

DE RE POETICA



2015

HOMENAJE A
D. MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS

edit.um
Munera

DE RE POETICA

HOMENAJE AL PROFESOR
D. MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS



Manuel Martínez Arnaldos

DE RE POETICA

HOMENAJE AL PROFESOR
D. MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS

JOSÉ M^a POZUELO YVANCOS-
ABRAHAM ESTEVE
FRANCISCO VICENTE GÓMEZ
CARMEN M. PUJANTE SEGURA
(EDITORES)

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2015

De Re poetica : homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos / José M^a Pozuelo Yvancos, Abraham Esteve, Francisco Vicente Gómez, Carmen M. Pujante Segura (editores).-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2015.

721 p.-- (Editum)
I.S.B.N.: 987-84-16551-01-9

Martínez Arnaldos, Manuel.
Literatura española-Historia y crítica-Colecciones de escritos.
Crítica literaria.
Pozuelo Yvancos, José María
Esteve Serrano, Abraham
Vicente Gómez, Francisco
Pujante Segura, Carmen María
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82.09
929 Martínez Arnaldos, Manuel
821.134.2.09

1ª Edición 2015

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015



ISBN: 987-84-16551-01-9
Depósito Legal MU-901-2015
Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
Campus de Espinardo 30100-MURCIA

-26-

*La imitación como
método creativo.
Dulcinea y el
Quijote apócrifo*

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de Valladolid

La intención de este trabajo es triple: me gustaría, en primer lugar, recordar la enorme importancia que la imitación tuvo en la época clásica y en el Clasicismo como método de creación literaria; en segundo lugar, comentar el uso que hizo Cervantes en sus obras de los distintos tipos de imitación e indicar algunos de los autores de su época a los que imitó, y, en tercer lugar, ejemplificar el empleo de un tipo de imitación correctivo-meliorativa con el caso concreto del personaje de Dulcinea, analizando la influencia del *Quijote* de Avellaneda en su evolución y tratando de mostrar que la imitación como técnica creativa puede tener resultados claramente afortunados.

Como paso previo para entender cómo se gestó el *Quijote* de Cervantes, es preciso tener en cuenta que la transmisión de las obras literarias por medio de manuscritos era una práctica frecuente en su época, y complementaria de la publicación de las mismas (Bouza, 2001). Generalmente, las obras literarias, incluso las más extensas, corrían en forma manuscrita antes de su publicación. Cuando las obras eran publicadas, los manuscritos pasaban a tener una importancia menor, e incluso podrían ser destruidos, como suele ocurrir en la actualidad, y ese es el motivo por el que muchos manuscritos no se han conservado. La Historia de la Literatura, influida en sus orígenes por el positivismo científico, ha sido muy reacia a contemplar la existencia de manuscritos que no se han conservado, y ha preferido basar sus estudios en los libros publicados que se conservan. Pero para explicar determinados fenómenos, resulta imprescindible considerar que las obras solían circular en manuscritos. Así, si una obra publicada en un determinado momento contiene diáfnas burlas de otra que se publicó en un momento posterior, cabe concluir que esta última circuló antes como manuscrito, y que el autor de la obra que se publicó en primer lugar leyó dicho manuscrito y trató de ridiculizarlo.

Por lo demás, la estrategia que siguió Cervantes en su segunda parte con respecto a Dulcinea se incluye en el marco de una respuesta más amplia y general a Avellaneda, ya que toda la segunda parte del *Quijote* cervantino, desde el primer capítulo hasta el último, constituye una imitación del *Quijote* apócrifo.

Conviene comentar, a este respecto, que la concepción sobre la imitación ha cambiado radicalmente desde la época de Cervantes hasta nuestros días. En los siglos XVI y XVII, la *imitatio* de los mejores modelos se aconsejaba en las poéticas y era prescrita en la enseñanza, y la imitación en el ámbito literario

estaba perfectamente asumida, siempre y cuando el autor añadiera algo de su propia cosecha con respecto a la obra imitada y su labor no se limitara al simple plagio (García Galiano, 1992; Alves, 2013). De hecho, era entonces frecuente que los autores se basaran en obras ajenas para realizar sus propias composiciones, o incluso que continuaran las obras comenzadas por otros.

Esta concepción favorable a la imitación perduró hasta el Romanticismo, momento en el que se produjo la primera gran revolución anticlásica. En esa época, se rechazaron los preceptos del Clasicismo, y, entre ellos, el de la imitación, que pasó a verse como algo totalmente peyorativo, y en su lugar se valoró la originalidad artística. En la actualidad, seguimos siendo en muchos aspectos herederos de los planteamientos del Romanticismo y de su concepción peyorativa de la imitación. Hoy en día, se defienden jurídicamente los derechos de autor, y los imitadores, considerados en ocasiones simples plagiarios, pueden ser llevados a los tribunales (Agúndez, 2005; Castán, 2009). Por eso, si valoráramos con nuestros criterios actuales la imitación que Cervantes realizó de Avellaneda, sin duda nos llevaríamos una gran decepción. Pero si somos capaces de comprender la mentalidad de la época y ponernos en el lugar de Cervantes, no tendríamos por qué juzgarlo peyorativamente, puesto que él se limitó a hacer, y con gran acierto, lo que se acostumbraba a hacer en su época.

La imitación como forma de creación se aconsejaba siempre que no se limitara a la simple copia literal de otros textos, y tuviera también una faceta creativa; es decir, se fomentaba sobre todo la imitación *meliorativa*, destinada a mejorar en lo posible la obra o el modelo imitado. Cervantes cultivó sistemáticamente esa forma de imitación, pero también puso en práctica otras formas complementarias, como la imitación satírico-burlesca (destinada a la burla más o menos corrosiva de la obra imitada), o la correctiva (que supone un tipo de imitación más específico, ya que atañe a los casos en los que un autor continúa la obra de otro, y el autor de la primera corrige en una tercera obra determinados aspectos de la segunda).

En la primera parte del *Quijote*, Cervantes puso en práctica distintas formas de imitación meliorativa o satírico-burlesca, relacionadas con las obras de autores de gran importancia, como Lope de Vega o Mateo Alemán, o con la de un autor apenas conocido, como Jerónimo de Pasamonte.

Así, en los preliminares de la primera parte del *Quijote*, Cervantes se burló de las obras publicadas por Lope de Vega (Martín, 2006), y, a través de la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo, que se desarrolla en los capítulos 47 y 48 de esa misma primera parte, arremetió contra el manuscrito del *Arte nuevo* y las comedias del Fénix (Martín, 2006, 2010: 15-30). Pero, además, Cervantes realizó en la primera parte del *Quijote* una imitación meliorativa y satírica de algunos pasajes de la *Arcadia* (1598), de Lope de Vega.

La propia creación del personaje de don Quijote se basó en el personaje enloquecido de Bartolo, protagonista del *Entremés de los romances*, obra que entrañaba una mofa del Fénix (Millé, 1930; Rey, 2006, 2007). Así, el que Bartolo aparezca loco en dicha obra por haber leído muchos romances y se crea un héroe del Romancero, y el hecho de que, recién casado, abandone a su mujer y se vaya a luchar contra Inglaterra, constituiría una burla de Lope de Vega, que había mostrado su devoción por los romances y, estando recién casado con Isabel de Urbina, la había abandonado para luchar en la Armada Invencible contra Inglaterra (Rey, 2006: 477). Don Quijote guarda claros paralelismos con Bartolo, puesto que enloquece por leer libros de caballerías y se cree un caballero andante. Y como Bartolo constituía una burla de Lope, cabría pensar que el propio personaje cervantino también entraña una mofa del Fénix. Y esta impresión puede ratificarse al considerar que, como he explicado detalladamente en otro lugar (Martín, 2013), el pasaje de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena constituye una clara imitación satírica del alocado comportamiento del Anfriso de la *Arcadia*, de Lope de Vega.

El Fénix acostumbraba a reflejarse a sí mismo a través de los héroes moriscos que poblaban sus romances, los cuales protagonizaban experiencias amorosas similares a las que él mismo había experimentado (Pedraza, 2008: 23-24). Asimismo, el personaje de Anfriso, protagonista de la *Arcadia*, presenta claros rasgos autobiográficos: al igual que Lope casi había enloquecido de celos cuando fue abandonado por Elena Osorio, la cual prefirió a Francisco Perrenot Grandvela, Anfriso se vuelve loco de celos en la *Arcadia* cuando cree que su amada Belisarda prefiere a Olimpio (Osuna, 1972: 65-77). Y el enloquecido Anfriso se echa a la soledad de los campos a llorar su desdicha, alternando los momentos de furioso paroxismo con otros en los que comunica su desdicha a los árboles y arroyos. Pues bien, el alocado comportamiento de don Quijote en Sierra Morena no solo tiene como

referencia la penitencia de Amadís de Gaula, que el propio don Quijote dice remedar, sino que constituye una imitación burlesca del comportamiento del Anfriso de la *Arcadia*, cuyas palabras y acciones son reproducidas claramente por don Quijote (Martín, 2013). Y como quiera que Anfriso constituye una representación literaria de su creador, el hecho de que Cervantes lo asocie burlescamente con don Quijote viene a sustentar que en la génesis de este último subyace una burla de Lope.

Pero Cervantes no solo imitó de forma burlesca el comportamiento de Anfriso en la *Arcadia*, sino que también realizó una imitación meliorativa de un pasaje de esa obra; me refiero al protagonizado por Celio, Jacinta y Ricardo, que es reproducido de manera más extensa y pretendidamente deleitosa en el pasaje cervantino de Cardenio, Luscinda y don Fernando, por medio del cual Cervantes seguramente quiso mostrar a Lope su superioridad en la técnica narrativa (Martín, 2013). Así pues, la imitación cervantina de la *Arcadia* de Lope tiene un doble componente satírico-burlesco y meliorativo: por un lado, en el episodio de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, Cervantes se burla del enloquecido comportamiento del Anfriso de la *Arcadia* (el cual representaba a Lope de Vega, por lo que cabe decir que Cervantes se burla del propio Fénix); por otro lado, Cervantes pretende mostrar su superioridad en el arte narrativo al imitar y superar el episodio de Celio, Jacinta y Ricardo convirtiéndolo en el más prolijo y seguramente afortunado de Cardenio, Luscinda y don Fernando.

Lope de Vega fue muy consciente de que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, lo había ofendido e imitado. De hecho, la primera parte del *Quijote* circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605. Lope de Vega sin duda leyó el manuscrito de esa primera parte del *Quijote*, al que se refiere en una famosa carta fechada en agosto de 1604 (Vega, 1985: 68), y, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, que se publicó en 1604, dio respuesta a los ataques de Cervantes, indicando que habían sido realizados en un manuscrito, y lamentando que el autor del mismo le hubiera imitado y criticado (Martín, 2006, 2010: 13-38).

Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, no solo imitó de forma satírica o meliorativa a Lope de Vega, sino también a Jerónimo de Pasamonte, un soldado aragonés que participó en su juventud, junto a Cervantes, en la batalla de Lepanto, la cual tuvo lugar en 1571. Poco después, en 1574, Pasamonte fue capturado por los turcos, sufriendo un largo cautiverio de

dieciocho años, parte del cual pasó remando como galeote en las galeras turcas. Cuando fue liberado, regresó a España, y en 1593 hizo correr en Madrid el manuscrito de su autobiografía, conocida como *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. En esa autobiografía, Pasamonte se adjudicó falsamente la actitud heroica que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto. Como es bien sabido, Cervantes se encontraba en esa batalla enfermo de calentura, pese a lo cual desoyó el consejo de su capitán de quedarse con los demás enfermos y se empeñó en pelear, recibiendo varias heridas en el pecho y en la mano izquierda. El comportamiento heroico de Cervantes era bien conocido entre la soldadesca (Sliwa, 1999: 49-55), y sin duda Pasamonte también lo conoció, pues formaba parte del mismo tercio que Cervantes cuando ambos participaron en la batalla de Lepanto. Y al describir en su autobiografía una acción militar posterior, la toma de La Goleta, en la que no hubo auténtico combate debido a la huida del enemigo, Pasamonte se presentaba a sí mismo como un enfermo de calentura que desoía el consejo de su capitán de quedarse con los demás enfermos y se empeñaba en pelear; es decir, quiso adjudicarse el comportamiento heroico que había tenido Cervantes en Lepanto.

Al leer el manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, Cervantes comprobó que su antiguo compañero de milicias trataba de usurparle su comportamiento heroico en la batalla de Lepanto. Por ello, al escribir la primera parte del *Quijote*, Cervantes realizó un retrato despiadado de Jerónimo de Pasamonte, convirtiendo al desdichado galeote de los turcos en Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes con los que se encuentra don Quijote en el capítulo 22, del que se dice que había sido condenado a las galeras reales por sus delitos. Para que no quedara ninguna duda de que este Ginés de Pasamonte representaba al autor de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, Cervantes hizo que su galeote fuera también autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*. Y Ginés de Pasamonte era tildado de embustero, cobarde y ladrón, y don Quijote y Sancho proferían contra él graves insultos, como “hijo de la puta” y “puto”.

Para satirizar a Jerónimo de Pasamonte, Cervantes tuvo en cuenta otra obra que en la época había alcanzado una gran difusión: el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Como he explicado detalladamente en otro lugar (Martín, 2010: 39-48), la segunda parte de esta obra circuló como manuscrito antes de su publicación, y en ella figuraba un traslado de Guzmán y otros galeotes desde la cárcel a las galeras, en el que se inspiró Cervantes

para crear el episodio del galeote Ginés de Pasamonte, al que describe realizando un traslado similar (Martín, 2010: 39-48). Cervantes se basó en que Jerónimo de Pasamonte hubiera escrito una autobiografía, y en que hubiera confesado en ella su condición de galeote de los turcos, para asimilarlo a un pícaro como Guzmán, que también había escrito su vida en primera persona y acababa en las galeras. Por eso, el episodio cervantino de Ginés de Pasamonte no solo se basa en los contenidos de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, sino también en el episodio del manuscrito de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en el que el protagonista, formando parte de una cadena de galeotes, era conducido a las galeras. Jerónimo de Pasamonte había tratado de ofrecer una imagen de hombre honrado y devoto en su autobiografía, y Cervantes lo satirizaba a través de Ginés de Pasamonte, al que presentaba como un pícaro similar a Guzmán.

Además, Cervantes realizó una imitación meliorativa de la autobiografía de Jerónimo de Pasamonte al escribir la *Novela del Capitán cautivo*, también inserta en la primera parte del *Quijote*. Pasamonte había narrado en su autobiografía tres tipos de experiencias: las batallas entre turcos y cristianos que tuvieron lugar entre 1571 y 1574; los sucesos acaecidos durante su cautiverio, y los peligros de su viaje de regreso a tierras cristianas tras su liberación. Y en la *Novela del Capitán cautivo*, el personaje cervantino desarrolla en forma autobiográfica los tres mismos motivos temáticos. Por lo tanto, ambos relatos son autobiográficos y comparten una estructura argumental idéntica. Pero además, los dos textos abundan en coincidencias de detalle, lo que evidencia que Cervantes se propuso realizar una imitación meliorativa de la *Vida y trabajos* de Pasamonte como otra forma de respuesta a la usurpación de que había sido objeto (Martín, 2001: 74-95; 2005: 53-70). Y, sin lugar a dudas, la narración del *Capitán cautivo* resulta mucho más atractiva que la escueta relación de sucesos descrita en la autobiografía de Pasamonte, por lo que la imitación cervantina tuvo un resultado claramente satisfactorio.

Es de advertir que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, empleó los mismos recursos contra Lope de Vega y Jerónimo de Pasamonte, ya que trató de satirizarlos a ambos y realizó, además, una imitación meliorativa de sus episodios. Y si Lope de Vega se quejaba en el prólogo de *El peregrino en su patria* de que Cervantes lo había ofendido e imitado, lo mismo haría Pasamonte en el prólogo del *Quijote* apócrifo.

En efecto, cuando Jerónimo de Pasamonte leyó la primera parte del *Quijote*, se vio en ella cruelmente retratado bajo la apariencia de Ginés de Pasamonte, y pudo además comprobar que Cervantes había imitado su autobiografía al componer la *Novela del Capitán cautivo*. Viéndose imposibilitado de publicar su autobiografía para no ser identificado con el galeote cervantino, ridiculizado en una obra de gran difusión, Pasamonte decidió vengarse de Cervantes, y se escondió bajo el falso nombre de Avellaneda para imitar a su imitador y proseguir la historia de don Quijote.

En el prólogo del *Quijote* apócrifo, Avellaneda da a entender que prosigue la obra de Cervantes porque éste le había imitado y ofendido. Así, Avellaneda indica, en primer lugar, que Cervantes ha compuesto su obra “con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron” (Fernández de Avellaneda, 2000: 196), en diáfana alusión al manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* que, circulando de mano en mano, había llegado a la de Cervantes, quien se sirvió del mismo para componer la *Novela del Capitán cautivo*; y, en segundo lugar, manifiesta que Cervantes le ha ofendido por medio de “sinónomos [o sinónimos] voluntarios” (197), en clara referencia a los nombres de Ginés de Pasamonte y de Ginesillo de Parapilla o Paropillo que se adjudicaban al galeote.

El manuscrito del *Quijote* apócrifo hubo de ponerse en circulación entre 1610 y 1611. Sabemos que Avellaneda concluyó el *Quijote* apócrifo en una fecha posterior al 29 de mayo de 1610, pues menciona la expulsión de los moriscos de Aragón, que tuvo lugar en esa fecha. Y podemos deducir que el manuscrito del *Quijote* apócrifo circuló hacia 1611 porque Cervantes lo dio réplica, calcando literalmente sus expresiones, en varias de sus obras escritas entre 1611 y 1613, es decir, anteriores a la publicación del *Quijote* de Avellaneda en 1614.

Cuando Cervantes leyó el manuscrito de Avellaneda, identificó fácilmente a su autor. Y para demostrar al aragonés que lo había identificado, realizó en algunas de sus obras continuas alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida y trabajos* y del *Quijote* apócrifo, dando así a entender que pertenecían al mismo autor (Martín, 2005: 143-173; Martín, 2005a; Schlinder y Martín, 2006). Así se aprecia en el entremés de *La guarda cuidadosa* (que tiene una fecha interna de 6 de mayo de 1611, la cual seguramente corresponde al momento en el que fue escrito), en *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los*

perros (novelas ejemplares compuestas antes del 2 de julio de 1612) y en el *Viaje del Parnaso* (cuya parte versificada fue escrita antes de julio de 1613).

Por otra parte, Cervantes comenzó a escribir la segunda parte de su *Quijote* después de leer el manuscrito del *Quijote* apócrifo. Y en los primeros 58 capítulos, remedó una y otra vez los episodios del manuscrito de Avellaneda, sirviéndose del mismo para componer su propia obra. Además, y como ya había hecho en *La guarda cuidadosa*, en *El licenciado Vidriera*, en *El coloquio de los perros* y en el *Viaje del Parnaso*, Cervantes alternó en la segunda parte de su *Quijote* las alusiones al *Quijote* de Avellaneda y a la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, dando así nuevamente a entender que identificaba a Pasamonte con Avellaneda (Martín, 2005: 143-173).

El *Quijote* de Avellaneda fue publicado en el año 1614. Cervantes se llegaba a la altura del capítulo 58 de su segunda parte cuando supo que la obra de Avellaneda había sido impresa, adquiriendo una categoría más preocupante, y decidió entonces mencionarla explícitamente para criticarla, lo que hizo en el capítulo 59. Pero al componer los restantes capítulos de su segunda parte, que van del 59 al 74, y aun a pesar de haberse referido ya expresamente al *Quijote* apócrifo, Cervantes siguió imitando de forma encubierta sus episodios, lo que es muestra de su intención de valerse de la obra de Avellaneda para componer la suya. Seguía así el ejemplo de Mateo Alemán, el cual, pocos años antes, había experimentado una situación similar a la de Cervantes, ya que, tras publicar con gran éxito la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (Sevilla, 1599), vio como aparecía en Valencia, en 1602, una continuación apócrifa de la misma, titulada *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, firmada por quien se hacía llamar “Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla”. Como réplica a la obra apócrifa, Mateo Alemán decidió publicar su verdadera segunda parte, titulada *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* (Lisboa, 1604), firmada por “Mateo Alemán, su verdadero autor”. Y en el prólogo de su segunda parte, Alemán confesaba que, para componerla, había imitado la obra de su imitador: “En lo mismo le pago siguiéndolo. Solo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda” (Alemán, 2001: 21). Cervantes conocía bien los entramados de la disputa entre Mateo Alemán y Mateo Luján de Sayavedra (Martín, 2010), por lo que nada tiene de extraño que se inspirara en Alemán para replicar a Avellaneda. Pero si Alemán declaró en su prólogo que había imitado a su rival, Cervantes no lo reconoció en ningún momento, lo que ocasionaría que

su imitación de Avellaneda fuera más difícil de percibir, y que la segunda parte del *Quijote* se considerara una obra autónoma desde los orígenes de la Historia de la Literatura¹.

Por lo demás, y siguiendo también en esto el ejemplo de Alemán, Cervantes sugirió en la segunda parte de su *Quijote* la verdadera identidad y el lugar de origen de Avellaneda. Alemán había incluido en su segunda parte al pícaro Sayavedra, apellido que remitía de forma diáfana al del firmante del *Guzmán* apócrifo, Mateo Luján de *Sayavedra*. Por eso, el pícaro Sayavedra representa al pícaro de la obra apócrifa. Pues bien, aunque dicho pícaro dice en un principio apellidarse Sayavedra, acaba confesando a Guzmán su verdadera identidad:

Vuesa Merced sabrá que soy valenciano [...]. Fuemos dos hermanos y entrambos desgraciados [...]. El otro mi hermano es mayor que yo y [...] salimos a nuestras aventuras. Mas porque pudiera ser no sucedernos de la manera que teníamos pensado y para en cualquier trabajo no ser conocidos ni quedar con infamia, fuemos de acuerdo en mudar de nombres. Mi hermano, como buen latino y gentil estudiante, anduvo por los aires derivando el suyo. Llamábase Juan Martí. Hizo de Juan, Luján, y del Martí, Mateo; y, volviéndolo por pasiva, llamóse Mateo Luján. [...] Yo [...], sabiendo ser caballeros principales los Sayavedras de Sevilla, dije ser de allá y púseme su apellido (Alemán, 2001: 213).

Por lo tanto, no solo el falso pícaro había cambiado su apellido por el de Sayavedra, sino que su “hermano mayor”, que representa al autor del *Guzmán* apócrifo, también había mudado el suyo por el de Mateo Luján. Así, la suma del nombre y de los apellidos de los dos hermanos (*Mateo Luján* [de] *Sayavedra*) remitía a los que se había adjudicado falsamente el autor del *Guzmán* apócrifo. Y Alemán hacía ver a sus lectores quién era en realidad el autor de la obra apócrifa: el valenciano Juan Martí.

¹ No obstante, los editores del *Quijote* apócrifo en el siglo XVIII advirtieron claramente que Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*, había imitado a Avellaneda, aunque sus apreciaciones no fueran recogidas por los autores románticos, bajo cuyos postulados nació y se desarrolló la Historia de la Literatura. Así, en 1704, Alain-René Lesage publicó en Francia una traducción muy libre del *Quijote* apócrifo, en cuyos preliminares escribía lo siguiente: “Si en estas dos segundas partes se encuentran algunas cosas que tiene entre sí semejanza, es bien fácil de juzgar quién ha copiado a quién: porque Cervantes compuso la suya mucho tiempo después de averse publicado la de Avellaneda”. Y en 1732, Isidro Perales y Torres, seudónimo de Blas Antonio Nasarre, prologó la segunda edición española del *Quijote* de Avellaneda, afirmando lo siguiente: “Es prueba de todo lo dicho la misma segunda parte del Quixote de Cervantes, que imita y casi copia la de Avellaneda”. Vid. al respecto Martín (2011: 367-368).

Cervantes no reveló de forma tan expresa como Alemán la verdadera identidad de su rival, aunque sí que quiso mostrar que lo había identificado. Cervantes seguramente estaba interesado en que Avellaneda no cumpliera su amenaza, expresada al final de la obra apócrifa, de continuar nuevamente la historia de don Quijote, y comprendió que sería preferible amenazar a Pasamonte con revelar su identidad si se empeñaba en seguirla, dándole la posibilidad de que se mantuviera en el anonimato si desistía de hacerlo. Para ello, debía dejar claro al aragonés que lo había identificado, y lo hizo sirviéndose de procedimientos semejantes a los que había empleado Alemán. Si este había incluido a un personaje relacionado con la obra apócrifa que aparecía en un principio disfrazado, y cuyo verdadero nombre terminaba por aclararse, Cervantes introdujo en la segunda parte de su *Quijote* otro personaje disfrazado relacionado con el *Quijote* apócrifo, maese Pedro, cuya verdadera identidad también se revelaba al final del episodio.

El episodio cervantino del retablo de maese Pedro constituye una auténtica revelación sobre la identidad de Avellaneda. Cervantes hizo protagonizar a maese Pedro el pasaje que más claramente remite al *Quijote* apócrifo (como siempre ha sido reconocido por la crítica), pues en él don Quijote interrumpe violentamente la representación del retablo de maese Pedro, de igual manera que el don Quijote de Avellaneda había interrumpido airadamente otra representación en la obra apócrifa. Y al final del episodio, Cervantes reveló quién era en realidad el personaje relacionado con el *Quijote* apócrifo, haciéndonos saber que se trataba de Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte. Y el hecho de que Cervantes empleara una estrategia similar a la que había usado Alemán, incluyendo un personaje que aparecía en principio disfrazado y cuya verdadera identidad terminaba por revelarse, viene a ratificar que su intención era sugerir la identidad de Avellaneda.

Cuando en el capítulo 59 Cervantes mencionó expresamente el *Quijote* apócrifo recién publicado, proporcionó otro importante dato sobre la identidad de Avellaneda, ya que el personaje que entrega el libro apócrifo recién publicado a don Quijote, reconociéndolo como el verdadero, se llama, precisamente, don Jerónimo, como Jerónimo de Pasamonte. Alemán había incluido dos personajes, Sayavedra y Mateo Luján; cuyos nombres componían el del falso autor del *Guzmán* apócrifo (Mateo Luján [de] Sayavedra), y Cervantes, a través de otros dos personajes, don *Jerónimo* y *Ginés de Pasamonte*, dejó indicados en su obra el nombre y el apellido de su rival, Jerónimo de Pasamonte. Y en cuanto a su

verdadero lugar de origen, lo reveló de forma inequívoca, insistiendo nada menos que cuatro veces en que era aragonés.

Pero lo más sorprendente es la respuesta imitativa que Cervantes dio a Avellaneda en la segunda parte de su *Quijote*. Cervantes quiso pagar con su misma moneda a su imitador, y se sirvió del manuscrito del *Quijote* apócrifo, aunque sin mencionarlo, para escribir todos los episodios de su segunda parte, hasta el punto de que toda la segunda parte del *Quijote* cervantino constituye una imitación correctiva, satírica o meliorativa del *Quijote* de Avellaneda (Martín, 2001: 193-408; 2005: 175-258). La venganza de Cervantes consistió en valerse del *Quijote* apócrifo para componer la segunda parte de su *Quijote*, pero sin reconocer que lo estaba haciendo, despreciando así a Avellaneda al mismo tiempo que se servía de su obra. Y, desde luego, Cervantes no solo consiguió condenar al ostracismo a Avellaneda, sino también que su imitación haya pasado inadvertida desde los orígenes de la Historia de la Literatura.

Una vez comentada la disputa imitativa que se produjo entre Cervantes, Lope de Vega y Pasamonte, nos centraremos en un aspecto concreto de la imitación cervantina, analizando la influencia del *Quijote* apócrifo en la evolución del personaje de Dulcinea.

A este respecto, hay que tener en cuenta que, en la primera parte del *Quijote*, Cervantes no solo había satirizado a Jerónimo de Pasamonte convirtiéndolo en el galeote Ginés de Pasamonte, sino que don Quijote lo había insultado gravemente. En efecto, tras liberar a los galeotes, don Quijote les había pedido que fueran con su cadena a cuestras a presentarse ante Dulcinea del Toboso, y era precisamente Ginés de Pasamonte quien respondía en nombre de todos los galeotes, diciendo que no podían hacer lo que les pedía, causando la irritación de don Quijote, que lo insultaba gravemente: “—Pues ¡voto a tall!, —dijo don Quijote, ya puesto en cólera—, don hijo de la puta, don Ginesillo de Paropillo, o como os llamáis, que habéis de ir vos solo, rabo entre piernas, con toda la cadena a cuestras” (Cervantes, 1999: I, 24, 210).

Pues bien, en respuesta a que el don Quijote cervantino insultara a Ginés de Pasamonte y le enviara a presentarse ante Dulcinea, Avellaneda, es decir, Jerónimo de Pasamonte, tuvo una doble reacción: por un lado, convirtió a don Quijote en un auténtico fantoche; y, por otro, eliminó a Dulcinea de su obra.

En el segundo capítulo del *Quijote* apócrifo, don Quijote cuenta a don Álvaro Tarfe que había escrito una carta de amor a Dulcinea, y que esta le había contestado de forma despectiva. Por ello, don Quijote muestra en el tercer capítulo su intención de olvidarse de Dulcinea y de sustituirla por otra mujer: "...y que pensaba olvidar a la ingrata infanta Dulcinea y buscar otra dama que mejor correspondiese a sus servicios" (86). Así pues, ya desde el inicio de la obra apócrifa se anuncia la aparición de otra mujer que sustituirá a Dulcinea. Y, tras renunciar a Dulcinea, el don Quijote de Avellaneda va a pasar a llamarse *El Caballero Desamorado*, sobrenombre que se propone pintar en el escudo o adarga:

[...] quiero que en el primer lugar que llegáramos, un pintor me pinte en ella dos hemosisimas doncellas que estén enamoradas de mi brío, y el dios Cupido encima, que me esté asaetando una flecha, la cual yo reciba en el adarga, riendo dél y teniéndolas en poco a ellas, con una letra que diga al derredor de la adarga: *El Caballero Desamorado* (94).

Y más adelante, en el capítulo 22 del *Quijote* apócrifo, se cumple lo anunciado en el tercer capítulo, pues Dulcinea será sustituida por otra mujer vulgar. En un pinar situado a la orilla de un camino, Don Quijote se encuentra con una vieja mujer que ha sido robada y atada a un pino por un estudiante. Esta mujer resulta ser una vieja prostituta y hechicera de Alcalá, llamada Bárbara. Y a pesar del penoso aspecto de la mujer, don Quijote se imagina que es Zenobia, la hermosa reina de las Amazonas, y le pide que le acompañe en su viaje.

Que Bárbara es la sustituta avellanedesca de Dulcinea se aprecia con toda claridad en el sobrenombre que Avellaneda le adjudica: "Bárbara de Villatobos me llamo" (396). Obviamente, el "tobos" de Villa-tobos es clara réplica del sobrenombre de Dulcinea del Tobos-o. Así, tanto Aldonza Lorenzo-Dulcinea como Bárbara-Zenobia tienen un doble carácter: el real, y el que en cada caso se imagina don Quijote. Así describe Avellaneda el verdadero aspecto de Bárbara:

...descabellada, con la madeja medio castaña y medio cana, llena de liendres y algo corta por detrás [...]; las tetas, que descubría entre la sucia camisa y faldellín dicho, eran negras y arrugadas, pero tan largas y flacas, que le colgaban dos palmos; la cara, trasudada y no poco sucia del polvo del camino y tizne de la cocina, de do salía; y hermooseaba tan bello rostro el apacible

lunar de la cuchillada que se le atravesaba. En fin, estaba tal, que sólo podía aguardar *un galeote de cuarenta años de buena boyá* (322-323).

Resulta significativa la expresión final con que el narrador cierra su retrato: “Estaba tal, que sólo podía aguardar un galeote de cuarenta años de buena boyá”. Pero, ¿por qué se dice que Bárbara podía esperar la visita de un galeote? Evidentemente, porque es la sustituta de Dulcinea, y, si esta podía esperar al galeote Ginés de Pasamonte, también Bárbara puede esperar la visita del mismo galeote. De hecho, Avellaneda ya había utilizado con anterioridad la expresión “buena boyá” para referirse a Ginés de Pasamonte, cuando Sancho se refería así a su rucio: “mi buen rucio, que me hurtó *Ginesillo el buena boyá*” (60). “Buena boyá” era el galeote que remaba a cambio de dinero, por lo que la expresión de Avellaneda es irónica, ya que Ginés de Pasamonte no iba a las galeras por dinero, sino condenado por sus muchos delitos. Pero lo que interesa resaltar es que la expresión “buena boyá” remite a Ginés de Pasamonte, por lo que el galeote que podía esperar la Bárbara avellanedesca no es otro que el buena boyá de Ginés de Pasamonte, lo que ratifica que Bárbara es la sustituta de Dulcinea.

En las palabras de Avellaneda hay además un dato especialmente revelador: y es la referencia a la edad del galeote. En efecto, Cervantes había dicho en la primera parte del *Quijote* que Ginés de Pasamonte tenía treinta años: “Tras todos éstos, venía un hombre de muy buen parecer, de edad de treinta años...” (I, 22, 209). Y en realidad, en el momento en el que Jerónimo de Pasamonte hizo circular el manuscrito de su autobiografía, en 1593, no tenía treinta años, sino cuarenta, ya que había nacido en 1553, como consta en su partida de bautismo (Riquer, 1988: 13). Avellaneda corrige a Cervantes, e indica la verdadera edad, cuarenta años, que tenía el galeote en el momento de hacer correr el manuscrito de su autobiografía. Y si Avellaneda estaba interesado en corregir a Cervantes sobre la falsa edad que había adjudicado a Ginés de Pasamonte, es porque Avellaneda no era otro que Jerónimo de Pasamonte.

La prostituta Bárbara sigue viaje después junto con don Quijote hasta llegar a Madrid, donde ambos serán la mofa de todos los caballeros cortesanos, ya que don Quijote se ufana de la belleza de la que toma por reina Zenobia, y todos los presentes podrán contrastar sus desvaríos con el aspecto real que tiene la prostituta:

...y entró por la sala don Quijote [...] trayendo con gentil continente a la reina Zenobia de la mano [...].

—Poderoso señor y temido monarca: aquí en vuestra presencia está el Caballero Desamorado, con la excelentísima reina Zenobia, cuyas virtudes, gracias y hermosura, con vuestra buena licencia, tengo de defender desde mañana a la tarde en pública plaza contra todos los caballeros, por rara y sin par.

Con esto la soltó de la mano, y [...] los circunstantes, admirados entre sí, celebraban unos con otros la locura dél y fealdad della [...]. En esto se llegó a Bárbara, llamada a donde los caballeros y damas estaban, do, puesta de rodillas, callaba vergonzosísima, aguardando a ver lo que dirían; los cuales tenían tanto que hacer en admirarse de la fealdad que en ella miraban, [...] que no acertaban a hablarla palabra de pura risa (422-423).

En definitiva, al sustituir a Dulcinea por Bárbara, Avellaneda pretendió ridiculizar a don Quijote, pues a su misma caracterización como personaje totalmente enloquecido se suma el acompañamiento de una mujer grotesca que no deja de recibir públicamente sus alabanzas.

Pues bien, Cervantes dio una doble respuesta a esa sustitución de Dulcinea por la burda prostituta Bárbara: en primer lugar, Cervantes insistió una y otra vez a lo largo de su segunda parte en que su don Quijote guardaba una fidelidad inquebrantable a Dulcinea; y, en segundo lugar, Cervantes remedó la sustitución de Dulcinea por Bárbara en el episodio del encantamiento de Dulcinea, de manera que la Dulcinea cervantina se convierte en una rústica o “bárbara” campesina. Pero esa campesina, a diferencia de la Bárbara de Avellaneda, nunca está presente junto a don Quijote, aunque permanece en su mente hasta el final de la obra.

Cabe recordar que, en la primera parte del *Quijote* cervantino, don Quijote no mostraba la misma fidelidad hacia Dulcinea. En el capítulo 21, don Quijote se imaginaba que algún día tendría una apasionada escena de amor con una hermosa princesa, y que la raptaría y acabaría casándose con ella, sin preocuparse ni lo más mínimo por Dulcinea. Pero, al ver que Avellaneda hacía a su caballero desamorado, Cervantes, en la segunda parte de su *Quijote*, va a afianzar sin vacilaciones la fidelidad de su personaje.

Desde los primeros capítulos de su obra, Cervantes corrige a Avellaneda, y una y otra vez insiste en que su don Quijote no es un Caballero Desamorado, y en que es fiel a Dulcinea. Ya en el capítulo tercero de la segunda parte, al enterarse de que un historiador ha escrito en un libro las aventuras de su primera parte, se dice que don Quijote “...deseaba que hubiese declarado su

fidelidad y el decoro que siempre la había guardado [a Dulcinea]" (II, 3, 332). En el capítulo duodécimo, al oír sus lamentos, Sancho sospecha "que [el Caballero del Bosque] debe de ser *caballero enamorado*", y don Quijote le contesta que "No hay ninguno de los andantes que no lo sea" (II, 12, 353). Y en el capítulo 69, al verse desdenada por don Quijote, Altisidora realiza una diáfana alusión al Caballero Desamorado de Avellaneda, llamando de la misma forma al don Quijote cervantino: "Dios te lo perdone, *desamorado caballero*" (II, 69, 495).

Por otra parte, lo primero que hace el don Quijote cervantino al salir de su pueblo es ir al Toboso para encomendarse a Dulcinea. Pero llega de noche, y sale del pueblo antes del amanecer sin llegar a verla.

Y en el capítulo décimo, se produce el encantamiento de Dulcinea, que supone a la vez un remedo del *Quijote* apócrifo y una corrección a Avellaneda. En efecto, si Avellaneda había sustituido a Dulcinea por Bárbara, Cervantes va a sustituir a Dulcinea por una rústica campesina. Sancho pretende engañar a su señor, e intenta convencerle de que tres labradoras que se dirigen hacia ellos en sus borricos son Dulcinea con dos doncellas. Y como don Quijote no ve sino a una labradora, llega a la conclusión de que el maligno encantador que le persigue ha encantado a Dulcinea. A partir de ese momento, don Quijote identificará a esa campesina con Dulcinea. Es decir, ya no tendrá en mente la imagen distorsionada de Aldonza Lorenzo, sino la de esa rústica campesina, con lo que se ha producido una sustitución de la amada de don Quijote que remeda la del *Quijote* apócrifo. Pero a la vez, el episodio del encantamiento constituye una corrección a Avellaneda, pues Cervantes establece una gran diferencia entre ambos casos: si Bárbara estaba siempre presente junto al don Quijote de Avellaneda, Dulcinea nunca lo estará junto al don Quijote cervantino.

Hemos visto que los nobles cortesanos de Avellaneda se mofaban de don Quijote cuando escuchaban los elogios que hacía de su reina Zenobia y los comparaban con la apariencia real de Bárbara; pero el don Quijote cervantino llega sin la compañía de Dulcinea al palacio de los duques, y estos solo oirán hablar a don Quijote de una Dulcinea encantada e idealizada, sin poder compararla con la apariencia real de la campesina en que supuestamente se ha transformado, con lo que se evita el escarnio de don Quijote. Y además, con el recurso del encantamiento, Cervantes mantuvo a su Dulcinea, contrariamente a Avellaneda, a lo largo de su obra, pues, aunque no aparece nunca

físicamente, pervive al menos en la imaginación de don Quijote, que no cesará de lamentar su encantamiento. Y el desencantamiento de Dulcinea se convertirá en un motivo fundamental de toda la segunda parte del *Quijote* cervantino. Don Quijote creerá ver a la misma campesina en que se ha transformado Dulcinea en la Cueva de Montesinos; los duques ingenian después la burla del desencanto de Dulcinea, y Merlín dice a Sancho que ha de darse “tres mil trescientos azotes” (II, 35, 414) para desencantarla, por lo que don Quijote se pasará el resto de la obra tratando de convencer a Sancho de que se los dé.

Y en el capítulo 59, don Quijote oye en una venta hablar del libro ya publicado de Avellaneda a don Juan y a don Jerónimo, los cuales se refieren a que el don Quijote de Avellaneda había repudiado a Dulcinea:

–[...] Lo que a mí en éste más desplace [dice don Juan] es que pinta a *don Quijote ya desenamorado* de Dulcinea del Toboso.

Oyendo lo cual don Quijote, lleno de ira y de despecho, alzó la voz y dijo:

–Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado, ni puede olvidar, a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede haber olvido (II, 59, 471).

En el momento en el que se menciona por primera vez el libro ya publicado de Avellaneda, Cervantes afirma expresamente lo que hasta el momento solo había insinuado de forma encubierta: que la fidelidad de su don Quijote a Dulcinea constituye una respuesta correctiva al Caballero Desamorado de Avellaneda.

En conclusión, en la primera parte del *Quijote* cervantino, don Quijote enviaba a Ginés de Pasamonte a presentarse ante Dulcinea, y lo insultaba gravemente. Avellaneda, en respuesta, quiso ridiculizar a don Quijote y eliminar a Dulcinea del Toboso de su obra, sustituyéndola por la vieja prostituta Bárbara de Villatobos, que estaba siempre presente junto a don Quijote, lo que servía para ridiculizar a ambos personajes. Y en la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes reaccionó contra la eliminación de Dulcinea y su sustitución por Bárbara, insistiendo en la fidelidad de don Quijote hacia Dulcinea. Cervantes inventa el episodio del encantamiento para remedar y corregir a Avellaneda, de forma que sustituye a Dulcinea por una rústica campesina que nunca está presente junto a don Quijote, pero que permanece en su mente hasta el final de la obra. El personaje encantado, intangible y

ausente de Dulcinea, que solo existe en la imaginación de don Quijote, sin duda constituye uno de los mayores aciertos de la segunda parte del *Quijote* cervantino, y ese logro se debe en buena parte a la grotesca pintura que Avellaneda realizó de su Bárbara, contra la cual se rebeló Cervantes. Cabe decir que, en este caso, la imitación meliorativa y correctiva de Avellaneda resulta claramente afortunada y creativa, y lo mismo ocurre en los casos en los que Cervantes realiza una imitación meliorativa de pasajes de *La Arcadia* de Lope de Vega o de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, lo que debería llevarnos a reconsiderar el carácter peyorativo que en nuestros días se suele otorgar a la imitación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agúndez Fernández, A. (2005). *Estudio jurídico del plagio literario*. Granada: Comares.
- Alemán, M. (2001). *Guzmán de Alfarache II*. Edición de J. M. Micó. Madrid: Cátedra.
- Alves dos Santos, C. (2013), *Imitación e intertextualidad en los siglos XVI y XVII: «Os Lusíadas» de Camões en las epopeyas cultas en castellano y en los poemas mayores de Góngora*. Tesis Doctoral realizada en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid. Disponible en <http://goo.gl/8B8XE> (3/7/2013).
- Bouza Álvarez, F. (2001). *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Castán Pérez-Gómez, A. (2009). *El plagio y otros estudios sobre derecho de autor*. Madrid: Reus.
- Cervantes Saavedra, M. de (1999). *Obras completas*. Edición de Florencio Sevilla. Madrid: Castalia.
- Fernández de Avellaneda, A. (2000). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de L. Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Galiano, Á (1992). *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Publicaciones de la Universidad de Deusto-Edition Reichenberger.
- Martín Jiménez, A. (2001). *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.
- Martín Jiménez, A. (2005). *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martín Jiménez, A (2005a). “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, 105-157, <http://goo.gl/pkrsv> (03/07/2013).

- Martín Jiménez, A. (2006), “El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”. *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas*, 2, 1-77, <http://goo.gl/7SIll> (03/07/2013).
- Martín Jiménez, A. (2010). «*Guzmanes*» y «*Quijotes*»: dos casos similares de continuaciones apócrifas. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Martín Jiménez, A. (2011), “Ortodoxia y heterodoxia en la interpretación del *Quijote* de Avellaneda”. En C. Rivero Iglesias (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 367-380.
- Martín Jiménez, A. (2013). “Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: La *Arcadia* y la primera parte del *Quijote*”. En J. Blasco Pascual y H. Urzáiz Tortajada (eds.). *Polémicas áureas*, número monográfico de *Cincinnati Romance Review*, 37, spring 2014, 67-92, <http://www.cromrev.com/volumes/vol37/005-vol37-martin.pdf>
- Millé y Giménez, J. (1930). *Sobre la génesis del «Quijote»*. Barcelona: Araluce, 1930.
- Osuna, R. (1972). *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española (anejo XXVI).
- Pedraza Jiménez, F. B. (2008). *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rey Hazas, A. (2006). “Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*”. *Edad de Oro*, 25, 473-501.
- Rey Hazas, A. (2007). “Estudio del *Entremés de los Romances*”. *Revista de Estudios Cervantinos*, 1, 1-57.
- Riquer, M. de (1988). *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio (versión actualizada en M. de Riquer. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: El Acantilado, 2003, 387-535).
- Sliwa, K. (1999). *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Pamplona: Eunsa.

Schindler, C. M. y Martín Jiménez, A. (2006). “El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*”. *Hipertexto 3* (2006): 101-122, <http://goo.gl/Ardjz> (03/07/2013).

Vega, L. de (1985). *Cartas*. Edición de N. Marín. Madrid: Castalia.

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



editum
EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

ISBN 987-84-16551-01-9



9 788416 551019