

Relaciones literarias entre Cervantes y Laínez: correspondencias y reescrituras (con intertextos de Garcilaso, más una coda calderoniana)

Francisco Javier Escobar Borrego
Universidad de Sevilla, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>
fescobar@us.es

Resumen

Este artículo ofrece un análisis centrado en las relaciones y correspondencias literarias entre Miguel de Cervantes y Pedro Laínez. Desde el prisma metodológico del comparatismo, se analiza, en particular, la recepción de un modelo esencial para ambos autores: Garcilaso de la Vega. Se presta también especial atención a *La Galatea* a propósito de los pastores Tirsi y Damón, así como a la prefiguración del motivo de la ‘vida es sueño’ en la obra homónima de Calderón de la Barca a la luz de subtemas recreados por Cervantes y Laínez.

Palabras clave: comparatismo literario; intertextualidad; reescrituras; Miguel de Cervantes; Pedro Laínez; Garcilaso de la Vega; Calderón de la Barca.

Literary Relations between Cervantes and Laínez: Correspondences and Rewritings (with Intertexts by Garcilaso, Plus a Calderonian Coda)

Abstract

This article offers an analysis limited to the literary relationships and correspondences between Miguel de Cervantes and Pedro Laínez. From the methodological prism of comparatism, the reception of an essential model for both authors is analyzed in particular: Garcilaso de la Vega. Special attention is also paid to *La Galatea* regarding the shepherds Tirsi and Damón, as well as to the prefiguration of the ‘life is a dream’ motif in the homonymous work by Calderón de la Barca in light of subthemes recreated by Cervantes and Laínez.

Keywords: Literary Comparatism; Intertextuality; Rewritings; Miguel de Cervantes; Pedro Laínez; Garcilaso de la Vega; Calderón de la Barca.

Cómo citar este artículo / Citation: Escobar Borrego, Francisco Javier. 2024. «Relaciones literarias entre Cervantes y Laínez: correspondencias y reescrituras (con intertextos de Garcilaso, más una coda calderoniana)». *Anales Cervantinos* 56, 533. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2024.533>

Recibido: 21/01/2024. Aceptado: 07/03/2024. Publicado en línea: 26/03/2025.

Una de las principales líneas de indagación en el estado del arte circunscritas a la literatura española áurea viene dada por las relaciones estéticas y amicales de Miguel de Cervantes. Más allá de que la amistad sea una constante en la vida y obra del autor alcalaíno (Muñoz 2001; Guillén 2002; Santos 2013; Sanzol 2017; Gerber 2018), lo cierto es que el análisis de figuras de la Edad de Oro en torno al artífice de *Don Quijote* arroja luz sobre sus modelos de referencia e intereses creativos hasta el punto de que contribuyeron, con frecuencia, a un proceso de reelaboración o reescritura en las lábiles fronteras entre realidad y ficción (Montero Reguera 2005; Domínguez 2020; Sánchez Sempere 2021).

Pues bien, uno de estos escritores cardinales que dejaron una huella indeleble en el imaginario de Cervantes, mientras se dedicaba a la paulatina forja de sus señas de identidad estilísticas, fue Pedro Laínez (Blecua 1970; Maurer 1984; Alonso 2010; Escobar 2024a, 2024b). La crítica lo ha llegado a considerar un maestro en la andadura profesional de Cervantes (Maganto 2021, 19-20), en lo que respecta a su primera etapa (Lucía Megías 2016), es decir, hasta aproximadamente 1580 como *terminus ante quem* y, claro está, en un período anterior a la publicación de *La Galatea*. Con todo, no han faltado voces disonantes como la de Entrambasaguas (1951 I, 66-73, 78-86), quien, refiriendo que ambos ingenios se debieron de haber conocido en Madrid desde 1567, se decantó por ubicarlo en los márgenes del canon a efectos de historiografía literaria. En cualquier caso, como objetivo medular del presente artículo, pondré de relieve que el estudio pormenorizado de las analogías y correspondencias estéticas entre estos autores abre perspectivas críticas para comprender una parte, al menos, del andamiaje conceptual de Cervantes, especialmente en lo que atañe a *La Galatea*, obra en la que se detectan alusiones a Laínez bajo la ficción pastoril. Subrayaré, además, que compartieron motivos temáticos en sus versos de filiación petrarquista, cobrando notoria relevancia intertextos de Garcilaso de la Vega, modelo cardinal para Cervantes y Laínez.

Con el propósito de implementar y desarrollar planteamientos metodológicos y epistemológico-gnoseológicos acordes y concordantes con los objetivos trazados, me sirvo de una metodología comparatista, ya sea de cuño estrictamente literario o en lo que concierne a los vínculos fronterizos entre los discursos literarios y musicales. Ello es así a efectos de confluencia intermedial y convergencia interartística tal como se ha venido realizando por parte de la crítica (Lolo 2018), con enfoque en la reescritura o palimpsesto (Canavaggio 2005; Escudero 2013; Fine 2014; Sáez 2018). Asimismo, tengo en cuenta la investigación relacionada con la intertextualidad en la producción de Cervantes en la línea formulada en el estado de la cuestión. Baste recordar directrices al respecto como las de Trambaioli (2007), Blecua Perdices (2014), Forteza (2022) o Andino (2023). Por último, en aras de llevar a cabo el análisis multimodal planteado, organizaré la argumentación en tres tiempos definidos a modo de diátaxis o *dispositio* ternaria. En un primer momento, centraré la atención en la recepción y tratamiento de vuelo garcilasiano en el pensamiento de Cervantes y Laínez partiendo, sobre todo, de *La Galatea*, al hilo de los núcleos motivicos ceñidos a los personajes arcádicos Tirsi y Damón, y del corpus lírico de nuestro autor. Después, pasaré a abordar las distintas lecturas y reescrituras de Cervantes al trasluz de los versos de Laínez, con encuadre en un proceso de creatividad compartida por los dos ingenios en la que Garcilaso se alza como un paradigma indiscutible. Concluiré en virtud de unas últimas notas que versan sobre la recepción del referente toledano en Cervantes y Laínez como un fértil camino de expresión estética al servicio de motivos y subtemas circunscritos a la neutralización de vigilia y ensoñación. Se trata, en suma, de una prefiguración *in nuce* de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, excelente lector y recreador de Cervantes, que me permitirá integrar una *cadenza* o coda de cierre. Pasemos, en primer lugar, a estudiar la pervivencia garcilasiana en el universo literario de Cervantes y Laínez.

1. LA ESTELA GARCILASIANA EN CERVANTES Y LAÍNEZ (CON ECOS PASTORILES A PROPÓSITO DE TIRSI Y DAMÓN)

En el imaginario poético de Pedro Laínez, al igual que en el de Cervantes, resulta visible la presencia y notoriedad de la modalidad pastoril garcilasiana en convivencia con reminiscencias de autores italianos de la talla de Antonio Tebaldeo (Maganto 2021, 273-279, 401-420). De hecho, se distinguen ecos del modelo toledano, con motivo de la desdenosa Galatea de la égloga I y en la línea conceptual de amigos afines a Laínez y Cervantes como Pedro de Padilla (Fanconi Villar 1995; Pérez-Abadín 2012, 2015, 2017a, 2017b), en la canción de aliento petrarquista «Si el sumo movedor del alto cielo» bajo la rúbrica de nuestro autor; así, «la cruel y hermosa Galatea» (estancia 1, v. 8), «Pues, si el conocimiento en Galatea / es mayor que el de todos los del suelo» (estancia 5, vv. 5-6), «¿No debe de engañarse, / hermosa Galatea, en entendello...?» (estancia 10, vv. 7-8) o «... de que enojada Galatea / su saña parte sea» (estancia 11, vv. 10-11), con resonancias, al tiempo, de la ‘dulce enemiga’ en el *commiato* o envío final («Canción, yo ya no puedo / hablar desta dulce mi enemiga»; Laínez 1950, 48, 50, 52-53).

Y es que Laínez, en consonancia con el homenaje *sub cortice* a Garcilaso, incardina su canto de cuño lírico en la dilatada estela de Serafino dell’Aquila o Aquilano como *iunctura* tópica del amor cortés y la poesía de cancionero divulgada en una copla que se entonaba en los últimos compases del siglo XV. Tuvo su arraigo, además, en un *leitmotiv* de amplia tradición literaria, según refleja «La dolce mia nemica» y «de la dolce et amata mia nemica» (Petrarca, *Canzoniere*, LXXIII, 29; soneto CCVII, 2), «dolce mia nemica» (Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, XXXVI, 10) o, una vez más, «aquella tan amada mi enemiga» en uno de los *auctores* preferentes de Laínez, es decir, Garcilaso (1995, 82) en la canción IV, 146. No hay que olvidar tampoco el fructífero legado literario-musical del motivo en la línea conceptual de la *frottola* (Novoa 2021), como sabía Laínez debido a su exquisita sensibilidad musical y admiración por Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre, Vicente Espinel o Antonio de Cabezón, incluso con conexiones respecto al cancionero judeoespañol al son de Gabriel ‘el músico’, Gabriel Mena o Gabriel de Texerana, fallecido en 1528. Me refiero al preclaro poeta y cantor de la capilla de Fernando el Católico hasta el óbito del rey en 1516 –aunque documentado solo entre 1496 y 1502–, vinculado con posterioridad a un primo del rey Fernando: Fadrique Enríquez de Velasco (1485-1538), IV almirante de Castilla, IV señor de Medina de Ríoseco y III conde de Melgar. Se trata, como es sabido, de una figura recogida en el *Cancionero general de muchos y diversos autores* (1511), magna antología lírica en castellano compilada por Hernando del Castillo con composiciones de los periodos de Enrique IV y los Reyes Católicos como el «Mote de Gabriel el músico». Sobresale en no menor medida la atribución de dieciocho composiciones a Gabriel Mena en el *Cancionero Musical de Palacio* (Madrid, Real Biblioteca, ms. II-1335) o *Cancionero* de Barbieri (1890), manuscrito musical desde el último tercio del siglo XV hasta los albores del XVI, coincidiendo prácticamente con el período de los Reyes Católicos (Sierra 1996; Frenk 1997). Entre sus composiciones, la 147 de Barbieri, con número 217 en el índice del *Cancionero*, se materializa en «De la dulce mi enemiga», fraguada a cuatro voces por Gabriel Mena.

En otros términos, Laínez procede, en las fronteras interartísticas entre poesía y música, a la manera de amigos y aventajados alumnos suyos de vuelo garcilasiano y marchamo italianizante como Cervantes (Gómez Canseco 2005; Gálvez y Huerta 2015; Muñiz 2017; Gerber 2021) en el libro II de *La Galatea* (vv. 4, 10), en la que se apunta el estilema temático de la ‘dulce mi enemiga’ en la voz de Elicio (Pastor 2006): «¡Ay, que al alto designio que se cría / en mi amoroso firme pensamiento, / contradicen el cielo, el fuego, el viento, / la agua,

la tierra y *la enemiga mía!*... // El alto cielo, amor, el viento, el fuego, / la agua, la tierra y *mi enemiga bella*, // cada cual con fuerza, y con mi hado» (Cervantes 2014, 105; 9-11, vv. 1-4). Lo desarrollará más adelante mediante una *variatio* («¡Oh amigo dulce, oh dulce mi enemiga...!»; 2014, 110; v. 67) e incluso, andando el tiempo, en *Don Quijote* (I, 43), en concreto, en el sabroso diálogo entre don Quijote y Maritornes en relación a Dulcinea («[en palabras del protagonista:] y si del amor que me tenéis halláis en mí otra cosa con que satisfaceros que el mismo amor no sea, pedídmela, que yo os juro por aquella ausente *enemiga dulce* mía de dárosla encontinente...»; 1998, 507), y en su continuación de 1615 (capítulo 38) en forma de copla glosada desde fines del siglo XV: «*De la dulce mi enemiga* / nace un mal que al alma hiere, / y por más tormento quiere / que se sienta y no se diga» (1998, 943; Urbina 1998). Estas resonancias, en calidad de reescrituras, se amplían, por último, en la comedia *La casa de los celos* («[habla Lauso:] que en tanto que la *dulce mi enemiga*, / se esté fortalecida en su dureza»; 2015, 169) y en las *Novelas ejemplares*, como se advierte en *El celoso extremeño* («Oyó la voz de la *dulce enemiga* suya [Leonora] el desdichado viejo») o *El amante liberal* («ésta en paz y en guerra *dulce enemiga mía*»; 2013, 364 y 156).

En otras palabras, al igual que sucede en el canto mélico de Laínez, antes de su presencia en *Don Quijote*, las *Novelas ejemplares* o *La casa de los celos*, se trata de un *leitmotiv* reconocible en *La Galatea*, en la que se recrea en la ficción muy probablemente al propio Laínez (Carrizo 2011). Se colige de los versos de Mireno («De ti me pesa, *dulce mi enemiga*»; libro III, v. 118), con presencia de Tirsi –acaso Francisco de Figueroa como autor *caché*– y Damón –identificado con Laínez¹–, y Erastro («esta *dulce enemiga* de mi gloria»; 2014, 158, 274; libro IV, v. 26). En este momento de la trama narrativa, adquiere protagonismo Tirsi a raíz de su discurso en favor del amor más una canción (2014, 250-262), en concordia con el desarrollo en la voz de Silerio (2014, 110; libro II, vv. 67-68): ¡Oh amigo dulce, oh *dulce mi enemiga*, / Timbrio y Nísida bella, / dichosos juntamente y desdichados!» (Valencia 2020; Santa 2021a). De otra parte, en un soneto del libro V, Damón-Laínez, amigo de Tirsi-Figueroa (Entrambasaguas 1951 I, 169-184; Maurer 1988, 129-185), canta en loor y alabanza de la mutabilidad como principio rector de la naturaleza, reflejo de los sentimientos y afectos humanos (2014, 289). De esta manera, la idea queda formulada, a modo de sentencia lapidaria, en el *épígrafe* del último terceto a la luz del verso 11 del soneto XLVIII («Io pur travaglio e so che'l è un tempo gioco») de las *Opere* de Aquilano (1502): «La sujeción se cambia en señorío, / en placer el pesar, la gloria en viento, / *chè per tal variar natura è bella*» (Santa 2021b).

Al igual que en *La Galatea*, en el pensamiento poético de Laínez (1950, 95), no faltan tampoco versos consagrados a Damón. Lo deja ver el soneto «Damón, si en la presente desventura» a propósito de «... Silvia, honesta, sabia y bella» (v. 6), con un simbólico apunte lumínico a la ‘benigna estrella’ a la que el enamorado procura acceder en un *ascensus* («cuanto bien llueve de benigna estrella / y en ti, sacada al propio, su figura», «y las ligeras alas del desseo / mueva...»; 10-11, vv. 7-8). En otros términos, si se examina con detenimiento la relación amical de la pareja formada por Tirsi y Damón –cantada y celebrada en la ficción cervantina–, se advierte que se trata de un eje vertebrador del imaginario de Laínez, compartido con Figueroa, como recreó Cervantes en *La Galatea*. Se demuestra, en primer lugar, en la égloga «Después que en varias partes largo tiempo» (Laínez 1950,

1. Si bien Laínez pudo haberse servido del apodo Tirsi a partir del fallecimiento de Figueroa y tras su regreso de Italia; para pormenores complementarios, incluyendo los sobrenombres de Lauso, Astraliano o Larsileo a buen seguro en alusión a Cervantes, don Juan de Austria y Vázquez de Leca: Maganto (2021, 38-49, 137-158, 340-350, 401-406).

230), protagonizada por Tirsi y Damón en el entorno bucólico del Tajo como alusión al espacio pastoril de Garcilaso por excelencia (Finello 2008 y 2014). Entrambasaguas (1951 I, 359), sobre este particular, más allá de las resonancias cervantinas, refiere la filiación garcilasiana del pensamiento de Laínez, pero desde una lectura crítica al considerarlo un «mediocre discípulo suyo».

Críticas estilísticas al margen, lo cierto es que, en la propuesta pastoril de Laínez y en entronque con el epílogo «A la *Sampogna*» en la redacción definitiva de la *Arcadia* (1504) de Sannazaro (1990, 238-241; 2004, 268-275), Tirsi se representa pertrechado del atributo de la «... çampoña –la cual para cantar sus dulces versos / había de una sutil, delgada caña, / artificiosamente, él mismo hecho–» y, más adelante, «tocando dulcemente su çampoña [...], / el dulce son y canto comenzado». Incluso «dejó la dulce, rústica çampoña» en su ávido deseo de cantar, en libertad plena, un atribulado lamento en octavas por el amor no correspondido de la «ingrata Fili» (Laínez 1950, 231-235). Desde su arranque, la *sermocinatio* se encuentra articulada gracias a la estructura anafórico-paralelística «¡Oh bienaventurados...!», integrada como inicio de cada estrofa en consonancia con el *beatus ille* horaciano y la tradición virgiliana de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, tan del agrado de Garcilaso. Resulta así habida cuenta de que el Tajo se alza como un ‘decorado’ propicio –en términos de la mitocrítica– para entonar tal tonalidad emocional, ya sea triste, como en el caso de Tirsi, o alegre: «... lugar dispuesto / para que, en vituperio o alabanza / de amor, cantase quien alegre vive / o se quejase de él, quien vive en pena» (1950, 232).

El canto de Tirsi da paso, seguidamente, al de su amigo Damón jalonado sobre una resonancia de aliento virgiliano que hermana la ficción pastoril de Laínez con la de Cervantes («mas, presto, *al dulce son de una çampoña* / que en la vecina selva resonaba, / fue Tirsi detenido, conociendo / al músico pastor que la tañía / ser el triste Damón, su firme amigo...»; 1950, 235) en virtud de una reverberación ecoica, en calidad de tema con variaciones, también al decir del ‘músico pastor’ Damón («cantando *al dulce son de sus çampoñas*»; 1950, 249). Como suele ser habitual, están presentes los guiños intertextuales al imaginario pastoril garcilasiano en versos que preparan los atribulados lamentos elegíacos de Damón como «de quien *jamás sus quejas escuchaba* / que un *mármol duro*, un *fiero tigre ircano* / ablandara y de amor enterneciera» (1950, 236). Tal proceder estético recuerda, en fin, la égloga II del toledano, en palabras de Albanio («“¡Oh *fiera*”, dije, “más que *tigre hircana* / y más *sorda a mis quejas* que’l rüido / embravecido de la mar insana...”»; 1995, 169; vv. 563-565), en una hibridación, como técnica habitual en el corpus de Laínez, con la égloga I, en concreto, en lo que atañe a los primeros compases de la canción élega de Salicio («¡Oh más *dura* que *mármol a mis quejas*...!»; 1995, 123, v. 57).

A continuación, este tejido reticular garcilasiano planteado por Laínez, a modo de centón o palimpsesto creativo, lo revela el poeta en clave metadiscursiva en un rendido homenaje al modelo toledano. Se demuestra en la *sermocinatio* de Damón –representación del propio Laínez–, con la mención conjunta, como si compartiesen una única identidad, de Salicio y Albanio a raíz de su amor *hereos* o *heroicus* por Camila («a juicio [...] / de Salicio y Albanio –antes que el seso / perdiese por Camila– y de otros muchos / pastores sabios...») y en armonía con el tema con variaciones de los ‘dulces claros ojos’ («[la fuerça] / de los sotiles *rayos encendidos*, / que salen de tus *dulces claros ojos*, / pudieron resistir poco *los míos* / al punto que *miraron tu figura*»; 1950, 237). Se detecta, por tanto, una progresiva modulación hacia el estilema garcilasiano de los ‘claros ojos’ u ‘ojos claros’, inversión de elementos que interesó a Laínez («los *claros ojos* donde Amor se anida»; «que me llevaba a ver los *ojos claros*»; 1950, 238 y 247). Aparece aquí formulado por Damón en alusión a la ingrata Galatea conforme a la *visio* de sabor garcilasiano, aunque sin llegar a la *cogitatio*

ni a la *adherentia*, a propósito de los ‘pneumas’ y ‘espirtus’ o amor *per oculos* en el soneto VIII, 1-4 («De aquella *vista* pura y excelente / salen *espirtus* vivos y *encendidos*, / y siendo por *mis ojos* recibidos, / *me pasan* hasta donde el mal se siente»; 1995, 22).

Tanto es así que Damón desarrolla, a lo largo de su parlamento, este motivo filigráfico de sesgo garcilasiano (Entrambasaguas 1951 I, 228-229) en «Miré los *claros* rayos de sus *ojos*, / entraron los *espíritus* sotiles / vivos, dulces, *ardientes* que *salían* / por ellos, libremente, por los *míos*», al tiempo que recrea la belleza estilizada de la cruel pastora en virtud de la metáfora arquitectónica de la columna («la hermosa *coluna* que *sostiene* / esta perfecta traça y compostura»; 1950, 246), de raigambre garcilasiana a la luz de la égloga I en la elegía de Nemoroso a Elisa («¿Dó la *columna* que'l dorado techo / con proporción graciosa *sostenía*?»; 1995, 133; vv. 276-278) y deudora, a su vez, del *Canzoniere* (CCCXXV, 16, 27-28) de Petrarca (1997, II, 920, 922): «Muri eran d'alabastro e'l tetto d'oro», «dinanzi, una collona / cristallina, et iv'entro ogni pensiero / scritto». Por lo demás, Damón lamenta, ante la no correspondencia de Galatea, su «estado miserable» («y muévate el *estado miserable* / en que a Damón verás...»; 1950, 239), teniendo en mente Láinez versos de Garcilaso como «¡Oh *miserable estado*, oh mal tamaño...!» del soneto XIII, 12 (1995, 28); o sea, decantándose por una nueva inversión de elementos, en concreto, de *adjetivo* + *sustantivo* a *sustantivo* + *adjetivo*, imitada por Láinez al hilo de la recepción ovidiano-garcilasiana del mito de Apolo y Dafne (Entrambasaguas 1951 I, 232, n. 2). De hecho, está presente en la égloga de Tirsi y Damón como si de una écfrasis se tratase por mimesis respecto a la égloga III, 156 («que Apolo *en la pintura* parecía»; 1995, 232) y el soneto XIII, 3 de Garcilaso («en verdes hojas *vi* que se tornaban»; 1995, 28): «[habla una ninfa en el relato de Damón:] volviendo acaso los cansados ojos, / colgada de una *verde* y alta *rama*, / del tronco en que fue *Dafne convertida*, / *vi* la pequeña *tabla* desseada»; «[ninfa:] Y así alcancé la dulce *tabla* amada, / [...] *retrato*, / firmado en nombre del señor de Delo, / lo que verás en ella, agora, escrito» (1950, 252-253). Es más, no faltan puntos de encuentro si se repara en el inicio del soneto garcilasiano: «A *Dafne* ya los brazos le crecían / y en luengos *ramos vueltos* se mostraban; / en *verdes* hojas *vi* que *se tornaban*» (1995, 28, vv. 1-3). Asimismo, el apunte de Damón –autorrepresentación del autor *caché*– al lazo amoroso («O con estrecho lazo *echado al cuello*»; Láinez 1950, 239), que se retrotrae a los *vincula amoris* de la elegía romana, aunque con reformulación petrarquista, entra en armonía mediante otra inversión de elementos con el verso 76 («Y *al cuello* el lazo *atado*») de la canción V de Garcilaso (1995, 89). Trató de recuperar, en suma, Láinez –como a buen seguro supo ver Cervantes, inclinado a las reescrituras al calor del toledano– un paisaje sonoro pastoril, de abolengo garcilasiano. Lo hizo bajo el bosquejo de una ‘florida Arcadia’ y al son de los músicos pastores Tirsi y Damón («en cantar y tañer exercitados / cuanto jamás en la florida Arcadia / se pudieran hallar en aquel tiempo»; 1950, 255) de manera que vendría a auspiciar *in nuce* la ‘fingida’, ‘pastoral’ o ‘contrahecha Arcadia’ de Cervantes desde el proceso germinal de *La Galatea* (Finello 1976 y 2005), con encarnación *ficta* de Tirsi-Figueroa y Damón-Láinez, a *Don Quijote*.

De otra parte, la *vituperatio* o *laudatio* en contra o a favor del amor como *quaestio* para el debate dialéctico en la égloga de Láinez, a modo de sesión académica en entornos de sociabilidad literaria como los del príncipe Carlos, Vázquez de Leca o Ascanio Colonna (Montero Reguera 2002; Alvar y Montcher 2014; Marín 2015; Escobar 2017; Maganto 2021, 109-111, 123-135, 161-182), entronca con el contrapunto, en una suerte de careo o canto amebeo, en el libro IV de *La Galatea* (2014, 235-262). Tiene lugar, precisamente, entre el discreto Tirsi, defensor del amor pese a las adversidades, con apoyo de Damón, «estremo de discreción y sabiduría» (2014, 263), y el desamorado Lenio, firme opositor

de esta actitud vital (Sánchez Portero 2009 y 2010). En las páginas de *La Galatea*, en las que se alude al «famoso Tirsi, cuya crianza en famosas academias y cuyos bien sabidos estudios...» (2014, 238), se emplea, entre discursos y canciones petrarquistas de inspiración garcilasiana como las de Laínez², la *iunctura* ‘alabanza / vituperio’: «[el amor defendido por Tirsi] es digno antes de *alabanza* que de *vituperio*», «[los dones de amor] son dignos de perpetua *alabanza*, pues siempre los medios fueron *alabados* en todas las cosas, como *vituperados* los extremos» (2014, 252, 255). Incluso se encuentra acompañada de *verba propria* similares, en virtud de la *varietas*, a los de Laínez en esta égloga como «vituperio», «vituperios de amor», «vituperar», «vituperio del amor», «lengua vituperada» –en relación con los «amores»– o «vituperas» (2014, 236-237, 247-254). Las «razones y argumentos» de Tirsi y Lenio, en efecto, como se advierte en *La Galatea* (2014, 262), «más parecen de ingenios entre libros y las aulas criados, que no de aquellos que entre pajizas cabañas son crecidos» hasta el punto de que se subraya, en fin, que «la crianza del nombrado Tirsi no ha sido entre los árboles y florestas [...] sino en las reales cortes y conocidas escuelas...» (2014, 263).

2. LECTURAS Y REESCRITURAS: LA CREATIVIDAD (COMPARTIDA) DE CERVANTES Y LAÍNEZ, CON GARCILASO Y VENEZIANO AL FONDO

A la vista de las concomitancias textuales señaladas en lo que atañe a Cervantes y Laínez –con *La Galatea* como principal eje axial–, no es de extrañar que el alcalaíno intercambiase ideas poéticas con el propio Laínez, avezado en el dominio del género arcadio de factura italianizante y pátina garcilasiana, antes de sacar a la plaza su novela pastoril en la que quiso rendirle un homenaje en compañía de su amigo Figueroa. A buen seguro, por esta razón, el verso «Ardiente *fuego*, *dardo* o *lazo estrecho*» con el que arranca el soneto IV de Laínez (1951 II, 197) tiene su correlato, con variaciones y matices, en «Afuera el *fuego*, el *lazo*, el hielo y *flecha*» del soneto de *Galatea* en la obra homónima de Cervantes (2014, 54), como sugirió Entrambasaguas (1951 I, 338-339, n. 1). No considero, en cambio, este crítico que hubiese posibilidad de imitación entre maestro y alumno, como tampoco otorgó relevancia al *éxplot* del mismo soneto («de Amor el *fuego*, el *lazo*, el *dardo*, el *yelo*») que se asemeja más al verso de Laínez, dado que se evoca el «dardo» y no la «flecha». De otro lado, la noción semántica de «ardiente» aplicada al fuego por Laínez tiene su correspondencia en «que abrasa», «tal llama», «consume» y «su calor» (vv. 2-3, 5, 8) de Cervantes. En este sentido, no refiere Entrambasaguas que la concatenación enumerativa de formas verbales en el verso 2 a modo de *tricolon* («me *abrase* o *hiera* o *ligue* eternamente») de Laínez denota un palmario punto de encuentro retórico-estilístico respecto a los *tetracola* de los versos 3 («de Amor, que *abrase*, *aprieta*, enfría y *hiere*»), con matices sémicos similares a los de nuestro autor, y 5 («*Consume*, *ciña*, *yele*, *mate*...») de Cervantes. A estos rasgos compartidos conviene añadir la presencia de Amor, personificado en los cuartetos iniciales de ambos poetas, como se colige del verso 4 («y *Amor* no encienda vuestro pecho») de Laínez y el 2 («de *Amor*, que abrasa, aprieta, enfría y hiere») de Cervantes como una *retractatio* antitética: «y *Amor* no encienda...» (Laínez) / «de *Amor*, que abrasa...» (Cervantes). Tanto es así que Amor reaparece en los últimos tercetos de los amigos como una nueva simetría en la *dispositio* en anillo (*Ringkomposition*), en concreto: «que *Amor* sobre quien es ingrata embía» (Laínez, v. 13) / «de *Amor* el fuego, el lazo, el dardo, el yelo» (Cervantes, v. 14),

2. Que entroncan, a su vez, con *Gli Asolani* (I, 20-25) de Pietro Bembo, el libro I de *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, el *Libro de natura de amore* (II-III) de Mario Equicola y el libro IV de *La Diana* de Montemayor, admirado por Laínez.

con paralelismo si se atiende al *explicit* del soneto de Laínez («¿... que cese el fuego en mí o en vos la nieue?») por el contraste de opósitos («fuego [...] nieue», Laínez / «fuego [...] yelo», Cervantes). Finalmente, la antítesis simbólica del «fuego» y la «nieue» expresada por Laínez la había integrado Cervantes en los versos 9 y 11 («Su *fuego* enfriará mi casto intento [...] / la *nieve* deshará mi ardiente celo»).

Según se deduce de tales analogías a partir de las imágenes petrarquistas aducidas –con Garcilaso bien presente a propósito de *La Galatea*–, Cervantes pudo haber tenido en cuenta este soneto de Laínez con vistas a la redacción del suyo en la voz de su protagonista. Lo concibió como homenaje y reconocimiento al amigo, sobre todo en lo que atañe al primer cuarteto y el último terceto, en una conceptualización en forma de tema petrarquista con variaciones al hilo de las armas de amor, acaso una *quaestio* académica abordada por los dos escritores integrados en entornos de sociabilidad literaria complutenses. Dicho sendero creativo le había agradado a Cervantes, quien, en la primera de sus doce octavas de aire garcilasiano y corte manierista consagradas a Antonio Veneziano (Ruta 1979; Lamberti 2012; Rico 2014), con dedicatoria misiva fechada el 6 de noviembre de 1579 y en la que se alude a la amada Celia, había recurrido a la imagería reconocible en la composición de Laínez. Tales octavas se han transmitido, en efecto, en el código XI.B.6 de la Biblioteca centrale della Regione siciliana ‘Alberto Bombace’ di Palermo (fs. 88v-91v), incluyendo el soneto «Al Signor Michele Servantes» de Veneziano («Io, Hecele, noterò di croco e minio», f. 82r) en calidad de respuesta (Cervantes 2016, 174-178)³. Y es que Veneziano, preso en Argel desde mediados de 1578 hasta los postreros compases de 1579, facilitó a Cervantes, compañero en dicho cautiverio (Maganto 2021, 316-318), una copia manuscrita de su cancionero poético de aliento amoroso ofrendado a Celia.

La correspondencia intertextual referida queda reflejada, de entrada, en el verso «Si el lazo, el fuego, el dardo, el puro hiel» de dicha octava inicial, como señalan Montero, Escobar y Gherardi en su edición de *La Galatea* (2014, 54, n. 148; 618-619, n. 54.148), de suerte que el soneto en esta obra, en entronque con el de Laínez, constituye una reescritura respecto a la octava en cuestión. De manera análoga, el verso 40 («ya os da guerra y paz y fuego y yelo») de tales octavas integra, una vez más, el aludido contraste de opósitos «fuego [...] yelo» compartido por los dos amigos. Es más, Laínez, avezado conocedor de modelos italianos al igual que Cervantes y residente en el país ítalico en el período comprendido entre 1571 y 1576, llegó a dedicar un cancionero de marcado sabor italianizante y cuño petrarquista, esto es, en la línea conceptual del autor de *La Galatea*, a Giacomo Boncompagni (Maurer 1984; Maganto 2021, 158-160, 230-260, 271-296).

En resumidas cuentas, Cervantes, en su decidida experimentación sustentada en el matrimonio de versos petrarquista-garcilasianos y narrativa novelística (Montero Reguera 2006 y 2021a), según se infiere de *La Galatea* y en hermandad con el prosímpro de *La Arcadia* de Sannazaro (Caracciolo Aricò 1995), llevó a cabo una primera tentativa de redacción de tales elementos motivicos de cariz italianizante en la octava. Procedió gracias a una confluencia de ideas poéticas parejas a las de su homenajeado Laínez, quien había abordado los mismos subtemas en el soneto referido. Sin embargo, con la intención de ir preparando el original de *La Galatea*, Cervantes desarrolló de forma más estilizada dicho tratamiento estético prístino en el molde epigramatario del soneto en el contexto narrativo de su novela pastoril, en la que Laínez aparecía representado *sub cortice* en la ficción. Lo hizo al compás del cauce métrico-genérico elegido por su amigo en virtud de motivos compartidos y desde una conceptualización afín a poetas italianos de la talla de Veneziano en su *Cancionero* y

3. Véanse las notas de Montero Reguera y Romo Feito (Cervantes 2016, 403-404) para los ecos garcilasianos al hilo de la égloga I, imitada por Laínez, y otros versos de Garcilaso en tales octavas.

de Domenico Veniero en el soneto «Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio» (Fucilla 1960, 180; Ruta 2006, 956) conforme a un *modus operandi* practicado por ambos autores inclinados a las reescrituras de factura petrarquista-garcilasiana; de ahí los paralelismos sobre todo entre el soneto de Cervantes, que Jerónimo de Tejeda (Castillo 2015) integró en *La Diana de Montemayor. Nuevamente compuesta...* (1627) como un plagio, y el primer cuarteto y el último terceto del soneto de Laínez; o sea, sumando un total de siete versos próximos a los ocho de su octava como una primera variante redaccional y germen del soneto de *La Galatea*. Comprobemos tales analogías, a la luz de un examen comparatista, atendiendo a los sonetos de Laínez y Cervantes en *La Galatea*, con matices diferenciales para con la octava de este último y el recuerdo amical de Veneziano de fondo. La octava de Cervantes se cierra, por cierto, con una interrogación como en el soneto de Laínez:

Afuera el *fuego*, el *lazo*, el *yelo* y *flecha*
de *Amor*, que *abrasa*, *aprieta*, *enfria* y *hiere*;
que tal *llama mi alma* no la quiere,
ni queda de tal *ñudo* satisfecha.
Consuma, *ciña*, *yele*, *mate*; estrecha
tenga otra voluntad cuanto quisiere;
que por *dardo*, o por *nieve*, o *red* no espere
tener la mía en su *calor* deshecha.
Su *fuego enfriará* mi casto intento
el *ñudo* romperé por fuerza o arte,
la *nieve* deshará mi *ardiente* celo,
la *flecha* embotará mi pensamiento;
y así, no temeré en segura parte
de *Amor* el *fuego*, el *lazo*, el *dardo*, el *yelo*.

(Cervantes 2014, 54; soneto de *Galatea*)

Si el *lazo*, el *fuego*, el *dardo*, el puro *yelo*
que os *tiene*, *abrasa*, *hiere* y *pone fría*
vuestra alma, trae su origen desde el cielo,
ya que os *aprieta*, *enciende*, *mata*, *enfria*,
¿qué *nudo*, *llama*, *llaga*, *nieve* o celo
ciñe, *arde*, *traspasa* o *yela* hoy día,
con tan alta ocasión como aquí muestro,
un tierno pecho, Antonio, como el vuestro?

(Cervantes 2016, 175)

Ardiente fuego, *dardo* o *lazo* estrecho
me *abrase* o *hiera* o *ligue* eternamente;
mi dolor cada punto se acreciente
y *Amor* no *encienda* vuestro *elado* pecho
jamás, si yo jamás e dicho o hecho
cosa porque no entienda abiertamente
que de que os quiero limpia y firmemente
puedo estar, con razón, muy satisfecho.
Si esto es verdad, ¿por qué, señora mía,
vn día siquiera, vn hora o un momento
o término, si le ay, que sea más breue
no permitís, sabiendo el escarmiento
que *Amor* sobre quien es ingrata embía,
que cese el *fuego* en mí o en vos la *nieue*?

(Laínez 1951 II, 197; soneto 4)

Pues bien, en armonía con esta filiación bucólica de cuño italianizante y marchamo garcilasiano –con *La Galatea* de por medio–, sobresale la égloga en octavas de Laínez «Sobre nevados riscos levantado» (1950, 105-112), protagonizada por Tirsi, empeñado en su «dulce canto doloroso», y «Damón, su caro amigo...», como puede leerse en los versos 1-2 de la octava 18 (1950, 110), lo que trae a la memoria, una vez más, la novela pastoril de Cervantes. En la composición eglógica, cobra protagonismo la desdeñosa amada Fili, parangonada a la cruel *Galatea* garcilasiana, en un manifiesto diálogo intertextual respecto

a la *sermocinatio* de Salicio en la égloga I. Lo refleja el *leitmotiv* de abolengo virgiliano en el canto de Damón en la bucólica VIII («incipi maenalios mecum, mea tibia, versus») compartido por el poeta toledano («*Salid sin duelo, lágrimas, corriendo*»; 1995, 124; v. 70) y Laínez, como se trasluce del verso 8 de la octava 3 («*Llorad sin descansar, ojos cansados*»; 1950, 106). Está concebido a modo de cierre de cada estrofa, esto es, estancia y octava, respectivamente, como apunta Entrambasaguas (1951 I, 230) evocando la influencia, por añadidura, del verso «*llorad mis ojos tristes e cansados*» de la égloga IV de Montemayor (1996, 688-698; Pérez-Abadín 2004, 177-226, 291-305).

La coda final de la composición de Laínez, en la voz de su *alter ego* Damón, se encuentra remozada de una marcada pátina elegíaca fúnebre mediante estilemas epigramáticos alusivos a la *mors immatura* en forma de epitafio, modalidad genérica sabiamente cultivada por el autor de *La Galatea* (Montero Reguera 2012). Se deduce, en efecto, de «en la corteza dura deste pino / poner este epitafio determino: // Debajo deste mármol sepultado / yaze el más sin ventura y más dichoso / pastor» (1950, 111-112; octavas 23, vv. 7-8; y 24, vv. 1-3), en una constante motívica compartida por Laínez y Cervantes. De hecho, la impronta garcilasiana en la composición bucólica de Laínez no se limitó a la imitación de la égloga I, ya que evidencia elementos reescritos al aire del poeta garcilasiano. Se pone de relieve, sobre todo, en el eco del segundo cuarteto («... *el cabello [...]* / *el viento mueve, esparce y desordena*») del soneto «En tanto que de rosa y d'azucena» de Garcilaso (1995, 43), si se realiza el cotejo comparatista a la luz de «*esparzido el cabello al fresco viento*» de Laínez, como puede advertirse en el verso 6 de la octava 9 (1950, 107). Se trata de un contexto en el que se concentra y sintetiza, por último, el pensamiento garcilasiano, con *variatio* añadida gracias a una reescritura, en la construcción «fresco viento» como sustitución de «viento helado» en el verso 12 del soneto del toledano (1995, 43).

3. «Y LOS SUEÑOS, SUEÑOS SON»: ÚLTIMAS NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DE GARCILASO EN CERVANTES Y LAÍNEZ (CON UNA CODA CALDERONIANA)

Desde un prisma estético similar a la égloga de Laínez analizada, cobra notorio relieve su soneto «Crezca, con el licor del llanto mío» a la vista de los versos 6 («ya es muerto Tirsi, Tirsi es ya acabado») y 12-14 («Allí cerró sus ojos muerte fiera / y al miserable cuerpo aquí reposo / llorando, dio Damón, su firme amigo»; 1950, 104), incluyendo una imaginería de aliento arcádico como «fértil prado» y «ribera». La tonalidad elegíaca fúnebre del soneto, marcada con acento metapoético en el verso 3 («enfrene el triste son de mi cuidado»), incardina la arquitectura genérica de ribete pastoril en virtud del *locus amoenus* («la verde yerba deste fértil prado», «el presuroso curso deste río» y «Sólo este solitario valle umbroso / y esta fresca, gentil, verde ribera», 9-10, vv. 2, 4) con el universo cervantino de *La Galatea* en lo que concierne a su libro VI al hilo del oficio del venerable Telesio (Márquez Villanueva 1998 y 2005). Con todo, Laínez no se decanta por las exequias, *conclamatio* y *laudatio funebris* conjunta de los pastores al modo de Cervantes, sino que sitúa el encuadre medular en la relación amical de Damón y Tirsi. Sea como fuere, el duelo ritual en torno al pastor fallecido y sepultado que gozó *in illo tempore* de «entero señorío» («en el dolor eterno sepultado / que tuvo de él entero señorío», vv. 7-8), esto es, un *locus communis* compartido por Laínez y Cervantes, trae a la memoria la figura del difunto Meliso en el libro VI de *La Galatea*, en hermandad con *Meliseus* de la égloga homónima de Giovanni Pontano (2011, 88-100; Vera Tufano 2015, 156-160, 311-396, 446-490). Estamos, en efecto, ante un personaje deudor del maestro de pastores Androgeo en *La Arcadia* de Sannazaro (Salgado 2021), con huella onomástica en la elegía III, 2, 39 del autor napolitano («Androgeumque,

Opicumque, et rustica sacra secutus»; Sannazaro 2009, 242), y acaso trasunto o encarnación ficcionalizada de Diego Hurtado de Mendoza («la triste sepultura donde reposan los honrados huesos del nombrado Meliso, honor y gloria de nuestras riberas»; 2014, 348).

No menos protagonismo adquiere, en el pensamiento árcade de Láinez, el resonar de la naturaleza en una suerte de empatía del paisaje con el estado anímico de los pastores y en entronque con el canon garcilasiano de la égloga I a raíz de la muerte de Elisa («*Resuene el monte cavernoso y frío*», v. 5). Además, la expresión de la reverberación ecoica en el monte cavernoso constituye un nuevo homenaje de Láinez a Garcilaso –muy del estilo de Cervantes–, pero en lo que atañe a la égloga III, 241-242, también con motivo del óbito de la pastora y el atribulado dolor de Nemoroso («Elisa soy, en cuyo nombre *suenan* / y se lamenta *el monte cavernoso*...»; 1995, 236). Asimismo, tiene su paralelo cervantino en *La Galatea*, incluso con construcciones como ‘tremante voz’ que, en forma de reescritura, va a tener su continuidad en *Don Quijote* II, 21 («[Basilio], puestos los ojos en Quiteria, con *voz tremante* y ronca, estas razones dijo...»; 1998, 803; Redondo 1990):

... y el venerable Telesio, con graves y sosegados pasos, comenzó a rodear la pira y a echar en todos los ardientes fuegos alguna cantidad de sacro y oloroso incienso, diciendo cada vez que lo esparcía alguna breve y devota oración, a rogar por el alma de Meliso encaminada, al fin de la cual levantaba la *tremante voz*, y todos los circunstantes, *con triste y piadoso acento*, respondían: «Amén, amén», tres veces; a cuyo lamentable sonido *resonaban los cercanos collados y apartados valles*... (*La Galatea*, libro VI; 2014, 349).

Esto es, según habían concebido Láinez y Cervantes al compás de Garcilaso, la resonancia de la voz humana o el eco en la naturaleza se erige como uno de los tópicos centrales en el género eglógico formulado por Virgilio en la *Bucólica* I, 5 («*formosam resonare doces Amaryllida silvas*»). Por esta razón, en consonancia con la analogía amical Tirsi-Damón y Meliso-Telesio, el verso 3 («enfrene el *triste son* de mi cuidado») de Láinez evidencia su correlato conceptual en «con *triste* y piadoso *acento*», mientras que los versos 5 y 9 («*Resuene el monte cavernoso y frío*» y «*Sólo este solitario valle umbroso*») confluyen en «*resonaban los cercanos collados y apartados valles*»; o lo que es lo mismo, en una equiparación motivica entre el ‘valle umbroso’ del escritor madrileño y el valle de los cipreses cervantino, tras la estela de la *Valle delle donne* de Boccaccio en el *Decamerón* (Colón y González 2013), con huellas de las *Metamorfosis* (III, 143-182) de Ovidio y de *La divina comedia* (*Inferno* V, 129) de Dante (Fiorilla 2021), o el valle de Elisa en el libro II de *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo (Finello 1990), a quien le concedió Láinez la aprobación para su edición príncipe (1582). Asistimos, por ende, a un *leitmotiv* de aliento pastoril, compartido por Láinez, sobre el que volverá, andando el tiempo, Cervantes, en una nueva reescritura, en el capítulo 51 de *Don Quijote* (1605) ubicando el foco en Leandra (Hathaway 1995; García Zamorategui 2015):

No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente; el eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: «Leandra» *resuenan los montes*, «Leandra» *murmuran los arroyos*, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos (1998, 581).

En el caso del libro VI de *La Galatea*, brilla más, si cabe, la correspondencia literaria señalada entre Cervantes y Láinez, habida cuenta de que, en el pasaje dedicado a Meliso, se pondera, en las lábiles fronteras entre realidad y ficción, la amistad de Tirsi (Figueroa)

y Damón (Laínez). De hecho, entonarán una elegía coral, como si de una *conclamatio* se tratase, junto a Elicio y Lauso –identificado con Cervantes–, pero iniciada y finalizada, con visible protagonismo, por Tirsi: «Tirsi, que comenzado había la triste y dolorosa elegía, fue el que la puso fin, sin que le pusiesen por un buen espacio a las lágrimas todos los que el lamentable canto escuchado habían» (2014, 357). No deja de llamar la atención que, como un *leitmotiv*, Tirsi insista en el hecho de entonar «El triste canto» (2014, 351, 354, 356; vv. 3, 15, 87, 147), lo que trae a la memoria el «triste son» del aludido soneto «Crezca, con el licor del llanto mío» de Laínez, en tanto que el verso «de yerba el prado ni de flor se viste», en la *sermocinatio* de Damón-Tirsi (2014, 352; v. 30), evoca el verso 2 («la verde yerba deste fértil prado») del mismo soneto.

En resumidas cuentas, se hace necesario destacar el contexto intertextual trazado desde Garcilaso a Laínez y Cervantes, quien llega a evocar al propio Laínez, en compañía de Figueroa, en la ficción pastoril del libro II de *La Galatea* bajo los apodos de Tirsi, «que en la famosa Compluto, villa fundada en las riberas de nuestro Henares, fue nacido», y Damón, «su íntimo y perfecto amigo [...], de las montañas de León trae su origen, y en la nombrada Mantua Carpentanea fue criado» (2014, 92; Maganto 2021, 111-114). Por tales razones, a estos poetas, que pudieron entrar en contacto en Alcalá de Henares entre 1563 y 1564, los menciona juntos Cervantes en el libro VI de *La Galatea* como broche conclusivo del ‘Canto de Calíope’ (vv. 881-888; Ruiz Pérez 2010):

Estos quiero que den fin a mi canto,
y a nueva admiración comienzo;
y si pensáis que en esto me adelanto,
cuando os diga quién son, veréis que os venzo.
Por ellos hasta el cielo me levanto,
y sin ellos me corro y me avergüenzo:
tal es LAÍNEZ, tal es FIGUEROA,
dignos de eterna y de incesable loa.
(Cervantes 2014, 395)

Precisamente, cuando *La Galatea* había recibido la aprobación y licencia por parte del Consejo de Castilla, acabaría falleciendo Laínez –después de años de servicio al príncipe Carlos–, en concreto, el 26 de marzo de 1584. Tras el óbito, Juana Gaitán, viuda del poeta, tuvo en su poder el *Cancionero* del esposo en Esquivias (Wilhelmsen 2000; Luengo 2004; Maganto 2021, 201-217, 365-377), donde Cervantes conocería a su futura prometida Catalina de Palacios y Salazar a fines del verano de 1584 (Sliwa 2005 y 2022). De hecho, Gaitán, residente en 1605 en la vivienda vallisoletana de Cervantes (Canavaggio 2009; Val 2016), trató, aunque sin éxito, que el alcaláino le ayudase a sacar a la luz editorial la obra de Laínez (Entrambasaguas 1951 I, 66-86; Maganto 2021, 427-468, 471-494, 497-507).

Al margen de la tentativa editorial frustrada del *Cancionero* de Laínez, lo cierto es que se detectan palmarias imitaciones por parte de este y de Cervantes siempre al calor de Garcilaso como una lectura compartida por ambos ingenios al servicio de sus recreaciones estéticas y antes de la publicación de *La Galatea*. De hecho, resulta visible la similitud entre el soneto «Salga con la doliente ánima fuera» de Laínez, en un guiño al intertexto garcilasiano de la égloga II, 605-606 («recebid las palabras que la boca / echa con la doliente ánima fuera»; 1995, 171), y las variaciones cervantinas comprendidas en *La Galatea* y *Don Quijote*. Así, en el libro III de la novela pastoril, Mireno se dirige a la ingrata Silveria en unos términos de marcado influjo garcilasiano («... no es mucho que ahora escuches lo que digo, / que mi voz lastimera / saldrá con la doliente ánima fuera»; 2014, 155), en

tanto que en la ‘Canción desesperada’ de Grisóstomo (Malcom Gaylord 2001; Fosalba 2004; García 2019; Martínez Torrejón 2023), puede leerse: «salgan con *la doliente ánima fuera*» (*Quijote* I, 14; 1998, 147).

Se hace evidente, en síntesis, cómo Cervantes, al igual que Laínez, llegó a interiorizar, en su método literario, el *usus scribendi* de Garcilaso en sucesivas reescrituras. Procedió, por su parte, Laínez gracias a una atenta lectura de Garcilaso según refleja en el ‘canto a ti debido’, con ecos garcilasianos de cuño pastoril en la canción petrarquista «Señora, bien conozco que mirando», que concluye con el esperable *commiato* (1950, 11-17). Me refiero, en particular, al arranque de la estancia 13 («No quiero ya ofenderte más hablando; / cese mi *torpe lengua* de ocuparse / en *mover más el canto a ti debido*»; 1950, 16) hasta el punto de que, como apuntase Entrambasaguas (1951 I, 255), se detectan huellas garcilasianas de la égloga III, 9-16 (1995, 244): «Y aun no se me figura que me toca / aqueste oficio solamente en vida, / mas con la *lengua muerta* y fría en la boca / pienso *mover la voz a ti debida*; / libre mi alma de su estrecha roca, / por el Estigio lago conducida, / celebrando t’irá, y aquel sonido / hará parar las aguas del olvido». Con todo, hay que reparar también, aunque no lo haya indicado este investigador, en las resonancias intertextuales de la copla garcilasiana «Yo dejaré desde aquí / de ofenderos más hablando, / porque mi morir callando / os ha de hablar por mí» (1995, 5; vv. 1-4). Por lo demás, el endecasílabo «hará parar las aguas del olvido» de la égloga III de Garcilaso que inspirase a Laínez tuvo cabida en *Don Quijote* (II, 69), en concreto, en una de las dos estancias brindadas a Altisidora, en calidad de canto, por «un hermoso mancebo vestido a lo romano» acompañado, a nivel tímbrico-organológico, de un harpa (1998, 1187; Armisen 2010; Iriarte 2015; Brewer 2022). Por último, estamos ante una nueva imitación de influencia garcilasiana por Laínez al trasluz de la *sermocinatio* de Albano en la égloga II, 594-595 («que ni *el agua sabor*, ni *olor la rosa*, / ni el *prado hierba* para ti *tuviese*»; 1995, 170): «pierde la *agua el sabor y olor la rosa* / y el *verde valle* y bosque más sombrío / de su *verdura* queda despojado» (1951 II, 108). Entrambasaguas (1951 I, 254-255, n. 6; 1951 II, 184) identifica, al tiempo, una posible resonancia de estos versos garcilasianos en la «Elegía a Isabel de Valois» de Laínez («No produzga árbol flor *ni prado rosa* / que a sazón llegue, y el ardiente estío / *niegue la agua* a la fuente más sabrosa»), como tampoco hay que olvidar los ecos, en fin, en la «Elegía en la muerte de Luisa Sigea, mujer doctísima» («mientras *la agua sabor y olor la rosa* / *tuuieren*, y el ganado desualido / *la verde yerba* le será sabrosa»; Laínez 1951 II, 275-276).

En consonancia con la deuda de Laínez y Cervantes para con Garcilaso, la representación de Tirsi como sobrenombre del enamorado de «su dulce y querida Fili» –según se indica en el libro II de *La Galatea* (2014, 92)– en el pensamiento de Laínez constituye una constante a modo de *leitmotiv*. Se hace patente en varios sonetos de los que debió de estar al tanto Cervantes, así: «Sus rayos de oro ya el señor de Delo», al hilo de «cuando llorando, Tirsi así decía, / los ojos puestos en el alto cielo» (Laínez 1951 II, 211; vv. 7-8), con notas de filografía en virtud de la *visio* y el amor *per oculos*, frente a los ojos del alma (1951 II, 212; vv. 12-14); «Mil varias pruebas hizo Amor en vano», como se colige de «si Fili no entallara su figura [...]. / Yo Tirsi, soy quien tuve endurecido / contra la fuerza del Amor el pecho, de cuya libertad se venga ahora / Fili y pues sola Fili me ha rendido...» (1951 II, 217-218; vv. 7, 9-12); y «¡Ay, fiero, auaro, inexorable *hado!*!», según se infiere del verso 9 («Mas ni es, ¡ai, Fili!, error ni a de pasarse»; 1951 II, 203).

Además del ciclo de sonetos ofrendados a Fili –con presencia de Tirsi–, se alzan otras composiciones bajo la rúbrica de Laínez del calado de la canción petrarquista «Yo vivo, aunque muriendo, a tu despecho» (1950, 157)⁴, con alusiones a los protagonistas en «que

4. En su edición del texto, Entrambasaguas (1951 II, 362) sugirió la posible autoría de Figueroa.

muere Tirsi ya, pues no es posible», «¡ay mi Fili!, que assí quiero llamarte», «que a la hermosa Fili fui agradable», «no sé cómo no muero, Fili mía» y «Fili por verte y por no verte, muero» (1950, 158-159, 161-162; estancias 4-5, 10-11, 13, vv. 4, 2, 10, 6-7). Asimismo, se distinguen huellas manifiestas del lamento elegíaco de Salicio dirigido a Galatea en la garcilasiana égloga I, 105-108 («¡Ay, cuánto m'engañaba! / ¡Ay, cuán diferente era / y cuán d'otra manera / lo que en tu falso pecho se escondía!»; 1995, 125-126), con una *amplificatio ex verbo* a partir de la noción de engaño en «¡Ay, cuánto me engañaba y tú fingías! / Mas, ¿quién no se engañara, si te viera, / o a quién tú no engañaras, si te oyera?», como se lee en los versos 11-13 de la estancia 5 de Laínez (1950, 159), con reminiscencias en la glosa «Aquí quiero llorar la suerte mía» («Mas ¡ay, triste de mí! cuánto me engaño»; 1951 II, 243; v. 23). De forma análoga, la estancia 3 de la canción de Laínez denota visibles puntos de encuentro con el soneto «¡Oh hado secutivo en mis dolores...!» de Garcilaso (1995, 47). Incluso la 'noche oscura' del verso 12 del toledano («hasta que aquella eterna noche oscura») resuena en la estancia 6 de Laínez («ausente en noche oscura»; 1950, 159; v. 8). Comprobemos, en fin, el doble nivel de remozamiento motivico seguido por el autor madrileño atendiendo a su asimilación de los cuartetos y tercetos del modelo garcilasiano con ecos en la estancia 3. Estos aparecen distribuidos en un orden distinto, a modo de inversión, respecto a su referente en aras de la *varietas* y la *aemulatio*:

¡Ay riguroso hado!
diste muerte a mi gloria
y vida a mi memoria
porque el *perdido bien* siempre me acuerde.
¡Ay bien! Cuán mal te cobra el que te pierde
y más, si te perdió por desventura
quien no espera tener jamás ventura.

(Laínez 1950, 158; canción, est. 3, vv. 7-13)

¡Oh hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste'l árbol con manos dañosas
y esparciste por tierra fruta y flores.
En poco espacio yacen los amores
y toda la esperanza de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas
y sordas a mis quejas y clamores.

(Garcilaso 1995, 47; soneto XXV, 1-8)

¿Cómo podrá vivir quien vive *ahora*,
no sólo de *tu clara vista* ausente
mas aún de tu memoria desterrado,
cual yo, que *el bien pasado y mal presente*,
que en el centro del alma triste *mora*,
me tiene a *llanto eterno* condenado?

(Laínez 1950, 158; canción, est. 3, vv. 1-6)

Las lágrimas, que en esta sepultura
se vierten hoy en día y se vertieron,
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre *aquestos ojos que te vieron*,
dejándome con otros que *te vean*.

(Garcilaso 1995, 47; soneto XXV, 9-14)

Por último, el motivo temático del sueño confuso, de abolengo garcilasiano como deja ver la voz de Salicio («¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta, / reputándolo yo por desvarío, / vi mi mal entre sueños, desdichado!»; égloga I, 113-126; 1995, 126), lo recreó Laínez en la égloga I («[Montano:] ¿Estoy despierto yo o estoy dormido? / Despierto estoy, ¡oh sueño mentiroso!»; 1950, 168), en tanto que decidió explorarlo en otras direcciones creativas y desde diferentes matices. Así, el villancico «Por el mar de mi tristura / soñé que iba sin tormenta» (1950, 64-66) se sustenta, en el maridaje de canto poético y discurso musical, a partir de los versos «Soñaua yo que tenía / alegre mi corazón / y a la mi fe, madre mía, / que los sueños, sueños son» (1950, 64); es decir, una sutil *variatio* respecto a una antigua cancioncilla («Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón, / mas a la fe, madre mía, / que los sueños, sueños son») susceptible de glosa poética por parte de ingenios áureos de la talla de Lope de Vega, Conde de Villamediana, Tirso de Molina, Valdivieso o Quiñones de Benavente, pero, claro está, también Cervantes en diálogo estético con Laínez

y Figueroa. Se demuestra en la elegía coral a Meliso en el libro VI de *La Galatea*, en la *sermocinatio* de Damón-Laínez («Es nuestra vida un sueño, un pasatiempo, / un vano encanto que desaparece / cuando más firme pareció en su tiempo»; 2014, 352; vv. 40-42) y en correspondencia intertextual, al tiempo, con la elegía de Tirsi-Figueroa en la égloga «Sobre nevados riscos levantado» de Laínez cuando esgrime la definición de ‘sueño’ como ‘cosa vana’ —por tanto, al igual que Cervantes—, como se lee en los versos 1-2 de la octava 11 («... este no es sueño, / que el sueño es cosa vana y mentirosa»; 1950, 108). No obstante, más interés, si cabe, revisten los siguientes versos del villancico de Laínez siguiendo dicha estela motívica compartida con Cervantes:

*Porque vi lo que soñé,
luego como fui despierto,
ser tan falso, como cierto,
madre, lo que aora diré:
quien sueña falsa alegría,
despierta cierta pasión,
y a la mi fe, madre mía,
que los sueños, sueños son. [...]*

*Pues fue sueño mi contento,
¡o, quién primero acabara
la vida que despertara
un amargo descontento!
Soñé, triste, que me vía
con quien no vee mi pasión,
pero la ventura mía
y los sueños, sueños son.*
(1950, 65-66)

Y es que tan dilatada tradición poético-musical, en la que imbricaron sus versos Laínez y Cervantes —con Damón y Tirsi de fondo—, trae a la memoria el auto sacramental *Sueños hay que son verdad* de Calderón de la Barca (Rull Fernández 1997 y 2012; Gilbert 2005, 2008), pero, sobre todo, anticipa el conocido monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* (jornada 2, cuadro II, vv. 2182-2187) del dramaturgo, refinado lector del alcalaíno (Arellano 1999; Suárez Miramón 2001; Montero Reguera 2021b; Arana 2021) y re creador del arquetipo identificable en *Don Quijote* (Ascunce Arrieta 1994; Mattza 2016): «¿Qué es la vida?: un frenesí. / ¿Qué es la vida?: una ilusión, / una sombra, una ficción; / y el mayor bien es pequeño, / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son» (Calderón 1994, 251-252). Incluyó Laínez, como un precedente e integrando los ecos de la conocida cancioncilla (Entrambasaguas 1951 I, 214-217, n. 2), el motivo temático del espejismo ilusorio en las lábiles fronteras entre el sueño y la vigilia ligados a la experiencia de la vida como si de una ‘ficción’ se tratase; o sea, de una forma similar al Damón cervantino (o Laínez *caché*) de *La Galatea* en la mencionada elegía coral en la que participaban precisamente Damón y Tirsi.

CONCLUSIONES

A la luz del análisis desarrollado, he puesto de relieve las relaciones y correspondencias literarias entre Cervantes y Laínez. De hecho, este, cuyo *Cancionero* pudo haber sido editado póstumamente —aunque sin llegar a buen término— gracias a la mediación del alcalaíno

y a petición de Juana Gaitán, se erige como uno de los referentes que tuvo en cuenta el autor de *La Galatea* a la hora de ir forjando su estilo de marcada filiación petrarquista-garcilasiana. He subrayado cómo el modelo toledano abrió a ambos escritores un sugerente sendero estético, a nivel metodológico, con especial aplicabilidad creativa en el universo arcádico –si bien no resulta este el único contexto–, sobre todo, al calor de las églogas I-III, las canciones IV-V y los sonetos VIII, XIII, XXIII y XXV.

No es casual, por ende, que la ‘florida Arcadia’ concebida por Laínez, al aire musical de Tirsi y Damón y con ecos aislados tanto de la égloga IV como de *La Diana* de Montemayor, auspicio y prefigure *in nuce* la ‘fingida Arcadia’ de Cervantes. Se ha demostrado en lo que respecta a *La Galatea* en virtud del encuadre centrado en los pastores Tirsi y Damón, con implicaciones creativas entre los libros II y V, además del VI, y acaso trasuntos *sub specie fictae* de Figueroa y Laínez, elogiados en el ‘Canto de Calíope’, pero también al hilo de las composiciones analizadas de Laínez; así, las églogas «Después que en varias partes largo tiempo» y «Sobre nevados riscos levantado»; los sonetos «Damón, si en la presente desventura», «Crezca, con el licor del llanto mío» y «Ligero tiempo, a mí solo espacioso», en consonancia con el ciclo a Fili; las canciones «Si el sumo movedor del alto cielo», «Señora, bien conozco que mirando» y «Yo vivo, aunque muriendo, a tu despecho»; o las modalidades genéricas élegas comprendidas en «Elegía a Isabel de Valois» y «Elegía en la muerte de Luisa Sigea, mujer doctísima».

Cervantes, en particular, supo conjugar la experimentación garcilasiana al aire de Laínez con el maridaje de verso y narratividad novelística a la zaga de la *Arcadia* de Sannazaro implementado en *La Galatea*; de ahí la confrontación dialéctica con *quaestio* de partida entre los pastores defensores o detractores del amor con la declaración expresa de ‘alabanza’ y ‘vituperio’ bajo las rúbricas de Cervantes y Laínez. Este agón se encuentra en hermandad con la coincidencia de *iuncturae* del aliento de la ‘dulce mi enemiga’ –bajo sonos de *frottola* en la tradición poético-musical–, la ‘doliente ánima’ o los ‘claros ojos’ recreadas tanto por Cervantes como por Laínez. De hecho, son constantes temáticas reconocibles en el paradigma garcilasiano en entronque, según supieron ver Cervantes y Laínez, con el más granado legado ítalo-español desde Petrarca, Aquilano, Sannazaro o Tebaldeo a Texerana, Montemayor y Gálvez de Montalvo.

Especial mención merecen los resultados derivados del análisis comparatista de cuño intertextual entre los sonetos «Ardiente fuego, dardo o lazo estrecho» de Laínez y «Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha» de Cervantes en *La Galatea*. Al margen de la afinidad conceptual con composiciones italianas como el soneto «Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio» de Veniero, tales versos de la novela pastoril de Cervantes dejan ver un proceso de reescritura respecto a la primera de las octavas dedicadas a Veneziano («Si el lazo, el fuego, el dardo, el puro yelo») a propósito del contraste ‘fuego-nieve’ y las armas de amor en virtud de la *militia amoris*. Del mismo modo, el verso 40 («ya os da guerra y paz y fuego y yelo») de las octavas de Cervantes atesora el efecto contrastante ‘fuego [...] yelo’ identificable en el soneto de su amigo Laínez. Por tanto, la integración del soneto de Cervantes en el marco poético-narrativo de *La Galatea*, con protagonismo añadido de Tirsi y Damón y más allá de su origen prístino en la primera de las octavas a Veneziano, sugiere un nuevo indicio de su homenaje a Laínez. No resulta plausible, en cambio, que este hubiese imitado, en su soneto, los versos de *La Galatea*; entre otras razones, cuando Cervantes estaba preparando el original para la imprenta –en el que había incorporado en la ficción dicho recuerdo al mentor y hasta cierto fruto del intercambio de ideas poéticas entre ambos ingenios–, el que fuera antaño su maestro se encontraba, en los últimos compases de la trayectoria profesional y vital, bien alejado de la creatividad artística y en una situación

personal difícil, incluyendo la penuria económica y la inestabilidad emocional-sentimental. El afecto y valoración de Cervantes hacia Laínez hasta el final de sus días, como se infiere del tributo en *La Galatea*, explica la confianza depositada en el alcalaíno por Gaitán para la publicación, aunque frustrada, de la obra de su esposo.

Por último, el motivo temático circunscrito a la neutralización de la vigilia y el estado de ensoñación al modo garcilasiano, pero en armonía con una canción que fue viajando en el imaginario poético-musical («Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón, / mas a la fe, madre mía, / que los sueños, sueños son»), constituye otra línea de experimentación, con tapiz sonoro de fondo, por parte de Cervantes y Laínez. Fue así hasta el punto de que incardinaron sus propuestas creativas, a buen seguro en consonante diálogo, en una rica tradición que habría de cristalizar en *La vida es sueño* («¿Qué es la vida?: un frenesí. / [...] que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son»). En armonía con la recepción motivica en Calderón –avisado lector de Cervantes–, lo he puesto de manifiesto, en el caso del autor alcalaíno, al hilo del libro VI de *La Galatea* al decir de Damón-Laínez («Es nuestra vida un sueño, un pasatiempo, / un vano encanto que desaparece / cuando más firme pareció en su tiempo») y, en lo que atañe a Laínez, al compás de tres composiciones: la égloga I, en la *sermocinatio* de Montano («¿Estoy despierto yo o estoy dormido? / Despierto estoy, ¡oh sueño mentiroso!»); la égloga «Sobre nevados riscos levantado» desde la consideración conceptual del ‘sueño’ como ‘cosa vana’, al decir de Tirsi; y el villancico «Por el mar de mi tristura / soñé que iba sin tormenta» al calor del *ritornello* «los sueños, sueños son».

En suma, el estudio pormenorizado de las relaciones y correspondencias literarias que me han ocupado arroja luz sobre la sutil capacidad de asimilación y apropiación de ideas procedentes de modelos de referencia heterogéneos, especialmente de Laínez y Garcilaso, por parte del hábil artífice de *La Galatea*. Y es que esta obra, muestrario caleidoscópico o intrincado laboratorio de caminos creativos con reescrituras poliédricas de por medio como antesala a *Don Quijote*, *El celoso extremeño*, *El amante liberal* o *La casa de los celos*, no solo le sirvió a Cervantes a la hora de presentarse en la república de las letras con pleno derecho sino como un reconocimiento a Laínez u ofrenda votiva imbricada en la ‘maraña’ narrativa de la novela, como se anunciaba en los preliminares en los que el maestro no llegó a participar acaso «puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte»; o lo que es lo mismo, uno de sus referentes más cercanos y, por añadidura, amigo, aunque no llegase a ver publicada la *opera prima* del alcalaíno mientras este encontraba, en una primera tentativa literaria –porque la «vida es sueño» y «los sueños, sueños son»–, la fórmula definitiva para «mostrar con propiedad un desatino» y así jactarse, con el tiempo, de ser ‘el primero’ en el arte de novelar en lengua castellana.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

FUENTES DE FINANCIACIÓN

El presente trabajo, contextualizado en el grupo *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones* (HUM-233), con Ayuda B4 para proyectos puente de la Universidad de Málaga del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica (*Historia inadvertida de la Literatura Española y su crítica: Fondos documentales, epistolares y mundo editorial*, PPROP-B4-2024-006), se enmarca en el proyecto *Garcilaso de la Vega en Italia. Vida y obra* (Pronapoli. Generación de Conocimiento, PID2023-150362NB-I00, 2024-2028). Se apoya, igualmente, en técnicas

de traducción de códigos entre literatura y música del *Centro de Investigación y Documentación Musical* (Unidad I+D+i Asociada al CSIC), con el que colaboro como especialista.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Francisco Javier Escobar Borrego: conceptualización, metodología, validación, investigación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Álvaro. 2010. «Pedro Laynez». En *Gran Enciclopedia Cervantina*, editada por Carlos Alvar, vol. VII, 6737-6740. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos - Castalia.
- Alvar Ezquerro, Alfredo y Fabien Montcher. 2014. «Miguel de Cervantes and the political turn of history (c. 1570-1615)». *Cervantes* 34(2): 15-35.
- Andino, Antonio de Padua. 2023. «Cervantes y la ingeniosa intertextualidad del *Quijote*: capítulos VII y VIII de la Segunda Parte». *Colindancias* 13: 127-154.
- Arana, Rocío. 2021. «Atributos, actitud y anagnórisis del personaje de Auristela en Cervantes y Calderón de la Barca: un estudio comparativo». *Hipogrifo* 9(2): 753-771. <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.54>
- Arellano, Ignacio. 1999. «Cervantes en Calderón». *Anales Cervantinos* 35: 9-36. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1999.001>
- Armisen, Antonio. 2010. «Garcilaso y el verso travestido de Altisidora. Anaxárete, Dido, Avellaneda y la escritura meliorativa del *Quijote* de 1615». En *Cervantes en el espejo del tiempo*, coordinado por M.^a Carmen Marín Pina, 15-60. Zaragoza - Alcalá de Henares: Prensas de la Universidad de Zaragoza - Editorial Universidad de Alcalá.
- Ascunce Arrieta, José Ángel. 1994. «El tópico cultural de “La vida es sueño” en el *Quijote*». En *Estudios sobre Cervantes en la víspera de su Centenario*, coordinado por José Ángel Ascunce Arrieta, vol. 1, 99-118. Kassel: Reichenberger.
- Blecua, José Manuel. 1970. «¿Un nuevo poema de Pedro Laynez?». En *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*, 89-95. Madrid: Gredos.
- Blecua Perdices, Alberto. 2014. «Cervantes y su intertextualidad española». En '*Llaneza*'. *Estudios dedicados al profesor Juan Gutiérrez Cuadrado*, coordinado por M.^a Pilar Garcés, M.^a Bargalló y Cecilio Garriga, 521-538. La Coruña: Universidad.
- Brewer, Brian. 2022. «Comic Exaggeration, Eroticism, and Character in *Don Quijote*: Maritornes, Doña Rodríguez, Altisidora». *Cervantes* 42(1): 35-56.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1994. *La vida es sueño*, editado por José M. Ruano. Madrid: Clásicos Castalia.
- Canavaggio, Jean. 2005. «Del *Celoso extremeño* al *Viejo celoso*: aproximación a una reescritura». *Bulletin of Hispanic Studies* 82(5): 587-599.
- Canavaggio, Jean. 2009. «Cervantes y Valladolid». *Castilla* 0: 69-86.
- Caracciolo Aricò, Angela. 1995. *L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*. Roma: Bulzoni Editore.
- Carrizo, Sofía M. 2011. «Las estrategias de la ficción narrativa como forma de crítica literaria: Cervantes y la construcción del personaje de Tirsí en *La Galatea*». En *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, coordinado por Ana Luisa Baquero, Fernando Carmona, Manuel Martínez y Antonia Martínez, 55-78. Murcia: Universidad.
- Castillo, Cristina. 2015. «El episodio de “Il fonte della prova degli leali amanti”, de *La seconda parte di Platir* (1560) y sus posibles reelaboraciones castellanas». *Historias Fingidas* 3: 171-187.
- Cervantes, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*, editado por el Instituto Cervantes, dirigido por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes - Crítica.
- Cervantes, Miguel de. 2013. *Novelas ejemplares*, editado por Jorge García López. Madrid - Barcelona: Real Academia Española - Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.

- Cervantes, Miguel de. 2014. *La Galatea*, editado por Juan Montero, en colaboración con Francisco Escobar y Flavia Gherardi. Madrid - Barcelona: Real Academia Española - Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- Cervantes, Miguel de. 2015. *Comedias y tragedias*, editado por Fausta Antonucci, Alfredo Baras, Sergio Fernández, Ignacio García, Luis Gómez Canseco, Valentín Núñez, Valle Ojeda, Marco Presotto, José Manuel Rico, Adrián Sáez, Debora Vaccari, Beatrice Pinzan y Martina Colombo; coordinado por Luis Gómez Canseco. Madrid - Barcelona: Real Academia Española - Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- Cervantes, Miguel de. 2016. *Viaje del Parnaso y Poesías sueltas*, editado por José Montero Reguera y Fernando Romo, con la colaboración de Macarena Cuiñas. Madrid - Barcelona: Real Academia Española - Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- Colón, Isabel y David González, eds. 2013. *Estelas del 'Decameron' en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Málaga: Analecta Malacitana, anejo 95.
- Domínguez, Julia. 2020. «Imaginar mundos. Memoria y ciencia ficción en la obra de Cervantes». *Cervantes* 40(2): 33-51.
- Entrambasaguas, Joaquín de. 1951. «Estudio preliminar». En *Obras de Pedro Laínez*, editado por Joaquín de Entrambasaguas, con la colaboración de Juana de José Prades y Luis López, vol. I, 3-364. Madrid: CSIC.
- Escobar, Francisco Javier. 2017. «Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años». *eHumanista* 35: 16-78.
- Escobar, Francisco Javier. 2024a. «Resonancias de Garcilaso y Herrera en el canto mélico de Laínez (con ecos de madrigal cetiniano)». *Castilla. Estudios de Literatura* 15: 248-277.
- Escobar, Francisco Javier. 2024b. «Tradición garcilasiana y ecos musicales en Laínez al 'templado aire' de Montemayor (con reminiscencias de fray Luis y Cabezón)». *Edad de Oro* 43: 217-238.
- Escudero, Juan Manuel. 2013. «Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes». *Anales Cervantinos* 45: 155-174. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2013.007>
- Fanconi Villar, Paloma. 1995. «La narratividad en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla». *Dicenda* 13: 131-142.
- Fine, Ruth. 2014. *Reescrituras bíblicas cervantinas*. Madrid - Fráncfort del Meno: Iberoamericana - Vervuert.
- Finello, Dominick L. 1976. «Cervantes y lo pastoril a nueva luz». *Anales Cervantinos* 15: 211-222.
- Finello, Dominick L. 1990. «Miguel de Cervantes y Luis Gálvez de Montalvo: amistades literarias». En *Actas del II Encuentro de historiadores del Valle del Henares: 21-25 noviembre 1990*, coordinado por Institución de Estudios Complutenses, 379-384. Alcalá de Henares: Ayuntamiento.
- Finello, Dominick L. 2005. «Las dos Arcadias del *Quijote*». En *Cervantes y su mundo*, coordinado por Kurt Reichenberger, edición de Darío Fernández-Morera, vol. 2, 177-192. Kassel: Reichenberger.
- Finello, Dominick L. 2008. *The evolution of the pastoral novel in Early Modern Spain*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies - Brepols.
- Finello, Dominick L. 2014. *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*. Madrid: Iberoamericana.
- Fiorilla, Maurizio. 2021. «*La Valle delle Donne* (Dec. VI Concl. 17-37) tra allusioni ovidiane (*Met.* III 143-182) e dantesche (*Inf.* V 129)». *Studi sul Boccaccio* 49: 457-466.
- Forteza, Deborah. 2022. «Juegos intertextuales con relatos religiosos en *La española inglesa* de Cervantes». En *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI. AIH Jerusalén 2019*, coordinado por Ruth Fine, Florinda F. Goldberg y Or Hasson, vol. 2, 1-9. Madrid: Fráncfort del Meno: Iberoamericana - Vervuert.
- Fosalba, Eugenia. 2004. «El episodio de Marcela y Grisóstomo en el contexto del *Quijote*». *Philologia Hispalensis* 18(2): 49-62.
- Frenk, Margit. 1997. «Sobre los cantares populares del *Cancionero musical de Palacio*». *Anuario de Letras* 35: 215-235.
- Fucilla, Joseph Guerin, 1960. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC.

- Garcilaso de la Vega. 1995. *Obra poética y textos en prosa*, editado por Bienvenido Morros, con estudio preliminar de Rafael Lapesa. Barcelona: Crítica.
- Gálvez, Pablo y David Huerta. 2015. «Garcilaso y Cervantes en la perspectiva del canon». *Acta Poética* 36(2): 81-111. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2015.2.466>
- García, Martha. 2019. «Ciencia y arte heráldica en la canción de Grisóstomo en el *Quijote*». *Anuario de Estudios Cervantinos* 15: 55-67.
- García Zamorategui, Karina. 2015. «Angélica y Marcela, Leandra y Fiammetta. Mujeres ariostescas en el *Quijote*». *La Colmena* 85: 47-53.
- Gerber, Clea. 2018. «“Que yo me voy muriendo”: temporalidad, viaje y amistad en los paratextos del *Persiles* de Cervantes». *Hipogrifo* 6(2): 131-140. <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.12>
- Gerber, Clea. 2021. «Magias parciales de Cervantes: Garcilaso contra Avellaneda». En *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, editado por Adrián J. Sáez, 37-57. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Gilbert, Françoise. 2005. «Funciones del sueño en un auto de Calderón: *Sueños hay que verdad son* (1670)». *Bulletin of the Comediantes* 57(2): 441-489. <https://doi.org/10.1353/boc.2012.0006>
- Gilbert, Françoise. 2008. «El sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: *La siembra del Señor* (antes de 1655) y *Sueños hay que verdad son* (1670)». *Bulletin of the Comediantes* 60(1): 91-126. <https://doi.org/10.1353/boc.2008.0025>
- Gómez Canseco, Luis. 2005. «Garcilaso en el teatro de Cervantes». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 81: 147-171.
- Guillén, Claudio. 2002. «La amistad y el amor: Garcilaso y Cervantes». En *Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani. Vol. 1. La penna di Venere: Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, coordinado por Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, 485-504. Mesina: Andrea Lippolis.
- Hathaway, Robert L. 1995. «Leandra and That Nagging Question». *Cervantes* 15(2): 58-74.
- Iriarte, Amalia. 2015. «La duquesa y Altisidora: dos enemigas de Dulcinea». *Hipogrifo* 3(2): 253-261. <https://doi.org/10.13035/H.2015.03.02.16>
- Laínez, Pedro. 1950. *Poesías*, editado por Antonio Marín Ocete. Granada: Universidad.
- Laínez, Pedro. 1951. *Obras de Pedro Laínez*, editado por Joaquín de Entrambasaguas, con la colaboración de Juana de José Prades y Luis López. Madrid: CSIC, 2 vols.
- Lamberti, Mariapia. 2012. «La correspondencia poética Antonio Veneziano-Cervantes: textos y contexto». En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. III. Siglo de Oro (prosa y poesía)*, coordinado por Patrizia Botta y María Luisa Cerrón, 203-211. Roma: Bagatto Libri.
- Lolo, Begoña. 2018. «La imagen musical de España en Europa a través del *Quijote*». En *‘El Quijote’ y la música en la construcción de la cultura europea*, coordinado por Begoña Lolo, 137-154. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Lucía Megías, José Manuel. 2016. *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción. Retazos de una biografía en los Siglos de Oro. Parte I*. Madrid: Edaf.
- Luengo, Segismundo. 2004. *Catalina de Esquivias. Memorias de la mujer de Cervantes*. Madrid: SIAL.
- Maganto, Emilio. 2021. *El poeta Pedro Laínez (1538-1584). Actualización de su vida y obra en el contexto histórico y literario de Miguel de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad.
- Malcom Gaylord, Mary. 2001. «Voces y razones en la ‘Canción desesperada’ de Grisóstomo». En *Silva. Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*, coordinado por Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado, 287-300. Madrid: Castalia.
- Marín, Patricia. 2015. *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo - Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Márquez Villanueva, Francisco. 1998. «Bernardino Telesio y el “Antiguo sacerdote” de *La Galatea*». En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Vol. 3. Estudios áureos II*, coordinado por Jules Whicker, 72-78. Birmingham: Universidad.

- Márquez Villanueva, Francisco. 2005. «Bernardino Telesio y el antiguo sacerdote de *La Galatea*». En *'Por discreto y por amigo'*. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, coordinado por Benoît Pellistrandi y Christophe Couderc, 101-112. Madrid: Casa de Velázquez.
- Martínez Torrejón, José Miguel. 2023. «Mejor no hablar: el diálogo imposible (e innecesario) de Grisóstomo y Marcela». En *Estudis en honor del professor Rafael Alemany Ferrer*, coordinado por Marinela Garcia, Francesc X. Llorca, Lúcia Martín, Josep Lluís Martos, Joan M. Perujo y Gabriel Sansano, con la colaboración de Miguel Martínez, 329-340. Alicante: Universidad - Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Mattza, Carmela V. 2016. «La muerte de Clarín. Reflexiones desde *Don Quijote* sobre *La vida es sueño* de Calderón de la Barca». *Theatralia* 18: 137-151.
- Maurer, Christopher. 1984. «Sobre un autógrafo de Pedro Laynez: el cancionero dedicado a Giacomo Boncompagni». *El Crotalón* 1: 1113-1133.
- Maurer, Christopher. 1988. *Obra y vida de Francisco de Figueroa*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Montemayor, Jorge de. 1996. *Poesía completa*, editado por Juan Bautista Avall-Arce, con la colaboración de Emilio Blanco. Madrid: Biblioteca Castro.
- Montero Reguera, José. 2002. «Historia, política y literatura en *La Galatea* de Miguel de Cervantes». En *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, editado por Inmaculada C. Báez y M.^a Rosa Pérez, 329-342. Vigo: Universidad.
- Montero Reguera, José. 2005. «Amores y desamores cervantinos: entre la interpretación biográfica y la tradición literaria». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 81: 345-373. <https://doi.org/10.55422/bbmp.26>
- Montero Reguera, José. 2006. *Materiales del 'Quijote': la forja de un novelista*. Vigo: Universidad.
- Montero Reguera, José. 2012. «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina». *eHumanista: Cervantes* 1: 388-410.
- Montero Reguera, José. 2021a. *Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista*, prólogo de Fernando Romo. Madrid: Pigmalión.
- Montero Reguera, José. 2021b. «La andante escudería de don Pedro Calderón de la Barca». *Edad de Oro* 40: 555-579.
- Muñiz, M.^a de las Nieves. 2017. «El sueño y el llanto: caminos de la bucólica entre Italia y España (de Sannazaro y Garcilaso a Cervantes)». *Bulletin Hispanique* 119: 673-690. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.5169>
- Muñoz, Juan Ramón. 2001. «La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes». *Epos* 17: 141-164.
- Novoa, Francisco Javier. 2021. «Recepción de una *frottola* en la Península: el caso de "De la dulce mía enemiga"». En *'Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit': creació, recepció i representació de la literatura medieval*, coordinado por Meritxell Simó, Gemma Avenoz, Antonio M. Contreras, Glòria Sabaté y Lourdes Soriano, 661-674. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- Pastor, Juan José. 2006. «"De la dulce mi enemiga": ecos y contextos de una referencia musical en la obra cervantina». *Anales Cervantinos* 38: 221-246. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2006.011>
- Pérez-Abadín, Soledad. 2004. *'Resonare silvas'. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Pérez-Abadín, Soledad. 2012. *La configuración de un libro bucólico: 'Églogas pastoriles' de Pedro de Padilla*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Pérez-Abadín, Soledad. 2015. «Canon bucólico y *dispositio* en las *Églogas pastoriles* de Pedro Padilla». *Criticón* 125: 133-152. <https://doi.org/10.4000/criticon.2237>
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. 2017a. «Estrategias imitativas en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla: la huella de Ovidio». *Revista de Literatura* 158: 391-415. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2017.02.014>
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. 2017b. «Pedro de Padilla, imitador de Boccaccio: *Filocolo* y *De mulieribus claris* en las *Églogas pastoriles*». *Nueva Revista de Filología hispánica* 65(1): 59-99. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v65i1.2829>

- Petrarca, Francesco. 1997. *Cancionero*, editado por Gianfranco Contini y traducido por Jacobo Cortines, con estudio de Nicholas Mann. Madrid: Cátedra, 2 vols.
- Pontano, Giovanni. 2011. *Égloges - Eclogae*, editado y traducido por Hélène Casanova-Robin. París: Les Belles Lettres.
- Redondo, Agustín. 1990. «Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica: el episodio de Basilio en el *Quijote*». En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 135-148. Barcelona: Anthropos.
- Rico, Francisco. 2014. «Vislumbres de un poema autógrafo: de Miguel de Cervantes a Antonio Veneziano». *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, editado por Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz, 141-148. Córdoba - Sevilla - Huelva: Universidad de Córdoba - Editorial Universidad de Sevilla - Universidad de Huelva.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2010. «El 'Canto de Calíope': entre la Arcadia, el Parnaso y la República literaria». En *Cervantes en el espejo del tiempo*, coordinado por M.^a Carmen Marín Pina, 393-429. Zaragoza - Alcalá de Henares: Prensas de la Universidad de Zaragoza - Editorial Universidad de Alcalá.
- Rull Fernández, Enrique. 1997. «El arte calderoniano en el auto sacramental: *Sueños hay que son verdad*». En *Divinas y humanas letras, doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas de Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo, 1997*, coordinado por Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Blanca Oteiza y Juan Manuel Escudero, 435-468. Kassel: Reichenberger.
- Rull Fernández, Enrique. 2012. «Composición de la historia bíblica de José en la obra de Calderón *Sueños hay que verdad son*». En *La Biblia en el teatro español*, coordinado por Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, 469-478. Vigo: Fundación San Millán de la Cogolla - Editorial Academia del Hispanismo.
- Ruta, Caterina. 1979. «Le ottave di Cervantes per Antonio Veneziano e Celia». *Bolletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani* 14: 171-185.
- Ruta, Caterina. 2006. «Cervantes y las armas de amor». En *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, 947-958. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Sáez, Adrián J. 2018. «El Cid de Cervantes: dos romances de *La gitanilla* y *La entretenida*». *Etiópicas* 14: 37-49.
- Salgado, Ofelia Noemí. 2021. «Las honras fúnebres al pastor Meliso (*Galatea*, VI)». *Anuario de Estudios Cervantinos* 17: 203-217.
- Sánchez Portero, Antonio. 2009. «Lenio y el autor del *Quijote* apócrifo. De concurrencias con el ficticio Avellaneda». *Etiópicas* 5: 185-224.
- Sánchez Portero, Antonio. 2010. «Correlación entre el "Desamorado Lenio", Liñán de Riaza y el "Desamorado Don Quijote" de Avellaneda». *Lemir* 14: 53-56.
- Sánchez Sempere, Irene. 2021. «Cervantes a través de sus prólogos: el juego de voces dentro y fuera de la ficción». *Atalanta* 9(1): 52-90.
- Sannazaro, Iacopo. 1990. *Arcadia*, editado por Francesco Erspamer. Milán: Mursia.
- Sannazaro, Iacopo. 2004. *Arcadia - L'Arcadie*, editado por Francesco Erspamer, con introducción, traducción y notas de Gérard Marino; prefacio de Yves Bonnefoy. París: Les Belles Lettres.
- Sannazaro, Iacopo. 2009. *Latin poetry*, editado y traducido por Michael J. Putnam. Cambridge - Massachusetts - Londres: The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press.
- Santa, Sara Isabel. 2021a. «Verdad, mentira y poesía en la historia de Timbrio y Silerio en *La Galatea*». En *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, editado por Adrián J. Sáez, 383-394. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Santa, Sara Isabel. 2021b. «'Chè per tal variar natura è bella': variaciones cervantinas sobre el tópico de la navegación amorosa». *Anales Cervantinos* 53: 239-261. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2021.010>
- Santos, Blanca. 2013. «Cervantes frente al erasmismo: algunas consideraciones sobre amistad y enemistad». *Anuario de Estudios Cervantinos* 9: 309-319.
- Sanzol, Francisco Javier. 2017. «La amistad en el *Quijote*». *Cuadernos de Estudios Manchegos* 42: 221-236.

- Sierra, José. 1996. «El *Cancionero musical de Palacio*. La copia de José Cobeña (1870) y las transcripciones de Barbieri y Anglés». *Nassarre* 12(2): 453-458.
- Sliwa, Krzysztof. 2005. «Revisión del convenio de separación o divorcio entre Catalina Palacios Salazar y Vozmediano y Miguel de Cervantes Saavedra, autor del *Quijote*». *Bulletin of Hispanic Studies* 82(5): 733-759. <https://doi.org/10.3828/bhs.82.5.12>
- Sliwa, Krzysztof. 2022. «Nuevas joyas documentales de Catalina de Salazar y Palacios, esposa de Miguel de Cervantes, y de sus familiares». *Toletum* 66: 155-193.
- Suárez Miramón, Ana. 2001. «El primer homenaje de Calderón a Cervantes». En *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Academia de España, Roma 27-29 septiembre 2001*, coordinado por Alicia Villar, 423-429. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas.
- Trambaioli, Marcella. 2007. «Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)». *Anuario de Estudios Cervantinos* 3: 93-108.
- Urbina, Eduardo. 1998. «“Dulce mi enemiga”: la transformación paródica de un motivo cortesano-caballeresco en el *Quijote*». En *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coordinado por Antonio Pablo Bernat, 351-359. Islas Baleares: Universidad.
- Val, José Delfín. 2016. *Cervantes en Valladolid, Valladolid en Cervantes*. Valladolid: Ayuntamiento.
- Valencia, Felipe. 2020. «Sincerity, Fiction, and the Space of Lyric in the Silerio Episode of *La Galatea* (1585) by Miguel de Cervantes». *Hispanic Review* 88(2): 111-132. <https://doi.org/10.1353/hir.2020.0013>
- Vera Tufano, Carmela. 2015. *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari nelle «Eclogae» di G. Pontano*. Nápoles: Paolo Loffredo.
- Wilhelmsen, Elizabeth. 2000. «Cervantes y Esquivias». *Toletum* 43: 203-248.