en su patria*, y aludiendo además a su licenciosa vida⁸⁵.

⁸⁵ El mismo tipo de crítica hacia la vida licenciosa de Lope Vega se encuentra, como hemos visto, en la *aprobación* de Francisco Márquez Torres que figura en

6. LOPE DE VEGA Y EL PRÓLOGO DE LAS *OCHO COMEDIAS Y OCHO ENTREMESES NUEVOS, NUNCA REPRESENTADOS* (1615)

En el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, también de 1615, Cervantes se referiría de nuevo a su pendencia con Lope de Vega, y, esta vez, mencionándolo expresamente. El término *nuevos* que figura en el título del volumen podría constituir una referencia al adjetivo que aparece en el título del *Arte nuevo del Fénix*. Y, como han explicado Florencio Sevilla y Antonio Rey, la intitulación elegida por Cervantes implicaba, por una parte, una denuncia del “cerrado engranaje comercial” del teatro español de la época, “dominado por Lope de Vega, que [...] había impuesto sus patrones dramáticos a escritores, público, cómicos y ‘autores’ [directores de compañías dramáticas]”; pero, por otra parte, evidenciaba “la conciencia clara de una frustración”, puesto que Cervantes “sabía muy bien que el canal de difusión imprescindible de las obras dramáticas era el de su representación teatral”⁸⁶. De ahí que la publicación de este volumen en 1615, en una fecha próxima a la muerte de Cervantes, constituya un testimonio de su derrota final en la disputa que mantenía con Lope de Vega desde que lanzara contra él sus primeros ataques en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, al menos por lo que respecta al ámbito de la representación de las obras dramáticas, que estaba definitivamente cerrado para el autor alcaláinio. No obstante, Cervantes no se dio enteramente por vencido, y quiso al menos que sus obras dramáticas, rechazadas para su representación en los escenarios, fueran conocidas a través de su lectura. Así, de la misma manera que las comedias de Lope venían siendo publicadas desde 1604⁸⁷, Cervantes

los preliminares de la segunda parte del *Quijote*: “Ha habido muchos que [...] no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto, *atrevida, por no decir licenciosa y desalumbradamente*, le pretenden imitar en lo cínico, [...] para hacer capaz *al vicio* que tocan de su áspera reprehensión...” (*Quijote*, II, Preliminares, 323-324).

⁸⁶ Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. I-LX, pp. II-III.

⁸⁷ En ese año se publicó la ya mencionada primera parte de sus comedias, titulada *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*; en 1610 apareció en Madrid la *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, y en 1612

quiso publicar las suyas, y ofreció además, en el prólogo del volumen, un testimonio sobre el papel que él mismo había jugado en la evolución del arte escénico español, así como una sintética visión de su propia concepción teatral.

En efecto, el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* puede incluirse sin dificultad en el marco de la disputa que Cervantes venía manteniendo con Lope de Vega. Si el Fénix había suplicado perdón a los lectores por los yerros de sus comedias en el prólogo de *El peregrino en su patria* (“Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también *suplico* lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos [...] no deben de ser culpadas de sus yerros” [63]), y Cervantes se había burlado de ello en el prólogo de la primera parte del *Quijote*, (“Pero yo [...] no quiero [...] *suplicarte*, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdonas o disimules las faltas que en este mi hijo vieres” [*Quijote*, I, Prólogo, 148]), el inicio del prólogo de las *Ocho comedias...* incide en el mismo asunto: “No puedo dejar, lector carísimo, de *suplicarte* me perdonas si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia” (877). Así, Cervantes se dispone a pecar de inmodestia, como había hecho Lope en el prólogo de *El peregrino en su patria* al alardear de su propio ingenio y de su abultada obra. Y si Lope había escrito su *Arte nuevo* por petición de los “ingenios” de España (“Mándanme, ingenios nobles, flor de España, / [...] que un arte de comedias os escriba...”), Cervantes se ve incitado a exponer su visión del arte dramático no porque nadie se lo pida, sino tras charlar del tema con unos amigos: “Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las subtilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en *punto de toda perfección*” (877). Recuérdese, a este respecto, que Cervantes había empleado una expresión muy similar en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, cuando el cura se refería a las comedias de Lope de Vega: “Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al *punto de la perfección* que requieren” (*Quijote*, I, 48, 306-307). Cervantes tiene en mente, por lo tanto, a Lope de Vega, y por eso hace que sus “amigos” elaboren sobre la

se publicó en Barcelona un tercer volumen que contenía, como la obra cervantina, comedias y entremeses: *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores: con sus loas y entremeses...*

marcha una suerte de “arte de comedias” que supera irónicamente al *Arte nuevo* del Fénix.

Éste se había referido en su *Arte nuevo* a Lope de Rueda (“Lope de Rueda fue en España ejemplo / de estos preceptos...” [vv. 64-65, 134]), y Cervantes también recuerda al mismo autor y el origen de las representaciones españolas, del que fue testigo directo:

Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento (877).

Y tras explicar la evolución de las primeras obras teatrales españolas (al modo en que Aristóteles comentaba la evolución del arte dramático griego en su *Poética*⁸⁸), Cervantes se refiere al momento en el que él mismo participó en ese proceso como autor de comedias representadas:

y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con *general y gustoso* aplauso de los oyentes; compuse en 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; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas (877-878).

Cervantes recuerda así a su primera época de dramaturgo, que, a juicio de Florencio Sevilla y Antonio Rey, probablemente transcurrió entre 1580 y 1587, antes del advenimiento de Lope de Vega⁸⁹. Y si se atribuye la reducción de “las comedias a tres actos, de cinco que tenían”, es porque Lope de Vega había propuesto en su *Arte nuevo* que las comedias tuvieran

⁸⁸ Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cit., 1449a, p. 53.

⁸⁹ Cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., pp. III-XI. Vid. además Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, París, PUF, 1977, pp. 1-32.

tres actos (“...y en tres actos de tiempo le reparta” [v. 212, 143]), adjudicando la paternidad de dicha reducción a Cristóbal de Virués, que escribió tragedias al estilo de Séneca en la década de los ochenta: “El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño, / que eran entonces niñas las comedias” (vv. 211-218, 143)⁹⁰. Por otra parte, Cervantes se adjudica otro mérito, como es el de haber representado “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma”⁹¹, y afirma que el procedimiento mereció el “general y gustoso” aplauso del público, términos que inciden en las ideas expuestas en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*: si el primero indica que las obras cervantinas (aun sin prescindir del arte) agradaron tanto al vulgo como a los eruditos, el segundo remite a uno de los vocablos claves del *Arte nuevo* (*gusto*). Y Cervantes dice haber compuesto en esa época “hasta veinte comedias o treinta”, número que se ha juzgado exagerado⁹², seguramente con la intención de no desmerecer

⁹⁰ Como indican Florencio Sevilla y Antonio Rey, “cuando Cervantes se inició en el arte dramático las comedias constaban ya de cuatro actos, y no de cinco: a lo que hay que sumar que el *Trato* consta de cuatro jornadas en el ms. 14.630 de la BNM y de cinco en la copia de Sancha, mientras que la *Numancia* de cuatro” (cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., p. 12, nota 20). Tal vez Cervantes se refirió a las cinco jornadas o actos para rebatir la imagen expuesta en el *Arte nuevo* sobre la comedia “que antes / andaba en cuatro, como pies de niño”, acentuando además el mérito de la atribución que se adjudica. Por lo demás, Francisco de Avendaño ya había dividido en tres actos su *Comedia Florista*, publicada en 1551 (cfr. Enrique García Santo-Tomás, “Introducción” a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás, cit., p. 26, nota 22).

⁹¹ Lo cierto es que “también este mérito resulta harto conflictivo si se entiende literalmente, pues *figuras morales* habían sacado, antes que Cervantes, López de Yanguas, Sánchez de Badajoz, Cueva, Artieda, Argensola, Virués, etc. No obstante, es admisible, si se lee en el sentido que explicó el profesor Riley: lo que reclama Cervantes no es haber sacado por primera vez figuras alegóricas, sino el haberlas aprovechado antes que nadie para simbolizar las imaginaciones y los *pensamientos escondidos del alma*” (Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., p. 12, nota 21).

demasiado de la gran cantidad de comedias que Lope afirmaba haber compuesto en el *Arte nuevo* (“cuatrocienas y ochenta y tres”, según la versión impresa en 1609) y en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que incluía un extenso listado de 217 títulos y añadía lo siguiente:

Consideren juntamente los nobles, los doctos, los virtuosos [...] que ducentas y treinta comedias a doce pliegos y más, de escritura son cinco mil y sesenta hojas de versos que a no las haber visto públicamente todos, no me atreviera a escribirlo, sin *muchas de que no me acuerdo...* (63-64).

De hecho, en la “Adjunta al Parnaso” (que lleva fecha interna de 22 de julio de 1614), Cervantes no solo había indicado, como Lope, los títulos de sus propias comedias, sino que había remedado la citada expresión del Fénix:

...y, a no ser más, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras *muchas de que no me acuerdo* (1218).

En consecuencia, todo indica que, al mencionar los títulos de sus comedias en la “Adjunta al Parnaso” y el número de las mismas en el prólogo de las *Ocho comedias...*, Cervantes tenía en mente la gran producción dramática del Fénix.

En el prólogo de las *Ocho comedias...* figura después lo siguiente:

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 juridición a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias proprias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene

⁹² Sólo conservamos de esa época los textos de la *La Numancia* y *Los tratos de Argel*. En la “Adjunta al Parnaso” se ofrecen los títulos de otras ocho comedias (*La gran Turquesca*, *La Batalla Naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*), y el día 5 de marzo de 1585 Cervantes firmó un contrato con el autor Gaspar de Porres en el que figuraba un noveno título: *El trato de Constantinopla y muerte de Selím* (cfr. *ibidem*, nota 22).

escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo (878).

A diferencia de lo que había hecho en las dos partes del *Quijote*, en las que Cervantes aludía a Lope sin mencionarlo, ahora se refiere a él de forma expresa; tal vez por eso le dedica algunos términos aparentemente elogiosos, aunque hay que sospechar su carácter irónico. Así, el tildar a Lope de “monstruo de naturaleza”, como ya hemos comentado, constituye una alusión mordaz al hecho de que se vanagloriara de su propio ingenio natural en el prólogo de *El peregrino en su patria*, y la expresión “gran Lope de Vega” ya había sido usada anteriormente por Cervantes de forma irónica en el *Viaje del Parnaso*⁹³. La referencia a los “diez mil pliegos que tiene escritos” se debe a que, en el mismo prólogo de *El peregrino en su patria*, Lope había alardeado del gran número de pliegos que ocupaban sus comedias (“ducientes y treinta comedias a doce pliegos y más...”). Asimismo, al decir que “todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado”, Cervantes alude al mismo pasaje del prólogo de *El*

⁹³ En efecto, Cervantes ya había mencionado el nombre de Lope en el libro VI de la *Galatea*, antes de que se distanciaran (“No entrará con alguno en competencia / que contradiga una verdad tan llana, / y más si acaso a sus oídos llega / que lo digo por vos, Lope de Vega” [124]), y también en el capítulo segundo del *Viaje del Parnaso*: “Llovió otra nube al gran LOPE DE VEGA, / poeta insigne, a cuyo verso o prosa / ninguno le aventaja, ni aun le llega” (II, vv. 388-390, 1193). Y en esta segunda ocasión, Cervantes se muestra irónico: la expresión del primer verso alude claramente a la que aparecía en el soneto satírico que recibió estando en Valladolid (“Honra a Lope, potrilla, ¡o guay de ti! / Que es sol, y si se enoja, lloverá”), de forma que es ahora una nube la que “llueve” a Lope, y no Lope quien hace llover, y los otros dos versos remiten burlonamente al hecho de que el Fénix hubiera hecho estampar en la portada de *El peregrino en su patria* el lema “*aut unicus aut peregrinus*”, presentándose además en su prólogo como uno de los pocos compositores españoles de versos (“Yo no conozco en España tres que escriban versos”) dignos de ser celebrados como poetas. La expresión “gran LOPE DE VEGA” que figura en el *Viaje del Parnaso*, por lo tanto, previene sobre el carácter irónico con que Cervantes usa la misma expresión en el prólogo de las *Ocho comedias*...

peregrino en su patria, en el que Lope afirmaba que sus comedias las habían “visto públicamente todos”. Y el mismo tono burlesco se observa en la expresión relativa a “la parte y gloria de sus trabajos”.

Cervantes ironiza después en el prólogo de sus *Ocho comedias...* sobre el hecho de que Lope hiciera estampar en la portada de *El peregrino en su patria* el lema “*aut unicus aut peregrinus*” (43), y, para mostrar que el Fénix no es, a pesar de su ingente producción teatral, un poeta “único”, enumera un listado de quienes “han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope” (878), en el que incluye a Miguel Sánchez, Antonio Mira de Amescua, Francisco Agustín Tárrega, Guillén de Castro, Gaspar de Aguilar, Luis Vélez de Guevara, Antonio de Galarza y Gaspar de Ávila. Y escribe después lo siguiente:

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 pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio (878).

Cabe suponer, a este respecto, que las palabras que pronunciaba el cura cervantino en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, lamentando el carácter comercial que había adquirido el arte escénico (“...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” [*Quijote*, I, 48, 306]), constituyeran un reflejo de las dificultades que habría tenido en esos momentos el mismo Cervantes para vender sus comedias (y, en este sentido, la expresión “dicen verdad” podría estar motivada por la propia experiencia cervantina), y que Cervantes reconociera expresamente dichas dificultades, años más tarde, en las palabras transcritas del prólogo de las *Ocho comedias...* Y es posible también que, al comprobar cómo los directores teatrales compraban las comedias escritas al estilo de Lope, y no las suyas, Cervantes escribiera el duro alegato contra el Fénix contenido en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, provocando así el origen de la disputa, que habría estado motivada, en última instancia, por el hecho de que Cervantes no pudiera ver sus comedias representadas. Y el prólogo de las *Ocho comedias...* continúa así:

En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título⁹⁴ 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, y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos”. Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos (878).

Así pues, si Cervantes vio reconocido su talento como prosista, no tuvo la misma fortuna como versificador en el ámbito dramático, y hubo de soportar la crítica de sus comedias realizada por un autor o director teatral, seguramente partidario de la comedia lopista⁹⁵. Y aunque quiso vender sus comedias a otros autores, pronto desistió, como expone a continuación: “Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. El me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero

⁹⁴ Desde 1603, eran “autores de título” (es decir, directores de compañías teatrales con privilegio real para poder representar) los siguientes: Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales (cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., pp. 14-15, nota 39).

⁹⁵ Esa censura de los versos que empleaba en sus comedias podría haber motivado lo que Cervantes expone en el *Viaje del Parnaso* a propósito de sus habilidades como poeta: “Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo...” (I, vv. 25-27, 1187). Como se ha comentado (vid. nota 49), al emplear el término *poeta* Cervantes no se estaba refiriendo a sí mismo como compositor de textos líricos, sino como autor de cualquier tipo de género literario escrito en verso, y es muy posible que su afirmación del *Viaje del Parnaso* se debiera a la “pesadumbre” que le causó la crítica del “autor de título” sobre la calidad de los versos de sus comedias. No obstante, tal afirmación ha de interpretarse fundamentalmente como una manifestación retórica de modestia, y no significa que Cervantes se considerara un mal versificador, pues, como se aprecia en el mismo pasaje del prólogo de las *Ocho comedias...* (“y vi no ser tan malas ni tan malos...”), consideró injusta la crítica.

con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes” (878). Cervantes reconoce así su fracaso definitivo en el intento de representar sus comedias, que acaba dando a la estampa, y escribe después lo siguiente sobre las mismas:

Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emienda, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen nedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen (878).

A diferencia de las comedias de Lope, a las que el cura cervantino se refería en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* como “ejemplos de nedades” (*Quijote*, I, 48, 306), las cervantinas “no tienen nedades patentes y descubiertas”. Y si Lope había ofrecido en el *Arte nuevo* una serie de consejos sobre el uso de diversos tipos de versos⁹⁶, había comentado el estilo de los entremeses⁹⁷ y se había referido al lenguaje de los personajes⁹⁸, Cervantes enuncia de forma sucinta su punto de vista sobre esos mismos aspectos, alegando contra el ataque del “autor de título” que sus versos se ajustan a los preceptos del arte tradicional, como también se ciñe a los mismos el lenguaje que emplea en sus entremeses. Finalmente, tras anunciar que está componiendo una comedia titulada *El engaño a los ojos*, pone fin a su prólogo. Y en la Dedicatoria al Conde de Lemos, menciona -distanciándose así de Lope- su “corto ingenio”; insiste en el “gusto” que puedan causar sus obras y pone en duda, una vez más, la calidad de las comedias lopistas:

Ahora se agoste o no el jardín de mi corto *ingenio*, que los frutos que él ofreciere, en cualquiera sazón que sea, han de ser de V. E., a quien ofrezco el destas *Comedias y entremeses*, no tan desabridos, a mi parecer, que no puedan dar algún *gusto*; y si alguna cosa llevan

⁹⁶ “Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando. / Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan...” (vv. 305 y ss., 148).

⁹⁷ “...ha quedado la costumbre / de llamar entremeses las comedias / antiguas donde está en su fuerza el arte, / [...] y aquí se ve que el arte, por bajeza / de estilo, vino a estar en tal desprecio” (vv. 69-75, 135).

⁹⁸ “Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare...” (vv. 269 y ss., 146-147).

razonable, es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes, que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que ['aunque'] *tal vez se engañan* (878).

Los preliminares de las *Ocho comedias...* constituyen, por lo tanto, otro testimonio de la disputa que Cervantes mantuvo con Lope de Vega. Desde que expresara sus críticas hacia el *Arte nuevo* y las comedias del Fénix en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, Cervantes siempre lo consideraría su rival literario. Si en un principio la disputa se originó en torno a la concepción dramática de ambos autores, las críticas cervantinas se extendieron después a otras obras publicadas del Fénix, cuyos peritextos, como hemos podido comprobar, fueron objeto de burla por parte de Cervantes en varias de sus obras.

CONCLUSIÓN

La disputa literaria entre Cervantes y Lope de Vega se originó cuando el primero realizó una dura crítica del *Arte nuevo* del Fénix en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, obra que circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605. Lope de Vega leyó el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, y se defendió de las críticas cervantinas en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604). En una carta fechada el 14 de agosto de 1604, Lope de Vega se refirió a Cervantes y al *Quijote* de forma despectiva, dando a entender que nadie estaba dispuesto a componer los poemas elogiosos que habrían de ir en los preliminares de la versión impresa de la obra cervantina. Tras leer el prólogo de *El peregrino en su patria*, Cervantes compuso los preliminares de la primera parte del *Quijote* (dedicatoria, prólogo y poemas laudatorios de carácter burlesco), en los que ironizó sobre la erudición y los preliminares de las obras publicadas del Fénix. Por otra parte, en la primera parte del *Quijote* Cervantes también había atacado al aragonés Jerónimo de Pasamonte, autor del manuscrito de una autobiografía titulada *Vida y trabajos*, satirizándolo a través de la figura del galeote Ginés de Pasamonte, y realizando una imitación meliorativa de su autobiografía al componer la *Novela del Capitán cautivo*. Como respuesta a la sátira y a la imitación cervantinas, Jerónimo de Pasamonte compuso el *Quijote* apócrifo, que firmó con el nombre falso de Alonso Fernández de Avellaneda, y en el

prólogo de esta obra, que circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1614, defendió a Lope de Vega contra las críticas cervantinas. Tras leer el manuscrito del *Quijote* de Avellaneda, así como el de la versión ampliada y definitiva de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, Cervantes realizó en varias de sus obras numerosas alusiones conjuntas a ambos manuscritos, dando así a entender que pertenecían al mismo autor, y se sirvió del manuscrito del *Quijote* apócrifo, aunque sin reconocerlo expresamente, para componer la segunda parte de su *Quijote*, en cuyo prólogo dio respuesta a Avellaneda y a la defensa que éste había hecho de Lope de Vega. Y en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, nunca representados, Cervantes admitía la victoria del Fénix en el ámbito de la representación dramática, a la vez que explicaba su propio papel en el desarrollo del arte escénico español y hacía algunas consideraciones sobre su concepción teatral.

En el origen y en el desarrollo de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes, así como en la que éste mantuvo con Avellaneda, la circulación de las obras manuscritas jugó un papel esencial, cuya importancia ha de ser reconocida para explicar adecuadamente la gestación de las principales obras cervantinas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, cit., pp. 221-339.
- Aristóteles, *Arte Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, cit., pp. 45-95.
- Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, edición digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1973, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1107>.
- Bouza, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols.
- 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”, en *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca*, coordinación y edición de Javier San

- José Lera, *Acta Salmanticensia*, 309, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 95-118.
- Canavaggio, Jean, *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, París, PUF, 1977.
- *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997 (edición revisada y actualizada).
- Cejador y Fruaca, Julio, *La lengua de Cervantes. Gramática y Diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, Madrid, Ratés, 1905-1906, 2 vols.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo, 1935.
- *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996, vols. 4 y 5.
- *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1998, vol. 14.
- *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 1999.
- *Poesía: Poesías sueltas. «Novelas ejemplares». «Comedias y entremeses». «Quijote». «Persiles»*, ed. Alfonso Martín Jiménez, Colección el Parnasillo, Simancas ediciones, Dueñas (Palencia), 2002.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- Conde Parrado, Pedro y García Rodríguez, Javier, “Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4, noviembre 2002, <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm>.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneve, Droz, 1984, 2^a ed.
- García Berrio, Antonio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988 (2^a ed. renovada).

- García Santo-Tomás, Enrique, “Introducción” a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás, cit., pp. 9-110.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.
- *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.
- Guillén, Claudio, *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- Horacio, *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, cit., pp. 127-145.
- José Prades, Juana de, “El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega”, *Segismundo*, 3, 1966, pp. 45-55.
- , “Estudio preliminar” a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juana de José Prades, cit., pp. 1-274.
- Kristeva, Julia, “Bakthine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239, 1969, pp. 438-465.
- La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001.
- McGrady, Donald, “El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope”, en *Cervantes*, 22, 2, 2002, pp. 125-128.
- Marín, Nicolás, “Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída”, *Anales cervantinos*, 12, 1973, pp. 3-37.
- “La piedra y la mano en el prólogo del *Quijote* apócrifo”, en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, pp. 253-288 (reimpreso en Nicolás Marín, *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, edición póstuma de Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 279-313).
- Martín Jiménez, Alfonso, *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1993.
- *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.
- *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.
- “Introducción” a Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesía: Poesías sueltas. «Novelas ejemplares». «Comedias y entremeses». «Quijote». «Persiles»*, ed. Alfonso Martín Jiménez, cit., tomo I, pp. 7-22.
- “Cervantes imitó a Avellaneda”, *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, VII, nº 42, noviembre-diciembre 2002, pp. 8-14.

- “Cervantes versus Pasamonte («Avellaneda»): Crónica de una venganza literaria”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre 2004, 30 pp., <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/>.
- *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- “El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda”, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 9, 2005, 32 pp., <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista9/Revista9.htm>.
- “Cervantes, Pasamonte y Avellaneda: una nueva lectura del *Quijote* en su cuarto centenario”, *Synthesis*, 2, mayo 2005, pp. 31-34.
- “Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida de Pasamonte*, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*”, *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf>.
- “De cómo Cervantes indicó que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte (*Quijote*, II, LIX)”, en José Manuel Oca Lozano (ed.), *La razón de la sinrazón que a la razón se hace. Lecturas actuales del «Quijote»*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, vol. II, pp. 405-412.
- “De Avellaneda y avellanadas”, *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 371-407.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Melendo Pomareta, Joaquín, “¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (I)”, *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 20, agosto 2001, pp. 14-15.
- “¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (y II)”, *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 21, abril 2002, pp. 10-11.
- “Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio 2006, 40 pp., <http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/11-el%20Quijote%20de%20Avellaneda.htm>.
- Millé y Giménez, Juan, *Sobre la génesis del «Quijote»*, Barcelona, Araluce, 1930.
- Montero Reguera, José, “Epistolario de Miguel de Cervantes”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, 1992, pp. 81-111.

- “Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, 1999, pp. 313-336.
- Oliver Asís, Jaime, “El Quijote de 1604”, *Boletín de la Real Academia Española*, 28, 1948, pp. 89-126.
- Percas de Ponseti, Helena, “Cervantes y Lope de Vega: Postimerías de un duelo literario y una hipótesis”, *Cervantes*, 23, 1, spring 2003, pp. 63-115.
- Pérez López, José Luis, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, *Criticón*, 86, 2002, pp. 41-71.
- “Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega”, *Lemir*, 9, 2005, 60 pp., <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.pdf>.
- Platón, *República*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1988, vol. IV.
- Rey Hazas, Antonio, “Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*”, *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 473-501.
- Rico, Francisco, “Historia del texto”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, cit., pp. CCXXI-CCLXXVI.
- Riquer, Martín de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988 (nueva versión con algunas adiciones en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acantilado, 2003, pp. 387-535).
- Rojo Vega, Anastasio, “Propuesta de un nuevo autor para *La pícara Justina*: Fray Bartolomé [sic, por Baltasar] Navarrete O.P. (1560-1640)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 2004, pp. 201-228.
- Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Schindler, Carolina María y Martín Jiménez, Alfonso, “El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*”, en *Hipertexto*, 3, invierno 2006, pp. 101-122, <http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Martin.pdf>.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Rey Hazas, Antonio, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., vol. 4, pp. I-LXXXIV.

- “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., pp. I-LX.
- Vega Carpio, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto “Miguel de Cervantes”-C.S.I.C., 1951-1954, 3 vols.
- *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.
- *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985.
- *Obras completas. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- *Obras completas. Poesía, I: La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2002.
- *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Villarejo, Óscar M., “Revisión de las listas de *El Peregrino* de Lope de Vega”, en *Revista de Filología española*, 46, 1963, cuadernos 1º-2º (impresa en Madrid en 1965), pp. 343-399.
- “Lista II de *El Peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega”, en *Segismundo*, 3, 1966, pp. 57-89.
- Vida y travajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, 55, 1922, pp. 310-446.
- Úbeda, Francisco de, *La pícara Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, cit., pp. 393-561.