

# *Guzmanes y Quijotes*

*Dos casos similares de continuaciones  
apócrifas*

Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ

*fastiginia*

Universidad de Valladolid



*GUZMANES Y QUIJOTES*  
DOS CASOS SIMILARES  
DE CONTINUACIONES  
APÓCRIFAS

Serie: LITERATURA  
FASTIGINIA, nº 3

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso

Guzmanes y Quijotes : dos casos similares de continuaciones apócrifas /  
Alfonso Martín Jiménez. – Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado  
de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010

164 p. ; 24 cm. – (Literatura. Colección Fastiginia ; 3)  
ISBN 978-84-8448-553-7

1. Alemán, Mateo (1547-1615). Guzmán de Alfarache – Influencia 2. Cervantes  
Saavedra, Miguel de (1547-1616). Don Quijote de la Mancha 3. Literatura  
española – 1500-1700 (Periodo clásico) I. Universidad de Valladolid, Secre-  
tariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. II. Serie

821.134.2 “15/17”



ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

*GUZMANES Y QUIJOTES*  
DOS CASOS SIMILARES  
DE CONTINUACIONES  
APÓCRIFAS



---

**Universidad de Valladolid**  
Secretariado de Publicaciones  
e Intercambio Editorial

.....  
No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.  
.....

© ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ, VALLADOLID, 2010  
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES E INTERCAMBIO EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Director de Colección: Germán Vega García-Luengos

Motivo de cubierta:

Palladio, Andrea: Libros I y III de A. Palladio / traducidos por F. de Praves en Valladolid, 1625. Estudio introductorio de J. Rivera. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1986

Motivos de guardas:

Óleos de Felipe Gil de Mena

La Plaza Mayor el 4º día de la fiesta que hizo la cofradía de la Vera Cruz en 1656

La Plaza Mayor el 1º día de la fiesta que hizo la cofradía de la Vera Cruz en 1656

Propiedad del Ayuntamiento de Valladolid

Diseño de cubierta: Pablo Santos Herrán

I.S.B.N.: 978-84-8448-553-7

Dep. Legal: S. 802-2010

Imprime: Gráficas VARONA, S.A. – 37008 – SALAMANCA

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	9
1. LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA DE LAS OBRAS LITERARIAS EN EL SIGLO DE ORO: LA <i>VIDA Y TRABAJOS</i> DE PASAMONTE, EL <i>ARTE NUEVO</i> DE LOPE DE VEGA, LA SEGUNDA PARTE DEL <i>GUZMÁN DE ALFARACHE</i> DE MATEO ALEMÁN Y LA PRIMERA PARTE DEL <i>QUIJOTE</i> DE CERVANTES .....	13
1.1. El manuscrito del <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega y su influencia en el manuscrito de la primera parte del <i>Quijote</i> cervantino.....	15
1.2. La influencia de los manuscritos de la <i>Vida y Trabajos</i> de Pasamonte y de la segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán en la primera parte del <i>Quijote</i> cervantino.....	30
2. LA PRIMERA PARTE DEL <i>GUZMÁN DE ALFARACHE</i> , EL MANUSCRITO DE LA SEGUNDA PARTE DEL <i>GUZMÁN DE ALFARACHE</i> DE MATEO ALEMÁN Y EL <i>GUZMÁN DE ALFARACHE</i> APÓCRIFO DE MATEO LUJÁN DE SAYAVEDRA .....	39
3. LA INFLUENCIA DE LAS TRES PARTES DEL <i>GUZMÁN DE ALFARACHE</i> EN CERVANTES Y EN AVELLANEDA.....	49
4. LA RÉPLICA DE ALEMÁN A LUJÁN DE SAYAVEDRA Y SU INFLUENCIA EN LA RESPUESTA DE CERVANTES A AVELLANEDA .....	61
4.1. Los <i>peritexos</i> de Alemán, Luján, Cervantes y Avellaneda .....	62
4.1.1. Portadas y títulos .....	62
4.1.2. Dedicatorias.....	82
4.1.3. Prólogos .....	87
4.1.4. Elogios y poemas laudatorios .....	106
4.1.5. Los retratos de Alemán, Lope de Vega y Cervantes .....	112
4.2. Las respuestas de Alemán y Cervantes a Luján y Avellaneda en los cuerpos novelísticos de sus segundas partes .....	115
EPÍLOGO .....	149
BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	155



## PRESENTACIÓN

Esta investigación constituye una ampliación del análisis de las relaciones de intertextualidad existentes entre las dos partes del *Quijote* de Miguel de Cervantes y el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, por cuanto analiza la disputa literaria que se produjo entre Mateo Alemán y Mateo Luján de Sayavedra y su influencia en la que mantuvieron Cervantes y Avellaneda.

Como es sabido, tras la publicación de la primera parte del *Quijote*, Avellaneda compuso una continuación de dicha obra (conocida como *Quijote* apócrifo), a la que Cervantes dio réplica al escribir la segunda parte de su *Quijote*. En un principio, la prioridad de la investigación consistió en tratar de esclarecer los pormenores de la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda. El resultado de dicha investigación puso de manifiesto el origen y el desarrollo de esa contienda literaria: Jerónimo de Pasamonte, un soldado aragonés que sirvió en el mismo tercio que Miguel de Cervantes cuando ambos participaron en la batalla de Lepanto (1571), fue apresado después por los turcos al defender la tunecina plaza de la Goleta (1574), sufriendo un largo cautiverio de dieciocho años, en el que fue obligado a remar como galeote en las galeras turcas. Tras ser liberado, regresó a España, y en 1593 hizo correr el manuscrito de la primera parte de su

autobiografía, conocida como *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, en la que narra los episodios militares de su juventud y su cautiverio entre los turcos. Y al describir en su autobiografía la toma de la Goleta (1573), se atribuyó un comportamiento heroico similar al que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto. Tras leer el manuscrito de la autobiografía de Pasamonte y comprobar la usurpación de que había sido objeto por parte de su antiguo compañero de milicias, Cervantes lo satirizó en la primera parte del *Quijote* a través del galeote Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*, y al escribir el episodio del «Capitán cautivo», también inserto en la primera parte del *Quijote*, Cervantes imitó el relato de los episodios militares y del cautiverio descritos en el manuscrito de la autobiografía del aragonés. En respuesta a la ofensa y a la imitación cervantinas, Pasamonte compuso el *Quijote* apócrifo, ocultándose bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, y lo hizo correr en manuscritos antes de que se publicara en 1614. Cervantes leyó el manuscrito del *Quijote* de Avellaneda, y, en varias de sus obras anteriores a la publicación de la segunda parte de su propio *Quijote*, como el entremés de *La guarda cuidadosa* (seguramente escrito en mayo de 1611), *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros* (novelas ejemplares

publicadas en 1613), y el *Viaje del Parnaso* (obra publicada en 1614), realizó numerosas alusiones conjuntas a los dos manuscritos de Pasamonte (el de su autobiografía y el del *Quijote* apócrifo), dando así a entender que pertenecían al mismo autor (Martín Jiménez, 2005: 143-173, 2005c; Schindler y Martín Jiménez, 2006). Pero fue en la segunda parte del *Quijote*, publicada en 1615, donde Cervantes dio una respuesta más directa a Avellaneda, sirviéndose del manuscrito del *Quijote* apócrifo (y del propio libro cuando se publicó) para componer todos los episodios de su segunda parte, en la cual insinuó repetidamente la verdadera identidad de su rival (Martín Jiménez, 2001: 193-421, 2004, 2005: 175-258, 2005b, 2005c).

La intención de otros estudios posteriores consistió en esclarecer distintos aspectos complementarios relacionados con la disputa literaria entre Cervantes y Avellaneda. Tras hacer circular en España el manuscrito de la primera parte de su autobiografía, Jerónimo de Pasamonte viajó a Italia, donde sirvió desde 1595 como soldado en el Reino de Nápoles, según él mismo narra en la segunda parte de su autobiografía, culminada en Capua en 1605. El descubrimiento de algunos documentos relacionados con el zaragozano Monasterio de Piedra permitió sustentar que, tras culminar su autobiografía, Jerónimo de Pasamonte seguramente volvió a España, e ingresó como fraile bernardo en el Monasterio de Piedra, donde habría escrito el *Quijote* apócrifo (Martín Jiménez, 2005a; Melendo, 2001, 2002). El análisis de los lugares de Aragón descritos en la obra de Avellaneda mostró que éste conocía perfectamente las imágenes que aún se conservan en la catedral de San Miguel Arcángel de Ibdes, pueblo natal de Jerónimo de Pasamonte, y que quiso reflejar detalladamente en su obra dicha localidad y sus alrededores (Martín Jiménez,

2005a; Melendo, 2006). El cotejo informático sobre los usos expresivos de Pasamonte y de Avellaneda puso de manifiesto la existencia de una serie de locuciones que solo están registradas en las obras de ambos autores, así como una gran cantidad de usos lingüísticos coincidentes verdaderamente significativos, los cuales sustentan que eran la misma persona (Martín Jiménez, 2007). Y el examen de las desavenencias entre Lope de Vega y Cervantes permitió enmarcar la disputa que el segundo mantuvo con Avellaneda en el ámbito de los conflictos literarios del momento: Cervantes, en la primera parte de su *Quijote*, no solo atacó a Jerónimo de Pasamonte, sino que realizó una dura crítica del manuscrito del *Arte nuevo de hacer comedias* y de las propias obras teatrales de Lope de Vega (Martín Jiménez, 2006a), lo que determinó que Jerónimo de Pasamonte, al componer el *Quijote* apócrifo, hiciera suya la defensa del Fénix como la otra persona atacada en la obra cervantina, y que Cervantes, en la segunda parte de su *Quijote*, realizara ataques conjuntos contra Lope de Vega y contra Avellaneda.

Por otra parte, la importancia de las relaciones de intertextualidad entre algunas de las obras más destacadas de la época quedó de relevancia al comprobar que Francisco de Quevedo, en un pasaje del *Buscón*, también había aludido de forma satírica al manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, y que Avellaneda dio réplica conjunta en el *Quijote* apócrifo a las burlas de Quevedo y a las críticas cervantinas (Martín Jiménez, 2008). Asimismo, las huellas de la disputa que Cervantes mantuvo con Lope de Vega y con Pasamonte son perceptibles en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (Martín Jiménez, 2009).

Pero quedaba por analizar en profundidad un eslabón esencial en el panorama literario del momento. Algunos años

antes de que tuviera lugar la confrontación literaria entre Cervantes y Avellaneda, se había producido un caso muy similar, que tuvo una notable repercusión editorial: en 1599 se publicó en Sevilla la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, del sevillano Mateo Alemán; en 1602 fue editada en Valencia una continuación de la misma, titulada *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, firmada por «Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla», y en 1604 se imprimió en Lisboa la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, firmada por «Mateo Alemán, su verdadero autor». En los preliminares de su segunda parte, Mateo Alemán hacía ver que Mateo Luján de Sayavedra había fingido su nombre y su patria, denunciando que no era de Sevilla, sino valenciano, y en el cuerpo de su novela sugería la verdadera identidad del usurpador: Juan Martí.

Fue poco después, a principios de 1605, cuando se publicó en Madrid *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, «Compuesto por Miguel de Cervantes»; en 1614 se editó en Tarragona el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, firmado por «el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas», y en 1615 se imprimió en Madrid la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, compuesta por «Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte». Cervantes denunció en sus preliminares que su rival había fingido su nombre

y su patria, y en el cuerpo de la novela reveló su verdadero lugar de origen y sugirió su identidad, indicando que Avellaneda no era de Tordesillas, sino aragonés, y haciendo ver que se trataba en realidad de Jerónimo de Pasamonte.

Por lo tanto, el caso de Alemán y el de Cervantes fueron muy parecidos, ya que las primeras partes de sus exitosas obras fueron objeto de continuación espuria por parte de un autor que fingía su nombre y su lugar de origen, y ambos escribieron la verdadera segunda parte, indicando en sus portadas que eran el autor de la primera, denunciando en sus preliminares la falsedad del nombre y del lugar de origen de su rival y dando a entender su verdadera identidad en el cuerpo de las mismas. Además, Alemán empleó una serie de estrategias para dar réplica a Mateo Luján de Sayavedra que sirvieron de inspiración a Cervantes a la hora de responder a Avellaneda.

Dedicamos las páginas que siguen al análisis de la confrontación literaria que se produjo entre Mateo Alemán y Mateo Luján de Sayavedra y al de su influencia en la que mantuvieron Cervantes y Avellaneda, con la intención de evidenciar no solo los distintos tipos de estrategias imitativas empleadas por los cuatro autores, sino también los procedimientos de que se sirvieron Alemán y Cervantes para denunciar la verdadera identidad de sus rivales, lo que coadyuvará a ratificar que Cervantes identificaba a Pasamonte con Avellaneda.





# 1

## LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA DE LAS OBRAS LITERARIAS EN EL SIGLO DE ORO: LA *VIDA Y TRABAJOS* DE PASAMONTE, EL *ARTE NUEVO* DE LOPE DE VEGA, LA SEGUNDA PARTE DEL *GUZMÁN DE ALFARACHE* DE MATEO ALEMÁN Y LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE* DE CERVANTES

Los historiadores de la Literatura Española han solido realizar sus estudios sobre el Siglo de Oro teniendo exclusivamente en consideración la existencia de las obras publicadas que se conservan, y acostumbran a mostrar su desconfianza ante la posibilidad de que dichas obras pudieran haber circulado en manuscritos antes de ser publicadas, aun cuando dicha posibilidad sea la que mejor aclare los hechos objeto de estudio o la única capaz de explicarlos. No obstante, y a pesar de esas reticencias, el análisis intertextual de los textos publicados permite deducir la existencia de manuscritos. Así, si una obra publicada en una determinada fecha contiene claras referencias (alusiones, citas, remedos, burlas, correcciones...) a otra obra publicada posteriormente, cabe concluir que la segunda circuló en forma manuscrita antes de que se publicara la primera, y que el autor de ésta leyó alguna copia del manuscrito y se sirvió del mismo para hacer sus referencias. La principal objeción a este planteamiento

radica en la dificultad de establecer con fiabilidad las alusiones de una obra a otra, pero, si éstas son lo suficientemente claras, es posible deducir la existencia de manuscritos a pesar de que no se conserven. De ahí que el análisis de las relaciones de intertextualidad pueda colaborar de forma sustancial a explicar cómo se gestaron algunas de las obras más importantes del Siglo de Oro<sup>1</sup>.

De hecho, era habitual que los autores literarios de los siglos XVI y XVII, antes de publicar sus obras, y debido en parte a la lentitud de los trámites y trabajos de impresión, las dieran a conocer en manuscritos que circulaban de mano en mano, y que podían ser «trasladados» o copiados por toda una serie de personas que se

---

<sup>1</sup> Empleo el término *intertextualidad* en su sentido restrictivo, relativo a las relaciones que se establecen mediante citas, referencias o alusiones entre textos literarios concretos (Martínez Fernández, 2001: 56 y ss.; Kristeva, 1969: 438-465; Guillén, 1985: 313-314).

encargaban de esa actividad (Bouza, 2001; Martín Jiménez, 2006a). Y aunque tras la publicación de las obras los manuscritos fueran desatendidos o destruidos, podemos deducir su existencia a partir de las obras impresas que se conservan. Por ello, para entender el proceso de gestación de muchas e importantes obras literarias de la época resulta imprescindible reconocer el importante papel que tuvo la transmisión manuscrita de las mismas.

Como explica Fernando Bouza, la circulación de obras en forma de manuscritos que corrían de mano en mano constituía una actividad complementaria de la transmisión de obras impresas, y afectaba a todo tipo de textos:

A [los] trataditos de preceptiva clerical o cortesana, memoriales, gacetas de avisos —llamadas también *folletos*—, relaciones de sucesos, poesías, coplas satíricas, escrituras de anticuario..., que [...] circulaban *escritos de mano*, se podrían añadir sermones, carteles de justa y desafío, libelos infamantes, breves vidas de santos, testimonios de milagros y éxtasis, profecías, vaticinios, comedias y toda clase de *papeles* que pudieron o no llegar a la imprenta. Pero, no obstante, la circulación manuscrita también afectó a creaciones de mayor vuelo tanto en tamaño como en voluntad, pudiéndose encontrar, así, novelas, crónicas históricas, tratados genealógicos, discursos políticos, escritos de naturaleza espiritual, [...], literatura caballeresca, etc. (Bouza, 2001: 59).

Así pues, no solo las obras cortas se hacían correr en forma de *libros de mano* o manuscritos, sino también las voluminosas. No era infrecuente que los libros de caballerías, u otras obras extensas, corrieran en forma de manuscritos, los cuales llegaban a venderse, como los propios libros impresos, en las librerías. Para sustentar esta forma de transmisión literaria, existía una serie de personas especializadas

en copiar las obras, e incluso los sacristanes o estudiantes podían ejercer el oficio de manera eventual. De igual forma, no era extraño que los mismos lectores «trasladaran» o reprodujeran algunas obras que llegaban a sus manos para conservar una copia de las mismas. Por ello, aunque el libro impreso adquirió en la época una gran relevancia, no llegó a desbancar completamente la forma tradicional de transmisión de las obras por medio de manuscritos<sup>2</sup>.

En las dos partes del *Quijote* cervantino existen numerosos testimonios de la importancia que tenía en la época la transmisión manuscrita de las obras. En palabras de Fernando Bouza, el *Quijote*

evoca a la perfección una cultura escrita *ad vivum*, es decir manuscrita, con sus continuas referencias a traslados, cartas notadas, libros de memorias, romances trasladados hasta veinte veces por Vicente de la Rosa y novelas en papeles, por no entrar en que todo comienza con unos cartapacios comprados en el Alcaná de Toledo (Bouza, 2001: 16).

Así, en el capítulo 32 de la primera parte del *Quijote*, el ventero muestra los «ocho pliegos escritos de mano» de la *Novela del Curioso impertinente*, manuscrito que otros huéspedes ya habían leído, y que el cura lee a sus acompañantes, diciendo al ventero lo siguiente: «si la

<sup>2</sup> A este respecto, Mercedes Alcalá Galán, quien recuerda que «En la época de Cervantes el libro impreso fue todavía un objeto prodigioso que iba transformando de forma paulatina e irreversible la forma de pensar, imaginar y vivir...» (Alcalá, 2009: 41), no olvida la importancia que seguía teniendo entonces la transmisión manuscrita de las obras: «En primer lugar el manuscrito no se vio sustituido por el libro impreso más que de forma paulatina; además, su prestigio elitista casi se incrementó en determinados ambientes» (Alcalá, 2009: 51). Alcalá recuerda al respecto las palabras de Roger Chartier (2003: 145): «Los aristócratas y los eruditos preferían la circulación manuscrita de las obras porque destinaba los textos sólo a los que podían apreciarlos o comprenderlos».

novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar [‘copiar’]» (I, 32, 250)<sup>3</sup>. Y en el capítulo 27 de la segunda parte del *Quijote*, Cervantes ofrece otro claro testimonio sobre la divulgación de *libros de mano* o manuscritos voluminosos, al desvelar que el disfrazado maese Pedro era en realidad Ginés de Pasamonte, del cual se afirma lo siguiente: «Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales que él mismo compuso *un gran volumen* contándolos, determinó...» (II, 27, 393). Martín de Riquer puso de manifiesto que el personaje de Ginés de Pasamonte constituía una representación literaria de una persona real, el soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte (Riquer, 2003: 387-535), el cual compuso una autobiografía que se ha denominado *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. Y el «gran volumen» escrito por Ginés alude precisamente a la versión final de la autobiografía del aragonés (Martín Jiménez, 2001: 311; 2005: 215-216). Aunque dicha autobiografía no llegó a imprimirse en vida de su autor<sup>4</sup>, llegó en forma de manuscrito a manos de Cervantes, el cual se refirió al mismo no solo en las palabras transcritas, sino también en varias de sus obras, y, especialmente, en la segunda parte de su *Quijote* (Martín Jiménez, 2001: 191-421;

2005: 175-228; 2005c; Schindler y Martín Jiménez, 2006), lo que constituye un claro ejemplo de transmisión de obras manuscritas y de la difusión que podían alcanzar.

Si la *Vida y trabajos* de Pasamonte no se editó en la época que nos ocupa, otras obras del momento circularon como *libros de mano* o manuscritos antes de su publicación. Son conocidos los casos de *El Buscón* de Quevedo, las obras poéticas de Góngora o las *Rimas* de Bartolomé Leonardo de Argensola, y también el *Quijote* de Avellaneda circuló como manuscrito antes de ser impreso en 1614 (Martín Jiménez, 2001, 2005). Vamos a centrar nuestra atención, a continuación, en algunas obras cuyos manuscritos fueron determinantes en la composición de ciertos episodios de la primera parte del *Quijote* de Cervantes, como la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (obra publicada en 1609) y la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, de Mateo Alemán (editada en 1604). Y, como veremos, la propia primera parte del *Quijote* cervantino circuló como manuscrito antes de ser publicada a principios de 1605.

### 1.1. EL MANUSCRITO DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS DE LOPE DE VEGA Y SU INFLUENCIA EN EL MANUSCRITO DE LA PRIMERA PARTE DEL QUIJOTE CERVANTINO●

Para entender cómo se elaboraron algunos episodios de la primera parte del *Quijote* cervantino, es preciso tener en cuenta la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Lope de Vega (Martín Jiménez, 2006a). En un principio, ambos autores mantuvieron buenas relaciones: Cervantes elogió al Fénix en el «Canto de Calíope» de *La Galatea* (1585), mientras

<sup>3</sup> Cito todas las obras de Cervantes por la edición de sus *Obras completas* de Florencio Sevilla (1999), indicando entre paréntesis el número de página. En el caso del *Quijote*, se indica la parte, el capítulo y el número de página.

<sup>4</sup> El manuscrito de la autobiografía de Pasamonte, que se conserva en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles, permaneció inédito hasta 1922, momento en el que fue publicado por Raymond Foulché-Delbosc en la *Revue Hispanique* (Pasamonte, 1922). El manuscrito no tiene una portada con un título, y fue Foulché-Delbosc quien, basándose en la intención del autor expresada en los preliminares de la obra, la denominó *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*.

que Lope incluyó a Cervantes en el catálogo de escritores que figura en el libro IV de la *Arcadia* (1598); además, Cervantes escribió un soneto laudatorio para los preliminares de la segunda edición de *La Dragontea* de Lope, publicada junto a *La hermosura de Angélica* y las *Rimas* en 1602. Pero a partir de ese momento empezaron a enemistarse (Montero, 1999; Pérez López, 2002). En *La hermosura de Angélica*, Lope incluyó un texto titulado *la Cuestión sobre el honor debido a la poesía*, en el que aparecía otra lista de autores literarios, y en ella ya no figuraba Cervantes. Y en esas fechas se difundió un soneto anónimo de versos de cabo roto contra Lope de Vega, en el que se le pedía que borrara o quemara su «comediaje» (es decir, sus obras dramáticas) y varias de sus obras impresas de carácter no dramático (como *La Dragontea*, *la Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *el Isidro* o *el Peregrino en su patria*), y que no terminara de componer la anunciada *Jerusalén conquistada*:

Hermano Lope, bórrame el soné-  
de versos de Ariosto y Garcilá-,  
y la Biblia no tomes en la má-,  
pues nunca de la Biblia dices lé-.  
También me borrarás la *Dragoné-*  
y un librito que llaman el *Arcá-*  
con todo el comediaje y epitá-  
y por ser mora quemarás a *Angé-*.  
Sabe Dios mi intencion con *San Isí-*;  
mas puesto se me va por lo devó-,  
bórrame en su lugar el *Peregrí-*;  
Y en quatro lenguas no me escribas co-,  
que supuesto que escribes boberí-,  
lo vendrán a entender quatro nació-.  
Ni acabes de escribir la *Jerusá-*,  
bástale a la cuitada su trabá-.

Aunque existen dudas sobre la autoría de este soneto, que ha sido atribuido a Cervantes, a Góngora y a Julián de Armendáriz (Marín, 1973), es muy posible que Lope lo creyera de Cervantes, y de ahí que él mismo, o alguno de sus

allegados, escribiera contra él otro soneto satírico:

Pues nunca de la Biblia digo le-,  
no sé si eres, Cervantes, co- ni cu-,  
sólo digo que es Lope Apolo, y tú  
frisón de su carroza y puerco en pie.  
Para que no escribieses, orden fue  
del cielo que mancases en Corfú.  
Hablaste buey; pero dixiste mu.  
¡Oh mala quixotada te dé!  
Honra a Lope, potrilla, ¡o guay de ti!  
Que es sol, y si se enoja, lloverá;  
y ese tu *Don Quixote* baladí,  
de culo en culo por el mundo va  
vendiendo especias y azafrán romí  
y al fin en muldares parará<sup>5</sup>.

En la «Adjunta al Parnaso» del *Viaje del Parnaso*, Cervantes parece referirse a este último soneto:

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

El soneto en cuestión hubo de ser enviado, por lo tanto, en la época en que Cervantes residió en Valladolid, es decir, entre el verano de 1604 y el otoño de 1605 (Canavaggio, 1997: 253-293; Blasco, 2005c: 139-151), y del mismo se desprende que para entonces existía ya una clara rivalidad entre Cervantes y Lope de Vega.

Pues bien, podemos rastrear el origen de esa rivalidad en algunos textos escritos que conservamos, siempre y cuando

<sup>5</sup> Sobre los dos sonetos transcritos, véase Riquer (1988: 125-137), Montero Reguera (1992, 1999: 323-324), Percas de Ponseti (2003) y Pérez López (2005: 22-26, 43-47), así como el comentario de Francisco Rodríguez Marín en su edición del *Viaje del Parnaso* (Cervantes, 1935: 420-421).

demostramos y admitamos que dichos textos, como era corriente en la época, circularon en manuscritos antes de ser publicados. Me refiero al *Arte nuevo* y a la primera parte del *Quijote* cervantino.

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, fue publicado en 1609<sup>6</sup>, pero, como enseguida veremos, Cervantes sin duda conoció el manuscrito de dicha obra varios años antes de que fuera impresa, ya que le dio réplica en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, que también circuló como libro de mano o manuscrito antes de ser publicada en 1605. Y en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra impresa en 1604, Lope de Vega contestaría a las críticas del manuscrito cervantino.

La clara relación de intertextualidad entre el *Arte nuevo* y el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* ha sido advertida desde antiguo por la crítica, y para explicarla se han propuesto dos posibilidades: o que fuera Cervantes el que conociera el manuscrito o una edición hoy perdida de la obra de Lope antes de escribir la primera parte de su *Quijote*, o que fuera Lope el que diera réplica en su *Arte nuevo* a Cervantes<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> La primera edición conocida del *Arte nuevo* se publicó junto con las *Rimas: Rimas de Lope de Vega Carpio ahora de nuevo añadidas. Con el nuevo arte de hacer Comedias deste tiempo*. Año 1609. En Madrid. Por Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez, Librero.

<sup>7</sup> A este respecto, Julio Cejador y Frauca sostiene en 1906 que la diatriba del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* «es evidentemente contra las comedias y contra la doctrina expuesta en el *Arte nuevo de hacer Comedias* de Lope» (Cejador y Frauca, 1905-1906: vol. II, 276). Nicolás Marín (1973: 35) también considera el *Arte nuevo* anterior a 1609, y recuerda que ya Meléndez Pelayo había admitido que se escribió antes que la primera parte del *Quijote*. Óscar M. Villarejo (1963, 1966) sostiene que debió existir una edición impresa del *Arte nuevo*, no conservada, de 1602 ó 1603. Juana de José Prades (1963) cree que el *Arte nuevo* no estaba

No obstante, enseguida comprobaremos que en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* hay claras muestras de que Cervantes estaba dando réplica a una obra escrita con anterioridad, por lo que, si prescindimos del prejuicio de basar únicamente los estudios literarios en las obras publicadas, cabe concluir que Cervantes conoció el manuscrito del *Arte nuevo* antes de escribir dicho capítulo.

El *Arte nuevo* de Lope de Vega consta de 389 endecasílabos libres, con estrofas que terminan en pareados a modo de aforismos (García Santo-Tomás, 2006: 45; Rozas, 2002). Comienza con un exordio dirigido a los miembros de la Academia de la que Lope es miembro, a los que expresa su propósito de elaborar «un arte de comedias [...] / que al estilo del vulgo se reciba» (v. 10, 131)<sup>8</sup>. Lope aduce que, en España, las comedias se escriben sin ajustarse a los preceptos del arte, es decir, al conjunto de reglas preceptivas que figuraban en las *artes poéticas* herederas de la concepción del mundo clásico, por lo que muestra su designio de ajustarse al gusto del vulgo (que es quien paga las comedias), prescindiendo de las normas clásicas del arte, «que conocen pocos» (v. 34, 132). Tras exponer las normas del arte sobre la comedia clásica, explica las características de la nueva comedia que propugna, en un intento de reconciliar el gusto del vulgo de su época con los preceptos del arte clásico: «quiero / decirlo

escrito en 1604, y Alberto Porcheras Mayo (2003b: 155 y ss.) considera que el *Arte nuevo* constituye una réplica a la crítica cervantina contra Lope del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Véanse además los comentarios de Antonio Carreño en su edición de las *Rimas humanas y otros versos* de Lope de Vega (1988: 545-546, nota) y de Enrique García Santo-Tomás en su «Introducción» al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (2006: 43).

<sup>8</sup> Cito el *Arte nuevo de hacer comedias* por la edición de Enrique García Santo-Tomás (2006), indicando entre paréntesis los versos y el número de página.



de qué modo las querría [las comedias], / ya que seguir el arte no hay remedio / en estos dos extremos dando un medio» (v. 155, 140). A juicio de Lope, la nueva comedia debe aspirar a la total libertad temática, ha de incluir personajes de distintas clases sociales, y, especialmente, tiene que mezclar —oponiéndose en esto expresamente a los preceptos de Aristóteles (2003: 1448a, 53) y de Horacio (2003: 150-153)— lo cómico con lo trágico, de cara a satisfacer el gusto de los espectadores: «Lo trágico y lo cómico mezclado / [...] que aquesta variedad deleita mucho» (vv. 174-178, 141). Lope acepta el precepto clásico de la unidad de acción, defendido también en la *Poética* de Aristóteles (2003: 1459a, 124-127), pero rechaza el de la unidad de tiempo, oponiéndose a la idea aristotélica de que la acción deba transcurrir en un solo día (Aristóteles, 2003: 1449b: 60-61): «No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica» (vv. 188-192, 142). A continuación, Lope apunta otra serie de consejos, relativos a la división de la comedia en tres actos, a los inconvenientes de dejar la escena vacía, a la naturaleza del lenguaje que ha de emplear cada personaje, a la utilidad de hablar con doble sentido para buscar la complicidad del espectador, o a la extensión de cuatro pliegos que ha de tener la comedia. Finalmente, en el epílogo de su texto, enuncia claramente su rechazo de las normas del arte clásico: «Mas ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia y Francia» (vv. 362-366, 151); dice haber compuesto «cuatrocientas y ochenta y tres comedias» (v. 369, 151), de las cuales, «fuera de seis, las demás todas / pecaron

contra el arte gravemente» (v. 371, 151), e insiste en la finalidad deleitosa de sus comedias: «porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto» (v. 376, 151).

Pues bien, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, el canónigo cervantino realiza varias alusiones al *Arte nuevo* de Lope. El canónigo comienza hablando con el cura sobre los libros de caballerías, pero la conversación derivará en un alegato contra el *Arte nuevo* y las comedias del Fénix. El canónigo dice que ha escrito más de cien hojas de un libro de caballerías en el que ha guardado las reglas del arte, y que se lo ha enseñado a lectores «dotos y discretos» y a «otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates», logrando «de todos [...] una agradable aprobación» (I, 48, 305). De esta forma, Cervantes incluye por primera vez el término *gusto*, de tanta importancia en el *Arte nuevo*, ya que Lope lo emplea en su obra repetidamente para justificar que sus comedias no se ajustan a los preceptos del arte tradicional, pero sí al *gusto* vulgar de sus destinatarios: «porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 47-48, 133)<sup>9</sup>. Y el canónigo hace ver que su libro de caballerías, a pesar de ajustarse a los preceptos tradicionales, resulta atractivo tanto a las personas cultas como a las ignorantes, lo que demuestra que, contrariamente a lo que sostiene Lope, se puede deleitar al vulgo sin prescindir del arte.

El canónigo cervantino dice después lo siguiente: «y que, puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado

<sup>9</sup> El vocablo *gusto* aparece en otros versos del *Arte nuevo*: «yo hallo que, si allí se ha de dar gusto / con lo que se consigue es lo más justo» (vv. 209-210, 143); «Engañe siempre el gusto» (v. 302, 147); «no tuvieran el gusto que han tenido» (v. 374, 151); «por la misma razón deleita el gusto» (v. 376, 151).

de los muchos *nechos*, no quiero sujetarme al *confuso* juicio del desvanecido *vulgo*» (I, 48, 305). En el *Arte Nuevo*, como hemos visto, se lee que el arte lo «conocen *pocos*», y en los versos antes trascritos («porque, como las paga el *vulgo*, es justo / hablarle en *necho* para darle gusto») se incluyen los términos *necho* y *vulgo* a los que alude el canónigo, el segundo de los cuales también se repite frecuentemente en la obra de Lope<sup>10</sup>. Y también el vocablo *confuso* que emplea el canónigo es usado por Lope, quien se refiere al «confuso» estado del arte de su tiempo: «Pero ya me parece estáis diciendo / que es traducir los libros y cansaros / pintaros esta máquina *confusa*» (vv. 128-130, 139); «Si pedís arte, yo os suplico, ingenios, / que leáis al doctísimo utinense / Robortelio, [...] / que todo lo de agora está *confuso*» (vv. 141-146, 139). Así pues, varios de los términos empleados por el canónigo cervantino coinciden con los que aparecen en el *Arte nuevo* de Lope, y la concepción del primero se opone claramente a la del segundo. Y la prueba de que es Cervantes quién está contestando al *Arte nuevo*, y no al revés, se halla en las palabras que pronuncia a continuación el canónigo:

Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: «Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más

son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el *vulgo* las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el *vulgo*, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo [que cosía de balde y ponía el hilo]» (I, 48, 305-306).

Como se puede apreciar, las disquisiciones anteriores sobre los libros de caballerías no eran sino el preámbulo a la crítica de las comedias de Lope y de los preceptos de su *Arte nuevo*. Las palabras del canónigo sobre las comedias de la época («el *vulgo* las oye con gusto») remiten nuevamente a los versos de Lope («como las paga el *vulgo*, es justo / hablarle en *necho* para darle gusto»). Y si el canónigo afirma que «los autores» que componen comedias ajenas al arte «dicen que así han de ser, porque así las quiere el *vulgo*», es porque un autor de comedias había afirmado eso con anterioridad. Y ese autor no es otro que Lope de Vega, quien, al componer su *Arte nuevo*, había insistido en que las comedias debían prescindir del arte y ajustarse al gusto del *vulgo*. Así se observa en los versos que abren la obra de Lope:

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

Fácil parece este sujeto, y fácil fuera para cualquiera de vosotros, [...]

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

que lo que a mí me daña en esta parte es *haberlas escrito sin el arte*. [...]

*No porque yo ignorase los preceptos* [...]. Mas porque, en fin, hallé que las comedias estaban en España, en aquel tiempo, no como sus primeros inventores pensaron que en el mundo se escribieran, mas como las trataron muchos bárbaros que enseñaron el vulgo a sus rudezas; y así, se introdujeron de tal modo que, *quien con arte agora las escribe, muere sin fama y galardón*.

Verdad es que yo he escrito algunas veces siguiendo *el arte que conocen pocos* [...], y escribo por el arte que inventaron *los que el vulgo aplauso pretendieron, porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto* (vv. 1-48, 131-133).

Las expresiones antes transcritas del canónigo cervantino aluden claramente al inicio del *Arte nuevo*: si el canónigo recuerda que los autores de comedias dicen que las «que llevan traza y *siguen* la fábula como *el arte* pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio», es porque Lope había afirmado en su obra que había escrito algunas comedias «*siguiendo el arte que conocen pocos*»; a este último término alude también la afirmación del canónigo de que «a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los *pocos*». Y el canónigo tiene en mente al expresarla el deseo manifestado por Lope de ganar dinero con las comedias que «*paga el vulgo*». Por lo tanto, las palabras del canónigo suponen una contestación a lo afirmado previamente en la obra de Lope, lo que indica que Cervantes conoció el manuscrito del *Arte nuevo* antes de componer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*.

Y en las afirmaciones posteriores del canónigo cervantino se suceden las réplicas a lo afirmado en el *Arte nuevo*:

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

Esta idea del canónigo, y los mismos términos que emplea, responden a lo expresado por Lope, quien, como hemos visto, había afirmado sobre las comedias que «quien con *arte* agora las escribe, / muere sin *fama* y galardón». Poco después, toma la palabra el cura cervantino, quien dice lo siguiente:

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

El cura recuerda la definición de la comedia ofrecida por Cicerón porque Lope de Vega se había referido a ella en su *Arte nuevo*: «Por eso *Tulio* las llamaba *espejo / de las costumbres*, y una viva *imagen de la verdad*» (vv. 123-125, 138). Así, Cervantes emplea la misma cita ciceroniana de Lope para rebatirle. Y el cura enumera después los defectos en que caen las comedias de la época (entra las que destacaban, claro está, las del propio Lope) por no acatar las normas del arte, y censura además algunas de las ideas expuestas en el *Arte nuevo*:

Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda



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

En las palabras del cura hay una clara crítica a la subversión de varios preceptos del arte tradicional propuesta por Lope en su *Arte nuevo*, como los del decoro o adecuación en la caracterización de los personajes o la unidad del tiempo. Así, a propósito de la unidad de tiempo, en el *Arte nuevo* se leía lo siguiente:

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

En estos versos, Lope daba su conformidad a que transcurriera un largo periodo de tiempo entre cada jornada o acto, y a que los personajes hicieran viajes («hacer algún camino una figura»), y contra eso se alza el cura cervantino. Lope también había tratado en el *Arte nuevo* el tema del decoro en la caracterización de los personajes, refiriéndose a algunos de los que menciona el cura cervantino («Si hablare el *rey*, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el *viejo* hablare, / procure una modestia sentenciosa [...]. / El *lacayo* no trate cosas altas...» [vv. 269-286, 146-147]), y, aunque se basaba en la teoría clásica, dejaba la puerta abierta a que algunos de los personajes hablaran de un modo

distinto al que se esperaría de ellos cuando se convertirían en consejeros:

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

Si el cura se refiere burlescamente en el párrafo antes transcrito a un «paje *consejero*», es porque Lope había escrito previamente estos versos sobre los personajes que aconsejan, lo que ratifica que fue Cervantes quien escribió el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* después de leer el *Arte nuevo*, y no al revés. Y, al igual que el cura cervantino, también Lope se había referido en el *Arte nuevo* al número de actos o jornadas de la comedia: «El Capitán Virulés, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro...» (vv. 214-217, 143).

A continuación, el cura censura que las comedias del momento mezclen distintas épocas históricas, presenten como ciertos sucesos que no han ocurrido, o atribuyan determinadas acciones a quienes no las realizaron, y dice al respecto lo siguiente:

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

Es de notar, en primer lugar, que el cura cervantino se refiere claramente a alguien que ha defendido con anterioridad el tipo de comedias que se hacen en

España («...hay *ignorantes que digan*»). Y Lope de Vega no solo había defendido que las comedias no se ajustaran al arte, sino que, tras afirmar al comienzo del *Arte nuevo* que conocía las normas del arte («No porque yo *ignorase* los preceptos...»), había terminado por tildarse a sí mismo de *ignorante* en la parte final de su obra («...me llamen *ignorante* Italia y Francia» [vv. 363-366, 151]), por lo que Cervantes emplea el mismo término que se adjudicaba Lope para criticarlo. Pero además, en las palabras del cura cervantino hay otras claras alusiones al *Arte nuevo*. Si el cura se refiere a «los ingenios españoles», es porque Lope se había dirigido a los mismos al comienzo de su obra: «Mándanme, *ingenios* nobles, flor de *España*...»; y si el cura afirma que «los *extranjeros* [...] nos tienen por *bárbaros* e *ignorantes*» (insistiendo en el empleo del término *ignorantes*) es porque Lope, en los versos finales del *Arte nuevo*, se había atribuido los términos *bárbaro* e *ignorante* recogidos por Cervantes, y se había referido, además, a dos naciones extranjeras: «Mas ninguno de todos llamar puedo / más *bárbaro* que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen *ignorante* Italia y Francia» (vv. 362-366, 151).

El cura sostiene después que las «comedias buenas» que se ajustan al arte pueden resultar más deleitosas que las que no lo hacen. Y a propósito de los autores que cultivan estas últimas, dice lo siguiente: «algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer» (I, 48, 306). Si el cura cervantino puede asegurar que hay compositores de comedias que conocen muy bien sus fallos y que sabrían cómo evitarlos, es porque el propio Lope no solo había afirmado conocer las reglas del arte, sino que había confesado

al final de su obra que habría sido mejor componer comedias en conformidad con dichas reglas, en lugar de las que se había visto obligado a escribir para ajustarse al gusto del vulgo: «Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco / que, aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido, / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto» (vv. 372-376, 151). Es de advertir que la expresión del cura cervantino («algunos [...] *conocen* muy bien en lo que yerran») remeda la que había empleado Lope («*conozco* que, aunque fueran mejor de otra manera...»), lo que corrobora que fue Cervantes quien escribió el capítulo 48 de su obra después de leer el *Arte nuevo*.

Y a continuación, el cura cervantino hace otra clara alusión al *Arte nuevo* y a las comedias de Lope de Vega:

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

Las expresiones «mercadería vendible» y «le ha de pagar» aluden a dos de los versos más conocidos del *Arte nuevo* («como las *paga* el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»). Y el cura se refiere en tono burlón a las «muchas e infinitas comedias» de Lope porque éste

se había jactado en el *Arte nuevo* de haber compuesto un gran número de ellas: «Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas, / con una que he acabado esta semana, cuatrocientas y ochenta y tres comedias?» (vv. 367-369, 151)<sup>11</sup>. Si el cura afirma que Lope «tiene lleno el mundo de su fama», seguramente sea debido a la importancia que se otorgaba a la misma en el *Arte nuevo* («quien con arte agora las escribe, / muere sin fama»). Y en cuanto a la afirmación final del cura («Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren»), constituye una denuncia de la intención manifestada en el *Arte nuevo* de ajustarse al gusto del vulgo, y hace referencia, al mismo tiempo, a las seis comedias que Lope de Vega decía haber compuesto siguiendo las normas del arte, las únicas que habrían alcanzado ese «punto de perfección»: «Porque fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente» (vv. 370-371, 151).

Por último, el cura cervantino propone que las comedias que se quieran representar en España pasen el examen previo de un censor de la Corte: «y desta manera se harían buenas comedias y se conseguiría felicísimamente lo que en ellas se pretende: así el entretenimiento del pueblo, como la opinión de los ingenios de España» (I, 48, 307). De esta forma, el cura alude nuevamente tanto al pueblo o vulgo,

tan presente en el *Arte nuevo*, como a los destinatarios de la obra de Lope, a los que éste denominaba en los versos iniciales de su obra «ingenios nobles, flor de España». La expresión empleada por el cura cervantino corrobora que el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* constituye una clara réplica a otra obra escrita con anterioridad, dirigida a quienes se denominaba «ingenios [...] de España» y en la que se defendía la necesidad de prescindir del arte para agradar al vulgo. Y el cura, oponiéndose expresamente a lo afirmado en el *Arte nuevo*, sostiene que es posible hacer buenas comedias que se ajusten al arte y que sean del gusto del vulgo y de las personas cultas.

En definitiva, el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* constituye una clara réplica al *Arte nuevo*, por lo que Cervantes hubo de conocer el manuscrito de la obra de Lope antes de componer dicho capítulo.

Es posible que la crítica realizada contra el *Arte nuevo* y contra las comedias de Lope se debiera a que Cervantes no encontrara entonces quien le publicara sus comedias, como el mismo confesaría años más tarde en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (obra impresa en 1615):

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio (878).

Desde esta perspectiva, una de las afirmaciones transcritas del cura cervantino en sus críticas hacia Lope de Vega podría adquirir una nueva significación: «...pero,

<sup>11</sup> Así figura en la versión publicada de 1609, aunque es probable que el número de comedias se aumentara entonces con respecto al que aparecía en el manuscrito original. En el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), posterior, como mostraremos, al manuscrito del *Arte nuevo*, Lope incluye un listado con los títulos de 217 comedias (Vega, 1973: 57-60), y en el mismo prólogo afirma haber escrito ya «ducias y treinta comedias» (Vega, 1973: 64). Sobre el número de comedias que Lope se atribuye en las distintas ediciones de sus obras, véase Villarejo (1963, 1966).

como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y *dicen verdad*, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez...». La expresión «dicen verdad» podría estar motivada por la propia experiencia cervantina, y constituiría un reflejo de las dificultades que habría tenido en esos momentos el mismo Cervantes para vender sus comedias, a las que se referiría años después en el prólogo de las *Ocho comedias*... Todo indica, en suma, que la disputa entre Cervantes y Lope de Vega pudo originarse en el momento en el que el primero comprobó que los directores teatrales compraban las comedias escritas al estilo del Fénix, pero no las suyas. De ahí que Cervantes, frustrado ante la imposibilidad de vender sus propias comedias, cuando leyera el manuscrito del *Arte nuevo*, en el que Lope exponía su concepción teatral, decidiera escribir un duro alegato contra el mismo en el capítulo 48 del *Quijote*.

Lope de Vega no permaneció impasible ante el ataque cervantino, sino que le dio respuesta en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada en 1604. Y si Lope pudo hacerlo en ese momento, fue porque había leído la crítica cervantina en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, que fue puesto en circulación antes de que la obra se publicara en 1605.

Son varias las pruebas que se han aducido para sustentar que la primera parte del *Quijote* se divulgó y fue conocida antes de ser publicada en enero de 1605<sup>12</sup>. Adolfo-Federico de Schack dio a conocer en 1854 una carta de Lope de Vega, fechada en Toledo el 14 agosto de 1604, en la que se lee lo siguiente: «De poetas no

digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierce para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote». Y en la misma carta, Lope añadía la siguiente expresión: «...cosa para mi más odiosa que [...] mis comedias a Cervantes» (Vega, 1985: 68)<sup>13</sup>. De esta carta se desprendería, por un lado, que Lope de Vega y su destinatario, en agosto de 1604, tenían conocimiento de la existencia de don Quijote; y, por otro, que Lope daba por supuesto que sus comedias eran odiosas a Cervantes.

Por otra parte, la protagonista de *La pícara Justina*, obra impresa a finales de 1604 y publicada a principios de 1605, se refiere a don Quijote como un personaje literario ya sobradamente conocido, al que compara con los protagonistas de otras obras famosas, como el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* o la *Celestina*:

Soy la rein- de Picardí-,  
 Más que la Rud- conoci-,  
 Más famo- que doña Oli-,  
 Que Don Quijo- y Lazari-,  
 Que Alfarach- y Celesti-... (Úbeda, 2001: 523).

Así pues, el autor de *La pícara Justina*<sup>14</sup> sabría de la existencia de don Quijote antes de escribir su obra y de darla a la imprenta

<sup>12</sup> Aunque la obra lleva fecha de impresión de 1605, Francisco Rico (2004: CCXXV) piensa que «debió de leerse en Valladolid para la Nochebuena de 1604, mientras que los madrileños posiblemente no le hincaron el diente hasta Reyes de 1605». Véase además Rico (2005a).

<sup>13</sup> La carta autógrafa de Lope no se conserva (solo quedan copias del original). Debido a las dificultades que acarrea considerar la existencia de esa carta en una fecha anterior a la publicación del *Quijote*, Astrana Marín (1948-1958: VI, 143) retrasó su fecha de redacción a 1605, aduciendo que en 1604 Lope de Vega y el duque de Sessa (destinatario de un buen número de las cartas del Fénix y recopilador de su epistolario, titulado *Cartas y billetes de Belardo a Lucilo sobre diversas materias*) no se conocían. Nicolás Marín (1973: 4-6) considera válidas la autoría y la fecha.

<sup>14</sup> La obra ha sido tradicionalmente atribuida a Francisco López de Úbeda (Bataillon, 1982; Sevilla, 2001: XXVI). Sobre su atribución a Baltasar Navarrete, véase Rojo (2004, 2005) y Blasco (2005, 2007).

a finales de 1604, y daba por supuesto que sus lectores también la conocerían.

Por su parte, Jaime Oliver Asín (1948) llamó la atención sobre un pasaje de la obra titulada *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana, missa y sacrificios, con otras pruebas y argumentos contra la falsa Trinidad*, del morisco Ibrahim Taibilí, que nació en Toledo en el último tercio del siglo XVI y fue llamado Juan Pérez en España. Tras la expulsión de los moriscos de España en 1609, Ibrahim Taibilí se refugió en Tazator o Tazatores (hoy Testour), y en 1637 escribió la mencionada obra, en cuyo «Prólogo al lector» recuerda una escena real acaecida en una librería de Alcalá de Henares durante la feria de agosto de 1604. Un amigo morisco de Juan Pérez elogió en esa librería unos libros de caballerías, suscitando la burla de un estudiante, que dijo lo siguiente: «¡Ya nos remanece otro Don Quijote!» (*apud* Asín, 1948: 112). De esta escena se deduciría que el 24 de agosto (día en que se celebraba la feria de Alcalá) de 1604, «el *Quijote* era obra famosísima» (Asín, 1948: 113), ya que todos los presentes en la librería (Juan Pérez, su amigo morisco, el estudiante y el librero) conocían la existencia de don Quijote. Pero como Oliver Asín no contemplaba la posibilidad de que una obra manuscrita pudiera alcanzar tal difusión, concluyó que antes de esa fecha hubo de existir una edición impresa del *Quijote*.

Hoy en día, sin embargo, conocemos la importancia que tenía en la época la transmisión manuscrita de las obras y la difusión que los manuscritos y sus copias podían alcanzar, por lo que no es preciso suponer la existencia de una edición impresa del *Quijote* anterior a la de 1605, de la que no hay ninguna constancia. Lo que sí se puede afirmar con seguridad (como lo prueban la carta de Lope de Vega del 14 de agosto de 1604, la referencia

hecha a don Quijote en *La Pícaro Justina* en una fecha anterior a finales de 1604, y la escena del 24 de agosto de 1604 acaecida en una librería de Alcalá) es que el *Quijote* era una obra ya sobradamente conocida en agosto de 1604 (Pérez López, 2002: 52), lo que indica que tuvo una amplia divulgación en forma manuscrita antes de su publicación.

Por otra parte, se ha pensado en la posible existencia, anterior a 1605, de una novela corta que contuviera los capítulos iniciales de la versión que nos ha llegado de la primera parte del *Quijote*, en los que se narra la primera salida del enloquecido hidalgo, aun no acompañado de Sancho Panza. De hecho, es muy posible que el *Quijote* se iniciara como una novela corta (similar a las contenidas en el volumen de las *Novelas ejemplares*) basada en el *Entremés de los Romances* (Sevilla y Rey, 1996a: XXI-XXIV; Rey, 2006: 473 y ss.). El protagonista de esta obra, Bartolo, experimentaba una locura muy parecida a la de don *Quijote*, ocasionada por su afición a los romances<sup>15</sup>. Juan Millé y Giménez, por su parte, había sostenido que el *Entremés de los Romances* suponía una crítica a Lope de Vega (Millé, 1930). En palabras de Antonio Rey, Bartolo, el protagonista del *Entremés de los Romances*,

loco por los romances, se cree un héroe del Romancero, y, recién casado, abandona a su mujer y se empeña a ir a luchar contra el Draque, contra Inglaterra, al igual que Lope, «loco» por los romances [...], asimismo recién casado (con Isabel de Urbina), abandona a su mujer y se embarca contra Inglaterra en la Armada Invencible (Rey, 2006: 477).

Desde esta perspectiva, si el manuscrito de esa hipotética novela corta cervantina que contenía la primera salida de don

<sup>15</sup> Puede consultarse al respecto la edición realizada por Daniel Eisenberg y Geoffrey Staggs: *Entremés de los Romances* (2002).



Quijote hubiera llegado a manos de Lope de Vega, a éste seguramente le habría molestado que Cervantes se hubiera basado para escribirla en una obra que constituía una burla de su persona, como era el *Entremés de los Romances*, lo que podría explicar el surgimiento de la enemistad entre ambos y que Lope criticara a Cervantes en su carta del 14 de agosto de 1604. No obstante, y aunque es muy posible que el *Quijote* se iniciara como una novela corta, hay que tener en cuenta que Lope, en su carta, no solo ataca a Cervantes y a don Quijote («De poetas no digo [...], pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote»), sino que en ella manifiesta además la certidumbre de que sus comedias le resultaban odiosas a Cervantes: «cosa para mi más odiosa que [...] mis comedias a Cervantes». De esta última expresión cabe inferir que Lope no se estaba refiriendo en su carta a esa hipotética novela corta, sino al manuscrito de la totalidad de la primera parte del *Quijote*, en cuyo capítulo 48 (ya próximo al final de la obra, que consta de 52 capítulos), Cervantes hacía que el cura, como hemos visto, manifestara su «antiguo rancor [...] con las comedias» de Lope de Vega, palabras que bien le podrían haber hecho creer que sus comedias le resultarían odiosas a Cervantes.

Además, de la primera expresión empleada por Lope de Vega en su carta puede deducirse que éste estaba al tanto de la próxima publicación del *Quijote*<sup>16</sup>. Al escribir en agosto de 1604 que muchos poetas<sup>17</sup>, y entre ellos Cervantes, están en

«cierne para el año que viene», Lope se estaría refiriendo a la próxima publicación del *Quijote* en 1605, y, al indicar que no hay un poeta «tan necio que alabe a don Quijote», tendría en mente que Cervantes ya había pedido a otros autores, como era costumbre, que le compusieran poemas laudatorios para incluirlos en los preliminares de la versión impresa de su obra, sin encontrar a nadie que estuviera dispuesto a hacerlo, tal vez debido, como sospecha Antonio Rey, a «una confabulación expresa urdida por el mismo Lope de Vega, que tenía una corte de admiradores y adláteres dispuesta a seguir sus pautas» (Rey, 2006: 475); de ahí que Cervantes optara finalmente por escribir él mismo los poemas preliminares en tono burlesco. Así, la carta comentada indica que el 14 de agosto de 1604 Lope de Vega ya había leído el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, en cuyo capítulo 48 el cura manifestaba su «antiguo rancor» por las comedias del Fénix, y que Cervantes, antes de esa fecha, ya habría hecho llegar el manuscrito de su obra a los autores a quienes habría pedido que le escribieran los poemas preliminares.

Que Lope de Vega ya conocía en 1604 el manuscrito de la primera parte del *Quijote* no solo se deduce de su carta del 14 de agosto, sino también del prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada ese mismo año. Dicho prólogo apenas guarda relación con la novela que introduce, y casi todo él constituye una defensa contra una crítica de sus comedias realizada anteriormente, que no es otra que la formulada por Cervantes en el capítulo 48 del manuscrito de la primera parte del *Quijote*. Todo indica que Lope de Vega, poco antes de dar a la imprenta *El peregrino en su patria*, leyó el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, en el que pudo leer las críticas a su *Arte nuevo* y a sus comedias, por lo que dedicó el prólogo de su novela a dar respuesta a esas críticas.

<sup>16</sup> A este respecto, Américo Castro (1967: 296) no duda en afirmar que «Lope de Vega supo del *Quijote* antes de que saliera de las prensas en 1605».

<sup>17</sup> A propósito del significado que tenía en la época el término *poeta*, con el que se designaba al autor de obras en verso de cualquier tipo de género literario (ya fuera dramático, cómico, heroico o lírico), véase Martín, 2006: 282-286 y Marín, 1973: 18-20.

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

La esperanza del premio dice Séneca que es consuelo del trabajo [...]. Todos reprenden, mas no dan la causa [...]. Que ya se juzga, o por envidia, o por malicia o por ignorancia. Y [...] ¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar lo que no entienden? Hay muchos que por la opinión de otros condenan lo que ignoran y sin ellos no hablan [...]. En España se tiene por sin duda que no ha nacido poeta en este siglo, pues ¿cómo hay tantos que quieren serlo? Los que pretenden, trabajen; los que comienzan, imiten; los que ignoran, aprendan; los que saben, agradezcan; los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien. [...] *Para mí también son obras las de mano, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?* (Vega, 1973: 55-56)<sup>18</sup>.

En este párrafo inicial, Lope de Vega lamenta la actitud de quienes, sin ser buenos escritores, censuran las obras ajenas, en clara alusión a una crítica realizada contra sus propias obras, de la que seguirá defendiéndose a lo largo del prólogo. Pero lo más llamativo es que la crítica en cuestión no ha sido realizada en una obra publicada, sino en un manuscrito o libro de mano: «Para mí también son obras *las de mano*, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?». De esta expresión se desprende que la crítica contra la que Lope se defiende ha sido realizada en una obra de mano o manuscrito por una persona que no acostumbra a imprimir. Aunque Lope emplea el plural para referirse a su adversario sin especificar su nombre (de igual modo que Cervantes había usado el plural al criticar al Fénix sin mencionarlo

expresamente en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*<sup>19</sup>), su queja se dirige contra un escritor que, no habiendo publicado sus obras (y Cervantes no lo había hecho desde 1585, en que apareció la *Galatea*), «murmura» contra él o le critica en una obra de mano o manuscrito. De la afirmación de Lope se desprende, por otra parte, la relevancia que tenía en la época la circulación manuscrita de las obras, ya que equipara en importancia los manuscritos o libros de mano con las obras impresas, y aduce que la persona que le ha criticado no debe fiarse por haberlo hecho en un manuscrito en lugar de en una obra impresa.

Lope se refiere después a la dualidad *ars/ingenium* de Horacio (2003: 143), relativa a la relevancia que tienen en la creación poética el conocimiento de las normas del arte y el ingenio natural del autor, y escribe lo siguiente: «Si algo agrada, comúnmente alaban el natural del dueño, niegan el arte» (56). Y eso es precisamente lo que había hecho el cura cervantino, quien, como hemos visto, había lamentado que las comedias de Lope no se ajustaran al arte, pero había reconocido, en un fragmento que conviene recordar, el «natural» o ingenio de Lope:

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

<sup>18</sup> En adelante cito *El peregrino en su patria* por la edición de Juan Bautista Avalla-Arce (1973), indicando entre paréntesis el número de página.

<sup>19</sup> Así se aprecia en las siguientes expresiones: «Y lo malo es que haya ignorantes que digan que esto es lo perfecto» (I, 48, 306); «porque algunos [...] conocen muy bien en lo que yerran y saben estremadamente lo que deben hacer» (I, 48, 306).

al punto de la perfección que requieren (I, 48, 306-307).

Contra el ataque del cura cervantino, Lope continúa destacando la importancia del ingenio natural frente al arte:

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

Como el canónigo y el cura cervantinos habían denunciado que las comedias de Lope estuvieran llenas de disparates, Lope se defiende de dicha acusación:

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

Lope se refiere a una obra publicada en Lisboa en 1603, titulada *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, cuya última *licencia* de edición está fechada el 6 de junio de 1603 (Barrera, 1973: cap. IV y Vega, 1973: 57, nota 24), por lo que tuvo que escribir su prólogo después de esa fecha. A pesar de lo expresado en el título de la obra, solo una de las comedias contenidas en el volumen (*El perseguido*) ha sido atribuida al Fénix, y las otras cinco no llevan el nombre de su autor (Barrera, 1973: cap. IV); de ahí que el Fénix lamente en el prólogo de *El peregrino en su patria* que intenten atribuirle obras ajenas. Y aunque las críticas cervantinas no iban dirigidas contra las comedias impresas, sino contra las comedias representadas

de Lope, éste se referirá a continuación a las comedias manuscritas que le son falsamente atribuidas, lo que evidencia su intención de contestar a las críticas cervantinas, haciendo ver que no es responsable de los errores ajenos. Por lo demás, la referencia a quienes leen sus escritos con afición en Italia y Francia supone una réplica de Lope al cura cervantino, quien se quejaba de que los extranjeros consideraran bárbaros e ignorantes a los españoles que seguían las pautas de las comedias lopescas.

Y como el cura cervantino había aludido a las «muchas e infinitas comedias» compuestas por «un felicísimo ingenio destos reinos» (en lo que constituía una alusión irónica al hecho de que Lope se jactara en el *Arte nuevo* de haber escrito muchas comedias), el Fénix vuelve a resaltar en el prólogo de *El peregrino en su patria* su gran capacidad de creación teatral, incluyendo un listado de las 217 comedias que ha escrito hasta el momento, «así porque se conozcan, como porque vean si se adquiere la opinión con el ocio, y cómo al honesto trabajo sigue la fama, que no a la detractora envidia e infame murmuración, hija de la ignorancia y del vicio» (57).

Y después del listado con los títulos de sus comedias, Lope vuelve a dejar claro que se está defendiendo de una crítica formulada con anterioridad:

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

De esta forma, Lope no solo se refiere a las comedias que le han sido atribuidas falsamente en el volumen impreso de las *Seis comedias...*, sino también a las que han circulado de mano en mano en «papeles» o manuscritos y han sido tergiversadas



por los representantes, dando a entender que los «disparates» que le imputaban el canónigo y el cura cervantinos no le corresponden.

Y si el cura cervantino había lamentado la imagen que daban los escritores españoles de comedias («que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios *españoles*»), y había afirmado que «los *extranjeros* [...] con mucha puntualidad *guardan las leyes de la comedia*», las palabras que expone Lope a continuación en el prólogo de *El peregrino en su patria* constituyen una clara disculpa contra esa acusación:

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

Como se puede apreciar, Lope de Vega emplea las mismas palabras y expresiones que había usado el cura, lo que constituye una clara muestra de que está respondiendo a las críticas cervantinas. A este respecto, es de resaltar que Lope no había empleado el término *extranjeros* en el *Arte nuevo* (se había referido a los mismos mediante la siguiente expresión: «y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen ignorante Italia y Francia» [vv. 364-366, 151]), y que había sido el cura cervantino quien, remedando las palabras de Lope, había usado por primera vez ese término. Por lo tanto, no cabe duda de que, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, Lope emplea el término *extranjeros* y otros vocablos que había usado el cura cervantino para darle una respuesta directa.

Una vez evidenciada su ingente producción teatral, Lope desprecia en su

prólogo las críticas de quien no ha hecho nada comparable: «Pues ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura?» (64). Resulta significativo que deje de emplear el plural, y que se dirija a una persona en concreto, en clara actitud defensiva contra una crítica realizada con anterioridad, lo que indica que se está defendiendo de la crítica de Cervantes.

Y Lope tan solo dedica el párrafo final de su prólogo a presentar su novela: «Pero sean cuales fueren, éste es el *Peregrino*: no carece su historia de algún deleite [...]» (64). Así pues, casi todo el prólogo de *El peregrino en su patria* constituye una clara réplica a la crítica realizada en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, lo que otorga una especial importancia a la afirmación de su inicio: «Para mí también son obras *las de mano* como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?». A través de estas palabras, Lope censura a Cervantes que se escude en el carácter manuscrito de su obra para criticarlo, pero hace ver que las críticas vertidas en ese manuscrito le resultan igual de molestas que si hubieran figurado en una obra impresa. En consecuencia, cabe deducir que Lope de Vega había leído el libro de mano o manuscrito de la primera parte del *Quijote* antes de escribir el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que realizó una defensa contra las críticas a su *Arte nuevo* y a sus comedias realizadas en dicho manuscrito<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> En el soneto antes transcrito que comienza con el verso «Pues nunca de la Biblia digo le-...», que Cervantes recibió por correo cuando vivía en Valladolid (entre el verano de 1604 y el otoño de 1605), puede haber otra referencia a la circulación manuscrita de la primera parte del *Quijote*: «...y ese

Aunque es difícil precisar el momento en el que Cervantes puso en circulación el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, hubo de hacerlo antes de que Lope escribiera el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada en 1604. Dicho prólogo no lleva fecha, pero Lope se refirió en el mismo a la reciente publicación («Ahora han salido algunas comedias...») de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*. Esta obra obtuvo su última licencia de impresión el de 6 de junio de 1603, por lo que debió publicarse poco después de esa fecha. Lope pudo conocer ya en 1603 que las *Seis comedias...* habían sido publicadas, y componer en ese mismo año el prólogo de *El peregrino en su patria*, pero también pudo escribirlo en cualquier momento anterior a la publicación de su novela en 1604. La aprobación de *El peregrino en su patria* está fechada el 25 de noviembre de 1603, su *dedicatoria* (a Don Pedro Fernández de Córdoba) es del 31 de diciembre de 1603, y su *tasa* del 27 de febrero de 1604, por lo que probablemente se publicó poco después. Lope pudo escribir el prólogo de *El peregrino en su patria* a finales de 1603 o a principios de 1604, lo que indica que el manuscrito de la primera parte del *Quijote* ya debía de estar en circulación en 1603<sup>21</sup>.

tu *Don Quixote* baladí, / de culo en culo por el mundo va / vendiendo especias y azafrán romí / y al fin en muldares parará». La expresión «de culo en culo» remeda de forma satírica la manera habitual de referirse a la circulación de los manuscritos, que iban «de mano en mano». Véase al respecto Pérez López (2005: 22-26).

<sup>21</sup> Es posible que la carta que escribió Lope de Vega el 14 de agosto de 1604 fuera posterior al prólogo de *El peregrino en su patria*. En dicho prólogo, al referirse a Cervantes, Lope aún no mencionaba la próxima publicación del *Quijote* («¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?»), mientras que en su carta hacía referencia a la próxima publicación de la obra cervantina («De poetas no digo: muchos en cierce para el año que viene, pero ninguno tan malo como Cervantes, ni tan necio que

En suma, de la carta de Lope de Vega del 14 de agosto de 1604, de los testimonios contenidos en *La pícara Justina* y en la obra del morisco Juan Pérez, y del prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que Lope contestó a la crítica de su *Arte nuevo* y de sus comedias realizada anteriormente en una obra de mano, cabe deducir que la primera parte del *Quijote* circuló en forma manuscrita antes de su publicación.

## 1.2. LA INFLUENCIA DE LOS MANUSCRITOS DE LA VIDA Y TRABAJOS DE PASAMONTE Y DE LA SEGUNDA PARTE DEL GUZMÁN DE ALFARACHE DE MATEO ALEMÁN EN LA PRIMERA PARTE DEL QUIJOTE CERVANTINO

En la composición de la primera parte del *Quijote* tuvo una gran importancia otro manuscrito: el de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, cuya primera parte circuló en 1593, como consta en la versión definitiva del manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles<sup>22</sup>. En la primera parte de su autobiografía, Pasamonte, que había formado parte del mismo tercio de Miguel de Moncada al que perteneció Cervantes cuando ambos participaron en la batalla de Lepanto (1571), narra sus vivencias juveniles como soldado, su posterior captura por parte de

alabe a don Quijote»), dando a entender que Cervantes estaba buscando quien le hiciera los poemas preliminares para la versión impresa.

<sup>22</sup> El propio Pasamonte hizo ver en la segunda parte de su autobiografía que había hecho circular en Madrid el manuscrito de la primera parte en 1593, y en la segunda parte de la autobiografía aparecen varias personas que han leído el manuscrito de la primera parte (Martín Jiménez, 2001: 31-33; 2005: 28). Actualmente hay varias versiones impresas y digitales de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, cuyos datos se recogen en la bibliografía final.

los turcos y su largo cautiverio de dieciocho años, parte del cual pasó remando como galeote. Y al describir la toma de La Goleta (1573), en la que no hubo auténtica batalla debido a la huida del enemigo, Pasamonte se adjudicaba un comportamiento heroico similar al que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto (Martín Jiménez, 2005: 59-60). De ahí que Cervantes, tras leer el manuscrito de su antiguo compañero de milicias, realizara un retrato despiadado del mismo en la primera parte del *Quijote*, transformando al galeote de los turcos en el galeote Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*. Al caracterizar a Ginés de Pasamonte, Cervantes se basó en los datos que figuraban en el manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* (Martín Jiménez, 2005: 44-53); pero, además, Cervantes quiso relacionar a Pasamonte con el género que llegaría a llamarse picaresco, y, más concretamente, con el protagonista del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán<sup>23</sup>. Aunque la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* era una autobiografía que recogía hechos reales, Cervantes se basó en que tanto Jerónimo de Pasamonte como Guzmán hubieran escrito en primera persona el relato autobiográfico de sus vidas para establecer una relación entre ambos, rebajando así a Jerónimo de Pasamonte a la categoría de pícaro. En el capítulo 22 de la primera parte del *Quijote*, cuando el comisario dice que Ginés de Pasamonte

ha escrito su propia historia, el propio galeote se encarga de comparar su autobiografía, titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*, con las obras del género picaresco iniciado por *El Lazarillo de Tormes*:

—Dice verdad —dijo el comisario—; que él mismo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales.

—Y le pienso quitar —dijo Ginés—, si quedara en docientos ducados.

—¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.

—Es tan bueno —respondió Ginés— que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.

—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.

—*La vida de Ginés de Pasamonte* —respondió el mismo (I, 22, 209).

En el universo ficcional en que se encuadra, Ginés insiste en que su autobiografía (como la autobiografía de Jerónimo de Pasamonte a la que representa) narra hechos reales, y que las «verdades» que trata son mejores que las «mentiras» propias de las novelas picarescas. Pero al establecer esa comparación entre su autobiografía y el género picaresco, da a entender que él también puede considerarse un pícaro. Así, sirviéndose del personaje de Ginés de Pasamonte, Cervantes ofrece una imagen de Jerónimo de Pasamonte totalmente contraria a la que éste ofrecía en su autobiografía, en la que aparecía como un hombre honrado y extremadamente devoto. Y aunque Cervantes no menciona el *Guzmán de Alfarache*, es obvio que se refiere a él indirectamente a través de la expresión «todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren», pues, en el momento de componer este episodio, las obras de Alemán y de Luján

<sup>23</sup> Sobre las relaciones de Ginés de Pasamonte con Jerónimo de Pasamonte y con el personaje de Guzmán de Mateo Alemán, véase especialmente Riley (2001: 59), Martín Morán (2007: 91; 2009: 345-367) y Ehrlicher (2007: 169). A propósito de Cervantes y Mateo Alemán, véase Casaldueiro (1953), Bataillon (1973: 227), Joly (1986: 505-548; 1999), Micó (1994), Márquez (1995), Close (2001; 2007), Brancaforte (2002), Rey (1996; 2002), Vila (2007), Rabaté (2007), Blanco (2007), Cavillac (2007), Guillemonet y Requejo (2007) y Martín Morán (2009: 383-399).

de Sayavedra eran las únicas conocidas, junto al *Lazarillo* y su continuación, pertenecientes al género picaresco (Sevilla, 2001: X). Hay que tener en cuenta, como hemos visto en el apartado anterior, que la primera parte del *Quijote* circuló en forma manuscrita hacia 1603, por lo que el episodio de Ginés de Pasamonte ya estaba escrito en esa fecha. Por entonces, se habían publicado la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) y la continuación apócrifa de Mateo Luján de Sayavedra (1602). Pero en la escena de los galeotes de la primera parte del *Quijote* hay claras alusiones al episodio del traslado de los galeotes que figuraba en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en el que sin duda se inspiró Cervantes para componer el suyo<sup>24</sup>. En efecto, Cervantes no solo tomó la idea de representar un traslado de galeotes del episodio de Alemán, sino que, como enseguida comprobaremos, aludió a aspectos muy concretos de ese episodio.

Tanto en la escena de la segunda parte de Alemán como en la de Cervantes, los galeotes son trasladados a las galeras por un comisario. Y cuando don Quijote pregunta a Ginés si ha terminado su libro, éste responde lo siguiente:

—¿Cómo puede estar acabado [...], si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.

<sup>24</sup> Como expusiera Claudio Guillén (1960), la propia liberación de los galeotes en el episodio cervantino tendría su antecedente en el hecho de que Mateo Alemán, siendo juez real, liberara a los presos de la Cárcel Real de Usagre (Badajoz) en 1583, «con mucha cólera y ánimo de maltratar» al alguacil que no quería cumplir la orden, al cual, con la ayuda de Martín Tejedor y Juan Barrones Gato, «le asieron por los calzones y otras partes, y le quitó la espada y la vara que traía, y le puso en la cárcel [...] en una cadena». Véase además Castro (1967: 333; 1974: 46) y Rey (2005: 266, 283).

—Luego, ¿otra vez habéis estado en ellas? —dijo don Quijote.

—*Para servir a Dios y al rey*, otra vez he estado cuatro años, y ya sé a qué sabe el bizcocho y el corbacho —respondió Ginés—; y no me pesa mucho de ir a ellas, porque *allí tendré lugar de acabar mi libro*, que me quedan muchas cosas que decir, *y en las galeras de España hay mas sosiego de aquel que sería menester...* (I, 22, 209).

Cervantes mezcla aspectos basados en la autobiografía de Pasamonte con otros tomados de las dos partes del *Guzmán de Alemán*. Así, Pasamonte había escrito lo siguiente en su *Vida y trabajos*: «*Estuvo mi amo cuatro años en ese bailico de Alejandría*» (70)<sup>25</sup>; y como él mismo cuenta, durante los veranos de esos cuatro años tuvo que remar como galeote. Además, Cervantes hace burlesco que Ginés pronuncie las mismas palabras («Para servir a Dios y al rey») que escribía Jerónimo de Pasamonte en su autobiografía: «no había quien tan honrosos trabajos hubiese padecido *en servicio de su Dios y rey como yo*» (105). Y Cervantes se basa en la novela de Alemán al hacer que Ginés de Pasamonte, como Guzmán, vaya a contar su vida desde las galeras. Así se afirmaba ya en la «Declaración para el entendimiento deste libro» inserta en los preliminares de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*: «Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, [...] como largamente lo verás en la segunda parte» (I, Declaración..., 113)<sup>26</sup>. En el

<sup>25</sup> Cito la autobiografía de Pasamonte (indicando entre paréntesis el número de página) por la versión prologada por Miguel Ánges de Brunes Ibarra (Pasamonte, 2006), que reproduce el prólogo y el texto de la versión anterior de José María de Cossío (Pasamonte, 1956).

<sup>26</sup> Cito las dos partes del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán por las ediciones de José María Mico (*Guzmán de Alfarache I*: Alemán, 2000; *Guzmán de Alfarache II*: Alemán, 2001), indicando entre

capítulo quinto del libro tercero de la primera parte del *Guzmán*, su protagonista también decía que estaba escribiendo su obra en las galeras: «...no porque se me antoje ni tenga olvidados los trabajos, para que los que agora padezco en esta galera me parezcan mayores o no tales» (I-III, 5, 415). La continuación apócrifa de Mateo Luján de Sayavedra también culminaba cuando el protagonista era conducido a las galeras, y en el primer capítulo del libro primero de la segunda parte de Mateo Alemán, Guzmán vuelve a insistir en que escribe su vida estando en las galeras: «Póngase primero a considerar mi plaza, la suma miseria donde mi desconcierto me ha traído; represéntese otro yo y luego discurra qué pasatiempo se podrá tomar con el que siempre lo pasa —preso y ahrojado— con un renegador o renegado cómitre» (II-I, 1, 49). Y la referencia al «sosiego» que, según Ginés de Pasamonte, hay en las galeras del rey de España constituye una clara alusión a lo afirmado en la «Declaración para el entendimiento deste libro» de los preliminares de la primera parte del *Guzmán* («...aprovechándose del ocioso de la galera» [I, Declaración..., 113]) y en el capítulo octavo del libro tercero de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Alemán, en el que se decía repetidamente que no había mucho trabajo en las galeras de España: «El trabajo por entonces era poco» (II-III, 8, 497); «fue necesario salir a Cádiz mi galera por unos árboles y entenas [...]. Que fue en este viaje la primera cosa en que trabajé» (II-III, 8, 502); «de ordinario se boga descansadamente y sin azotes, como por entretenimiento» (II-III, 8, 502). Adviértase, por otra parte, que si Ginés matiza de forma aparentemente superflua que las galeras ociosas de las que habla son las «de España», es para compararlas

indirectamente con las galeras turcas en las que tanto trabajó y sufrió Jerónimo de Pasamonte, de manera que éste es relacionado con el pícaro de Alemán. Pero las alusiones cervantinas al episodio del traslado de los galeotes de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán continúan. Cuando el comisario cervantino tilda de bellaco a Ginés de Pasamonte, éste dice lo siguiente:

—Ya le he dicho, señor comisario —respondió Pasamonte—, que se vaya poco a poco, que aquellos señores no le dieron esa vara para que maltratase a los pobretes que aquí vamos, sino para que nos guiasen y llevase adonde Su Majestad manda. Si no, ¡por vida de...! ¡Basta!, que podría ser que saliesen algún día en la *colada las manchas que se hicieron en la venta*» (I, 22, 209).

La expresión «saliesen algún día en la *colada*», que se utilizaba para dar a entender que podría revelarse algo oculto, alude al término que había usado Guzmán en la segunda parte de Alemán para referirse a la condena que compartía con un camarada («a mi camarada Soto le condenaron a lo mismo y salimos en una misma *colada*» [II-III, 7, 487]), mientras que «las manchas que se hicieron en la venta» remiten de forma diáfana a los hechos ignominiosos que habían ocurrido en el episodio del traslado de los galeotes de la misma segunda parte de Alemán, en el cual el comisario hacía la vista gorda cuando los galeotes, al salir de Las Cabezas de San Juan, robaban unos lechoncillos a un mozuelo, y luego, al llegar a una venta, exigía a los galeotes que le asasen uno de ellos por haber permitido el robo, y Guzmán se ofrecía a darle el suyo y a cocinárselo. Guzmán robaba después a unos huéspedes en la misma venta, y el comisario se quedaba finalmente con el botín sin repartirlo con él (II-III, 8). Por lo tanto, el galeote Ginés de Pasamonte amenaza al comisario cervantino

paréntesis la parte, los preliminares o el libro, el capítulo y el número de página.



con descubrir las «manchas» o hechos vergonzosos que habían protagonizado el galeote y el comisario de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, lo que es muestra de la intención cervantina de aludir al episodio de Alemán para establecer una clara relación entre su pícaro y Ginés de Pasamonte, destinada a denigrar a Jerónimo de Pasamonte<sup>27</sup>.

Cuando el comisario cervantino se dispone a pegar a Ginés, interviene don Quijote para evitarlo: «Alzó la vara en alto el comisario para dar a Pasamonte en respuesta de sus amenazas, mas don Quijote se puso en medio y le rogó que no le maltratase, pues no era mucho que quien llevaba tan atadas las manos tuviese algún tanto suelta la lengua» (I, 22, 209). Y también Guzmán había intercedido por su

<sup>27</sup> A juicio de Augustin Redondo, las palabras que pronuncia Ginés de Pasamonte («que saliesen algún día en la colada las manchas que se hicieron en la venta») remitirían a un pasaje de la primera parte del *Guzmán*, concretamente «al final del episodio del mesón de Cantillana, en que el huésped le ha dado al protagonista machuelo por ternera y le ha robado la capa, riñen los dos personajes, interviene la justicia y el posadero se ve obligado a confesar varios delitos. Guzmanillo exclama entonces: «Yo a todo esto estaba el oído atento, si de entre la colada salía mi capa» [I-1, 6, 201]» (Redondo, 1997, 254-255, nota 15). No obstante, el episodio de Ginés de Pasamonte tiene un referente mucho más preciso en la escena mencionada de la segunda parte del *Guzmán de Alemán*, ya que Ginés dirige esas palabras a un *comisario* que se encarga del traslado de unos galeotes y que ha cometido hechos ilícitos en una venta, y solo en la segunda parte de Alemán aparecía un comisario que trasladaba galeotes y cometía actos vergonzosos en una venta (en la escena a la que se refiere Redondo no hay un *comisario*, sino *alcaldes* y *regidores*, y no hay ningún traslado de galeotes). Como enseguida comentaremos, el hecho de que la primera parte del *Quijote* ya estuviera escrita cuando se publicó la segunda parte del *Guzmán de Alemán* sin duda ha determinado que no se hayan percibido las alusiones del episodio cervantino al del traslado de los galeotes de Alemán. Agradezco a Daniel Eisenberg que me llamara la atención sobre la importancia que tiene en el relato cervantino la alusión a esas «manchas que se hicieron en la venta».

camarada Soto cuando el comisario quería golpearle con su vara: «desentonó la voz con juramentos y blasfemias, que obligaron al Comisario a quererlo castigar con un palo. Yo [...] le supliqué lo dejase» (II-III, 8, 494). Es muy probable, además, que la expresión cervantina relativa a la soltura de lengua de quien va tan aprisionado aluda a lo afirmado en la segunda parte de Luján de Sayavedra: «y hombre va bien atesado de cadena y esposas, que sola la lengua le queda libre» (III, 11, 594). A este respecto, hay que tener en cuenta que Cervantes había descrito así a sus galeotes: «venían hasta doce hombres a pie, *ensartados*, como cuentas, en una gran *cadena* de hierro por *los cuellos*, y todos con *esposas a las manos*» (I, 22, 207). Y aunque en la obra de Alemán no hay una descripción semejante<sup>28</sup>, sí la hay en la de Luján, cuyo protagonista también describía el traslado de los galeotes: «*ensartáronnos en unas cadenas con argollas a los cuellos y esposas en las manos*» (III, 11, 593)<sup>29</sup>. Por ello, al componer el episodio de los galeotes, Cervantes se inspiró en la obra de Alemán (ya que solo en ella hay un comisario que protagoniza unos hechos vergonzosos en una venta<sup>30</sup>), pero seguramente también tuvo en cuenta la de Luján.

<sup>28</sup> En la segunda parte del *Guzmán de Alemán* se lee al respecto lo siguiente: «Un lunes de mañana nos mandaron subir, y, dando a cada uno el testimonio de su sentencia, nos fueron aherrojando, y, puestos en cuatro cadenas, nos entregaron a un Comisario que nos llevase nuestro poco a poco, un rato a pie y otro paseándonos» (II-III, 8, 491).

<sup>29</sup> Cito la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra por la edición de David Mañero Lozano (2007), indicando entre paréntesis los preliminares o el libro, el capítulo y el número de página.

<sup>30</sup> En el episodio del traslado de los galeotes de Luján de Sayavedra no aparece un comisario, y se hace referencia a otras figuras: «porque el alguacil, corchetes y gente de guardia no os tratan menos que de ladrón» (III, 11, 593).

En la obra cervantina, tras la liberación de los galeotes, éstos apedrean a don Quijote y le muestran su desagradecimiento, por lo que don Quijote «quedó mohinísimo de verse tan malparado por los mismos a quien tanto bien había hecho» (I, 22, 210). Y algo muy parecido ocurría en la obra de Alemán, cuando Guzmán se quejaba de que su compañero Soto le apedreaba («...cuando hallaba guijarros me los tiraba» [II-III, 8, 495]) y lamentaba su desagradecimiento: «No puedo exagerar el coraje que allí recibí de semejante ingratitud en un hombre a quien yo tanto había regalado siempre» (II-III, 8, 494). Pasamonte también se quejaba en su *Vida y trabajos* del desagradecimiento de sus compañeros galeotes: «Aquellos por quien yo había puesto tantas veces mi vida por su libertad, venlos aquí todos rebelados contra mí en pago de la más buena obra que yo pude hacer en servicio de Dios y provecho suyo» (78). Así pues, la ingratitud de los galeotes es un motivo común a la autobiografía de Pasamonte y a la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, por lo que, al incluir dicho motivo en su episodio, Cervantes pudo inspirarse en ambas obras, tal vez pretendiendo resaltar la relación entre las mismas.

No cabe duda, por lo tanto, de que Cervantes se basó en el episodio de los galeotes de la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, lo que, desde el punto de vista del planteamiento tradicional, reticente al reconocimiento de la circulación manuscrita de las obras literarias, provocaría un problema insoluble, ya que la obra de Alemán fue publicada a finales de 1604 (la fecha de su privilegio real es de 4 de diciembre de 1604), y el *Quijote* cervantino ya estaba escrito en esa fecha, pues fue publicado a principios de 1605. Pero el supuesto problema encuentra una fácil solución si consideramos que

la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* de Alemán circuló en forma manuscrita antes de su publicación.

De hecho, en la «Declaración para el entendimiento deste libro» de la primera parte del *Guzmán*, Alemán manifestó que tenía escrita la historia completa de su personaje, que en un principio había pensado publicarla entera en un solo volumen, y que, finalmente, decidió dividirla en dos volúmenes, por lo que creía necesario explicar cómo sería el argumento general de las dos partes, para que el lector de la primera pudiera hacerse una idea del desenlace de la historia:

*Teniendo escrita esta poética historia para imprimirla en un solo volumen*, en el discurso del cual quedaban absueltas [‘resueltas’] las dudas que agora, *dividido*, pueden ofrecerse, me pareció sería cosa justa quitar este inconveniente, pues con muy pocas palabras quedará bien claro. Para lo cual se presupone que Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro, habiendo sido muy buen estudiante, latino, retórico y griego, *como diremos en esta primera parte*, después dando la vuelta de Italia en España, pasó adelante con sus estudios, con ánimo de profesar el estado de la religión; mas por volverse a los vicios los dejó, habiendo cursado algunos años en ellos. Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en *la segunda parte* (I, Declaración..., 113).

La expresión «Teniendo escrita esta poética historia para imprimirla en un solo volumen» indica que, en el momento de publicar la primera parte (1599), Alemán ya había compuesto las dos partes del *Guzmán*, con la intención inicial de publicarlas en un solo volumen. Pero después, por algún motivo, decidió o tuvo que publicar la historia separada en dos

partes (lo que se aprecia en la expresión «ahora, dividido»), y de ahí que se viera obligado a ofrecer al lector de la primera parte un resumen del argumento general de la obra, incluyendo también lo que ocurría en la segunda parte. Así pues, el lector podría ver en la primera parte que Guzmán había sido muy buen estudiante («como diremos en esta primera parte»), y en la segunda parte («después») se describiría cómo volvió a España y estudió algunos años para ser religioso, aunque se dio al vicio y dejó los estudios, cometiendo delitos que le llevaron a las galeras, en las cuales escribió su vida. No obstante, al final de la «Declaración para el entendimiento de este libro», Alemán escribe unas palabras que parecen contradecir lo afirmado al principio de la misma:

Va dividido este libro [el volumen publicado de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*] en tres. En el primero se trata la salida que hizo Guzmán de Alfarache de casa de su madre [...]. En el segundo, la vida de pícaro que tuvo, y resabios malos que cobró con las malas compañías y ocioso tiempo que tuvo. En el tercero, las calamidades y pobreza en que vino, y desatinos que hizo por no quererse reducir ni dejarse gobernar de quien podía y deseaba honrarlo. *En lo que adelante escribiere se dará fin a la fábula*, Dios mediante.

Si al principio de la «Declaración...» afirmaba que tenía escrita la historia («Teniendo escrita esta poética historia...»), ahora indica que aún tiene que escribir algo para darle fin («En lo que adelante escribiere se dará fin a la fábula»). A no ser que entendiéramos el término *escribiere* como un sinónimo de *publicare*, de lo afirmado al principio y al final de la «Declaración...» parece desprenderse que, en el momento de escribirla, Alemán ya había compuesto su segunda parte, pero que pensaba revisarla de cara a su publicación.

Algunos años después, en el momento de escribir el prólogo al «Letor» de la segunda parte de su *Guzmán* (1604), Alemán vuelve a afirmar con absoluta claridad que tenía escrita desde hacía algunos años la segunda parte: «Aunque siempre temí sacar a luz aquesta segunda parte, después de algunos años *acabada y vista...*» (II, prólogo al «Letor», 20). Y como se desprende de esas palabras, Alemán no solo había culminado su segunda parte hacía algunos años, sino que había sido *vista* a través de su circulación en forma manuscrita. Y lo refrenda a continuación:

Mas, viéndome ya como el mal mozo, que a palos y coces lo levantan del profundo sueño, siéndome lance forzoso, me aconteció lo que a los perezosos, hacer la cosa dos veces. Pues, por haber sido pródigo *comunicando mis papeles* y pensamientos, me los cogieron al vuelo. De que, viéndome, si decirse puede, robado y defraudado, fue necesario volver de nuevo al trabajo [...].

Con esto me fue forzoso apartarme lo más que fue posible de lo que antes tenía escrito (II, prólogo al «Letor», 20).

Es decir, que Alemán había escrito su segunda parte y la había hecho circular como manuscrito (el término «papeles», como hemos visto, era la forma habitual de denominar en la época a los manuscritos); que el manuscrito cayó en manos del autor que se hizo pasar por Mateo Luján de Sayavedra, el cual se aprovechó del mismo al escribir la segunda parte apócrifa y publicarla, y que Alemán se vio forzado a rehacer lo escrito, en la medida de lo posible, para que su segunda parte se diferenciara de la de Luján (Brancaforte, 2002: 223, 230). En la dedicatoria a Don Juan de Mendoza, Alemán trata el mismo asunto:

Ya es conocida la razón que tengo en responder por mi causa en el desafío que me hizo sin ella el que sacó la segunda parte de mi *Guzmán de Alfarache*. Que



si decirse puede, fue abortar un embrión para en aquel propósito, dejándome obligado, no solo a perder los trabajos padecidos en lo que tenía compuesto, mas a tomar otros mayores y de nuevo (II, dedicatoria «A don Juan de Mendoza», 17).

De las citas trascritas se desprende que Alemán ya tenía compuesta su segunda parte, y que se vio obligado a remozarla en profundidad para distanciarse de la imitación de Luján; pero lo hizo, como él mismo indica en el prólogo al lector, «lo más que fue posible», lo que significa que no se apartó completamente de la primera versión que tenía escrita. Así pues, la obra impresa conservó algunos elementos o motivos del manuscrito, entre los que debía encontrarse, al menos en lo esencial, el episodio del traslado de los galeotes. Cervantes leyó el manuscrito original de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Alemán en el que figuraba ese episodio, y se basó en el mismo para escribir el de sus galeotes.

Aunque sin justificar su opinión, Américo Castro afirma que la propia primera parte del *Guzmán* circuló en manuscritos y llegó a manos de Cervantes: «Cervantes leyó el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, antes de ser publicado (1599)» (Castro, 1967: 296). La primera parte del *Guzmán* ya estaba concluida en 1597, ya que la aprobación de la obra para su publicación fue firmada el 13 de enero de 1598<sup>31</sup>. Por lo tanto, es posible que antes de esa fecha hubiera circulado en manuscritos. Y dado que el propio Alemán afirma en la «Declaración para el

entendimiento deste libro» de su primera parte publicada (1599) que entonces ya tenía compuestas las dos partes de la obra, y que en el prólogo al «Letor» de la segunda parte publicada (1604) hace ver que una primera versión de su segunda parte había circulado en forma manuscrita, cabe dentro de lo posible que Alemán, antes de publicar su primera parte en 1599 y comprobar después el éxito editorial que alcanzó, hubiera hecho correr un manuscrito que contuviera las dos partes de su obra (o que hubiera puesto a la vez en circulación dos manuscritos, uno con la primera y otro con la segunda parte). De ser así, Cervantes podría haber leído no solo el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* con anterioridad a su publicación, sino también, como piensa Américo Castro, el manuscrito de la primera parte antes de que ésta viera la luz.

También cabe dentro de lo posible que, teniendo escritas las dos partes de su obra, y dando solo a la imprenta la primera en 1599, Alemán hiciera correr en ese momento, o poco después, el manuscrito de la segunda parte de su *Guzmán*, lo cual debió ocurrir, en cualquier caso, antes de que el *Guzmán* apócrifo se publicara en 1602, pues, como veremos, Mateo Luján de Sayavedra tuvo en cuenta el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán al componer su obra.

Así pues, ya fuera antes de 1599, o entre esa fecha y 1602, y de forma independiente o unida a la primera parte, lo cierto es que una primera versión de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán circuló en forma manuscrita antes de ser rehecha y publicada en 1604. Y Cervantes, al escribir el episodio de Ginés de Pasamonte, no solo se inspiró en la primera parte de la autobiografía de Jerónimo de Pasamonte (que había sido puesta en circulación manuscrita en Madrid en 1593), sino también en el manuscrito o en

<sup>31</sup> «Por mandato de los señores del Consejo Real, he visto un libro intitulado *Primera parte del Picaro Guzmán de Alfarache*, y en él no hallo alguna cosa que sea contra la Fe Católica [...]; por lo cual se puede dar la licencia que pide. Y por ser así, di ésta firmada de mi nombre en Madrid, y de enero 13, de 1598. Fray Diego Dávila» (I, Preliminares, 103).

la primera parte publicada del *Guzmán de Alfarache* (1599) y en el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Todo ello nos ayuda a delimitar el momento en el que Cervantes pudo escribir el episodio de los galeotes de la primera parte del *Quijote*, inspirado en la escena del traslado de los galeotes que figuraba en el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán. Pero, como hemos visto, Cervantes seguramente también tuvo en cuenta la segunda parte apócrifa de Mateo Luján de Sayavedra. Esta tiene en sus preliminares una aprobación fechada en Valencia el 8 de agosto de 1602, y su privilegio real fue otorgado en la misma ciudad el 20 de agosto de 1602 (101-105), por lo que fue publicada poco después de esa fecha. No es probable que el *Guzmán* apócrifo circulara en manuscritos antes de su publicación, ya que su autor conocía, como

ratificaremos, el manuscrito de la segunda parte de Alemán, por lo que tenía que anticiparse a su publicación, y probablemente mandó su propia obra directamente a la imprenta. Por ello, si Cervantes también se basó, como parece, en la obra publicada de Luján de Sayavedra para componer el episodio de los galeotes, hubo de hacerlo en una fecha posterior al 20 de agosto de 1602. Y, como hemos expuesto en el capítulo anterior, el manuscrito de la primera parte del *Quijote* ya debía estar en circulación a finales de 1603, pues Lope de Vega le dio réplica en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada poco después del 27 de febrero de 1604 (fecha de la «tasa» que consta en sus preliminares). De ser así, Cervantes habría compuesto el capítulo 22, en el que aparece Ginés de Pasamonte, y seguramente otros capítulos posteriores de la primera parte del *Quijote*, entre la segunda mitad de 1602 y finales de 1603.

# LA PRIMERA PARTE DEL GUZMÁN DE ALFARACHE, EL MANUSCRITO DE LA SEGUNDA PARTE DEL GUZMÁN DE ALFARACHE DE MATEO ALEMÁN Y EL GUZMÁN DE ALFARACHE APÓCRIFO DE MATEO LUJÁN DE SAYAVEDRA

Al componer la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, el autor que firmó su obra con el falso nombre de Mateo Luján de Sayavedra seguramente quiso aprovechar el éxito editorial de la primera parte de Alemán, y para ello trató de seguir su modelo con la mayor fidelidad. La *Primera parte de Guzmán de Alfarache* se publicó poco después del 4 de marzo de 1599 (fecha de la tasa que figura en su preliminares [I, Preliminares, 104]), y la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra vio la luz, como hemos visto, después del 20 de agosto de 1602. Así pues, medió un corto periodo de tres años y unos meses entre la publicación de ambas obras, que Luján de Sayavedra aprovechó para imitar a Alemán.

Como enseguida comprobaremos, es muy posible que Luján de Sayavedra comenzara a escribir su segunda parte apócrifa basándose en la primera parte publicada del *Guzmán*, antes de conocer

el manuscrito de la segunda parte de Alemán, cuya existencia ya hemos constatado en el capítulo anterior.

De hecho, en la introducción a su edición del *Guzmán* apócrifo, David Mañero Lozano pone en evidencia que Luján de Sayavedra se sirvió de la primera parte publicada de Alemán al componer la totalidad del libro primero y los cuatro primeros capítulos del libro segundo de su obra (capítulos I-1 al II-4) (Mañero, 2007: 31-38). Desde el inicio de su segunda parte, Luján de Sayavedra se apropia del personaje de Alemán y trata de continuar los hechos narrados en la primera parte. En el último capítulo de ésta, el pícaro de Alemán contaba así sus experiencias en Roma con dos de sus amos, el obispo y el embajador de Francia: «Hacíame [el embajador de Francia] buen tratamiento, pero con diferente fin; que monseñor guiaba las cosas al aprovechamiento de mi persona y el embajador al gusto de la suya» (I-III, 10, 464). Y en el inicio de su

segunda parte, Luján retoma esas experiencias como punto de partida:

Cansado me tenían en Roma mis malos sucesos, y no me satisfacía la vida en casa del embajador de Francia, porque, como dije, sólo me tenía para su gusto y no miraba por mi provecho. Y, aunque yo tampoco miraba por el mío, pero tenía hecha costumbre de casa de monseñor, adonde se tenía mayor cuenta conmigo y mi aprovechamiento que yo pudiera tener (I, 1, 113).

En la primera parte de Alemán, el embajador de Francia tenía a Guzmán por bufón: «Y hablando claro, yo era su *gracioso*» (I-III, 10, 464-465). Y el pícaro de Luján aparece caracterizado de la misma forma en el principio de la obra apócrifa: «parecíame vida poco duradera, que así son las privanzas de *graciosos*» (I, 1, 114). Asimismo, las burlas que el pícaro de Alemán perpetraba en casa del obispo, su amo anterior, son aducidas por el pícaro de Luján como motivo para abandonar la casa del embajador de Francia: «Añadióse a mi resolución el cuidado que tenían los criados de procurarme incomodidades, con deseo de que les dejase; [...] y recelaban mis burlas, porque tenían mucha noticia de las que yo había hecho en casa de monseñor» (I, 1, 116). Cuando el pícaro de Luján deja la casa del embajador de Francia, intenta entrar al servicio de un clérigo, recordando las experiencias narradas en la primera parte de Alemán: «Habíame hallado bien con gente deste hábito, y tenía alguna afición» (I, 2, 136). Y a partir de este momento, muchas de las aventuras que experimenta el pícaro de Luján constituyen claros remedos de las que había vivido el personaje de Alemán en la primera parte (Mañero, 2007: 31-33). Así, de igual manera que el Guzmán de Alemán había estado en Toledo y Malagón con un clérigo (I-II, 8), el de Luján encuentra la compañía de un clérigo en su viaje a Nápoles (I, 2-5). El

pícaro de la primera parte, al llegar a Toledo, buscaba una indumentaria con la que tener un mejor aspecto, y, tras conseguirla, trataba de cortejar a unas damas que acababan burlándolo (I-II, 8), y lo mismo ocurre al llegar a Nápoles con el de Luján (I, 5), el cual incluso anota los paralelismos entre las dos situaciones: «Acordéme de la otra vez que me había vestido en Toledo, y de los males lances que eché...» (I, 5, 194); «Ya conocí que podía ser treta, como la que me habían hecho en Toledo» (I, VI, 216). Y si Alemán incluía al final de ese episodio la burla de la borrica (I-II, 8, 353), Luján inserta al final del suyo la del carnero (I, 5, 206-207), haciendo que su pícaro resalte la correspondencia: «la burla del carnero, que casi fue como la de la borrica que me sucedió en Toledo» (I, 6, 211). Hasta los títulos de los capítulos en los que se narran estas escenas son parecidos. El de la primera parte de Alemán (I-II, 8) decía así: «*Vistiéndose* muy galán en Toledo, *Guzmán* de Alfarache trató amores con unas damas. Cuenta lo que pasó con ellas y las burlas que le hicieron, y después otra en Malagón». Y Luján titula así el suyo (I, 5): «De cómo *vestido Guzmán* y siendo mayordomo del clérigo, trata amores con unas mujeres, y lo que pasó con ellas». Estas similitudes evidencian la intención de Luján de ajustarse lo más posible al esquema de su modelo, limitándose a reproducir otra serie de aventuras muy semejantes a las narradas en la primera parte de Alemán, con la confianza de que seguirían siendo del gusto de los lectores.

En la obra de Luján continúan después sucediéndose otras escenas que remedan las protagonizadas por el pícaro de la primera parte de Alemán (Mañero, 2007: 34-37). Tras ser burlado por las mujeres y estar a punto de ser acuchillado, el pícaro de Luján es acusado de haber robado en casa de su amo, y, a pesar de no

ser culpable, es encarcelado (I, 7), de igual manera que el pícaro de Alemán entraba en prisión por delitos que no había cometido (I-I, 7). Tras salir de la cárcel, la experiencia adquirida como cocinero en la primera parte (I-II, 5-6) le sirve al pícaro de Luján para entrar al servicio de otro cocinero (I, 8), y, como en el caso del personaje de Alemán, obtiene algunas ganancias que dedica al juego. Durante el periodo en el que sirve en la cocina, el Guzmán de Luján vive algunas anécdotas que tienen su parangón en las experimentadas por Guzmán en la primera parte de Alemán; así, en el capítulo II, 1 del apócrifo se describe una borrachera de los amos que trae consecuencias desfavorables para el ama, solucionadas por Guzmán, de igual forma que en el capítulo I-II, 5 de la primera parte se describía otra borrachera que causaba problemas al ama, también resueltos por Guzmán. Y tras llegar a España, el Guzmán de Luján se despidió del cocinero y se dirige al Monasterio de Monserrat, donde se encuentra con un personaje de la primera parte de Alemán, Micer Morcón, el cual va acompañado de dos mendigos, y se retoma el tema de los engaños de que se sirven los mendigos para obtener sus ganancias (II, 4), que ya había sido tratado en la primera parte de Alemán (I-III, 2-5)<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> En los capítulos I-1 al II-4 del *Guzmán* apócrifo se observan además expresiones, ideas o motivos que recuerdan otros de la primera parte de Alemán. Éste escribía «Parecióme en cierto modo volver a mi natural, en cuanto a la *bucólica*» (I-II, 5, 302), y Luján lo siguiente: «el ruido del caldero es la mejor música para el puerco, y la de materia de *bucólica* para las tripas» (I, 3, 151); Alemán se expresaba así: «Es fiera, fea, fantástica, furiosa, fastidiosa, floja, fácil, flaca, falsa, que sólo le falta ser Francisca» (I-III, 2, 385), y Luján de esta manera: «...porque tuve la cena bien flaca, fría y floja, y aun con todas las calidades de la mujer fea, y tan flaca...» (I, 4, 174); Alemán escribía «Era el mayordomo un capellán melancólico, de mala digestión» (I-III, 7, 440), y Luján «mi estómago es tan hombre de bien en la digestión» (I, 3, 158); Alemán se refería así a la

A juicio de David Mañero Lozano, a partir del capítulo quinto del libro segundo de la obra de Luján se dejan «atrás las continuas referencias a la primera parte de Alemán», y «se da paso a un desarrollo más esquemático y discontinuo de la acción» (Mañero, 2007: 37). Además, «el apócrifo recurrirá aún con más frecuencia a otros autores para la inserción de pasajes digresivos» (Mañero, 2007: 38). Así, los capítulos I-1 al II-4 de la obra de Luján serían «estrechamente dependientes de la primera parte del *Guzmán*, mientras que, en los sucesivos, la narración queda confinada a una sucesión de hechos con escaso desarrollo de la acción» (Mañero, 2007: 41). Teniendo esto en cuenta, Mañero descarta la relación de los capítulos I-1 al II-4 con un supuesto borrador o manuscrito de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

soberbia de los españoles: «...que eres español, y por nuestra *soberbia* siendo malquistos, en toda parte somos aborrecidos» (I-III, 3, 397), y Luján de esta manera: «Pues ¿qué responderás a los vicios de tus españoles? Son *soberbios*...» (I, 3, 168). Alemán hacía pronunciar a un clérigo un sermón sobre la necesidad de hacer bien a los enemigos (I-I, 4, 180 y ss.) y Luján escribe lo siguiente: «grande fortaleza es, si siendo maltratado perdonas; pero grande gloria es, si al que te hizo mal le haces bien» (I, 3, 175); Alemán se refería así a la burla de los «libramientos» (poner un cabo de cera ardiendo en el pie a quien duerme): «si algún paje se dormía, [...] libramientos de cera eran sus despertadores» (I-III, 9, 455-456), y Luján retoma el tema: «...y pónneme un libramiento en el pie» (I, 3, 177). El pícaro de Alemán afirma: «Perdíme con las *malas compañías*» (I-II, 6, 318), y el de Luján: «...si no me hubiera criado entre *malas compañías*» (I, 3, 183). Alemán escribía: «váseles cayendo la pluma pelo a pelo, de donde, quedando sin *cañones*, los llamaron pelones o *pelados*» (I-II, 5, 313), y Luján «ni que tiene *pelado* al hombre hasta los *cañones*» (I, 6, 223). Alemán llama a los borrachos «cofrades de Baco» (I-II, 5, 304) y lo mismo hace Luján: «entrambos eran cofrades de Baco» (II, 1, 264); el pícaro de Alemán es moderado con la bebida («En el beber fui templado, no haciéndolo sin mucha necesidad ni demasiado» [I-II, 7, 333]), y el de Luján solo bebe agua: «siempre fui aguado, que es ahorro de bolsa» (II, 1, 270)...



Mañero recuerda las palabras que escribía Alemán en el prólogo al «Letor» de su segunda parte publicada:

Mas, viéndome ya como el mal mozo, que a palos y coces lo levantan del profundo sueño, siéndome lance forzoso, me aconteció lo que a los perezosos, hacer la cosa dos veces. Pues, por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron a el vuelo. De que, viéndome, si decirse puede, robado y defraudado, fue necesario volver de nuevo al trabajo [...].

Con esto me ha sido forzoso apartarme lo más que fue posible de lo que antes tenía escrito (II, prólogo al «Letor», 20).

Pues bien, teniendo en cuenta que los capítulos I-1 al II-4 del *Guzmán* apócrifo están basados en la primera parte de Alemán, así como el carácter supuestamente esquemático de la acción en los capítulos posteriores (desde el II-5 al III-11), Mañero pone en duda las interpretaciones que hasta la fecha habían realizado otros críticos, como Ángel Valbuena Prat, quien suponía que Luján había escrito su obra tras escuchar de labios de Alemán los planes que tenía para componer su segunda parte (Mañero, 2007: 42); Eustaquio Fernández de Navarrete, el cual sospechaba que Luján, al escribir el primer libro y parte del segundo de su obra, se basó en el manuscrito de la segunda parte de Alemán (Fernández, 1902: LXXIII) o Frank Wadleigh Chandler, quien había escrito lo siguiente de la obra apócrifa: «La primera mitad es la mejor, revelándose como rasgo principal de Martí su falta de invención, y aun es probable que en ella tuvo a la vista el manuscrito de Alemán, y para la segunda, que es la más pobre, se atuvo a sus propios recursos» (Chandler, 1913: 139). Contrariamente a estos autores, Mañero Lozano piensa que Luján se basó únicamente en la primera

parte publicada de Alemán para componer los capítulos I-1 al II-4 de la obra apócrifa, mientras que, al componer los restantes capítulos (II-5 al III-11), no siguió el manuscrito de la segunda parte de Alemán. A su modo de ver, la alusión de Alemán a «lo que antes tenía escrito» se referiría a la primera parte publicada de su *Guzmán*, y no al proyecto de la segunda, y la expresión «haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos» respondería a los aspectos que quedaron «abiertos» en la primera parte, de modo que el plagio de Luján consistiría en un mero aprovechamiento de las *pistas* sobre la continuación argumental contenidas en el cuerpo de la primera parte o en la «Declaración para el entendimiento deste libro», en la que Alemán anticipaba someramente el argumento de su segunda parte. Trayendo a colación la opinión de Marcial Rubio Áquez, quien recordaba que la acusación de plagio formulada contra Luján solo se sustentaba en el testimonio del propio Alemán, «hombre de su tiempo que, como nosotros del nuestro, no siempre decía la verdad» (Rubio, 1996: 464), Mañero Lozano sospecha que Alemán quiso presentar falsamente a su rival como plagio de un manuscrito inédito:

Alemán, llevado por el afán de desplazar a su competidor, logró cuestionar sin demasiados miramientos su autenticidad, desde luego a sabiendas de que el núcleo de la acción, si no su totalidad, no dependía de borrador alguno. Se trata, por tanto, de un falseamiento bien calculado de los hechos, de un discurso cuya ambigüedad da pie a pensar erróneamente en el plagio de materiales inéditos, lo que [...] nos hace también desconfiar en la posibilidad de plagio en los capítulos II-v al III-xi del apócrifo (Mañero, 2007: 43-44).

Y en apoyo de su planteamiento aduce otras palabras del prólogo al «Letor» de

la segunda parte de Alemán, en las que éste se refiere a su rival: «Solo nos diferenciamos en *haber él hecho segunda de mi primera* y yo en imitar su segunda (I, prólogo al «Letor», 21). De las palabras resaltadas se deduciría que Luján se había basado en la primera parte publicada de Alemán para componer la obra apócrifa. Así, el propósito de Alemán al escribir el prólogo al «Letor» de su segunda parte consistía en «desautorizar a ‘Luján’ como imitador y convertirlo en sospechoso de plagio» (Mañero, 2007: 45), cuando Luján no habría sido plagiarlo de materiales inéditos, y solo se habría servido de la primera parte publicada de Luján.

En cualquier caso, y teniendo en cuenta la importancia que en la época tenía la transmisión manuscrita de las obras, no habría mucha diferencia entre plagiar materiales inéditos o publicados, y el hecho de que los capítulos I-1 al II-4 del *Guzmán* apócrifo no se basen en el manuscrito de Alemán, sino en su primera parte publicada, no implica necesariamente que Alemán mintiera en su prólogo, ni que quisiera desacreditar falsamente a su rival. A mi modo de ver, Luján se sirvió, en efecto, de la primera parte publicada de Alemán para componer los capítulos I-1 al II-4 del *Guzmán* apócrifo, pero eso no impide que pudiera tener en cuenta el manuscrito de la segunda parte de Alemán al componer los restantes capítulos (II-5 al III-11). De hecho, ya hemos visto que en la «Declaración para el entendimiento deste libro» de la primera parte del *Guzmán*, Alemán hacía ver que tenía acabada su segunda parte, y ya hemos demostrado la existencia del manuscrito de esa segunda parte, al que Cervantes aludió claramente en el episodio del traslado de los galeotes de la primera parte del *Quijote*, lo que indica que Alemán no mentía al decir en su prólogo al «Letor» que había sido pródigo comunicando sus

papeles, es decir, que había puesto en circulación el manuscrito de su segunda parte. Por lo tanto, lo más lógico es pensar que Luján comenzó a escribir la obra apócrifa basándose en la primera parte publicada de Alemán, remedando sus episodios al componer los capítulos I-1 al II-4, y que después conoció (como Cervantes) el manuscrito de la segunda parte de Alemán. Ya hemos comprobado que Alemán había compuesto las dos partes del *Guzmán* antes de publicar su primera parte, por lo que es posible que circularan en manuscrito (bien conjuntamente o en dos manuscritos autónomos) antes de 1599 o poco después de esa fecha. Por ello, es posible que Luján conociera el manuscrito de las dos partes de Alemán, o el manuscrito autónomo de su segunda parte, después de componer los capítulos I-1 al II-4 de su obra, y que se sirviera de los contenidos del manuscrito de la segunda parte de Alemán al componer los capítulos restantes del *Guzmán* apócrifo. Si no tuvo reparos en servirse de la primera parte publicada de Alemán para componer los capítulos I-1 al II-4, tampoco tendría por qué tenerlos al componer los capítulos II-5 al III-11, o parte de los mismos, basándose en el manuscrito de la segunda parte de Alemán.

Desde este punto de vista, las palabras del prólogo al «Letor» de la segunda parte de Alemán adquieren una nueva y clara significación. La expresión «haber él hecho segunda de mi primera» se referiría al hecho de que Luján se hubiera servido de la primera parte publicada de Alemán para componer una parte de la obra apócrifa (fundamentalmente los capítulos I-1 al II-4), mientras que la declaración relativa a la puesta en circulación del manuscrito de la segunda parte («por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron a el vuelo») indicaría que dicho manuscrito había



llegado a manos de Luján, y que éste se había servido del mismo al componer algunas partes del resto de su obra (capítulos II-5 al III-11). Lógicamente, Luján también pudo servirse del resumen argumental de la segunda parte bosquejado en la «Declaración...» de la primera parte de Alemán (al que podría aludir el término *pensamientos* que figura en la expresión citada), pero es obvio que el manuscrito suministraría más información que ese resumen.

No obstante, la división del *Guzmán* apócrifo en dos partes (capítulos I-1 al II-4 y capítulos II-5 al III-11) ha de entenderse de manera flexible y orientativa, pues Luján también tuvo en cuenta algunos aspectos de la primera parte de Alemán al escribir los capítulos II-5 al III-11 del apócrifo. El motivo del título del capítulo noveno del libro segundo de la primera parte de Alemán («Refiérese de dónde tuvo la mala voz «En Malagón, en cada casa, un ladrón; y en la del alcalde, hijo y padre»» [I-II, 9, 354]) es remedado por Luján en el capítulo octavo del libro segundo («...y se declara la causa por que se dijo «vizcaíno burro»» [II, 8, 355]); Alemán describía los vicios de los diferentes oficios en el capítulo segundo del libro segundo (I-II, 4, 297-298) y Luján trata el mismo asunto en el capítulo segundo del libro tercero (III-2, 429-434). Y la frase con la que el pícaro de Alemán termina la primera parte («...como verás en la segunda parte de mi vida, *para* donde, *si* la primera te dio gusto, *te convidó*» [I-III, 10, 483]) es imitada en la frase final del pícaro de Luján: «...te diré en la tercera parte de mi historia, *para* la cual *te convidó*, *si* esta no te deja cansado y enfadado» (III, 11, 598)... Asimismo, en los capítulos II-5 al III-11 del apócrifo hay expresiones, motivos o ideas que recuerdan las de la primera parte de Alemán. Éste hacía decir a su pícaro «¡Qué vida de

*Juan de Dios* la mía» (I-I, 2, 156), y Luján al suyo «...que no parecía *Juan de Dios*» (II, 6, 335); el pícaro de Alemán había burlado a un especiero que tenía una *capacha* o cestilla (I-II, 7, 336), y el de Luján lo recuerda: «...con recelo que no cayese en la cuenta el de la *capacha*, que me entregó incautamente su dinero...» (II, 7, 352); Alemán había escrito lo siguiente: «lo habían corrompido la invidia y la malicia, buscando los oficios para los hombres, y no los hombres para los oficios» (I-II, 3, 283), y Luján recuerda el tema: «¡Ay de los que venden los oficios de gobierno [...], los cuales se habían de dar por habilidad de personas, proveyendo al oficio que vaca y no a la persona! Y desto ya dije en la primera parte de mi vida» (III, 2, 429). El pícaro de Alemán decía: «Viome muchacho, *boquirrubio*...» (I-I, 3, 167); y el de Luján afirma: «me trató al principio como a *boquirrubio*» (III, 7, 520). Alemán utilizaba el término *perulero* ('el que ha venido rico de las Indias de Perú') para referirse a una persona rica («con un rico *perulero* que contaba el dinero a espuestas» [I-I, 2, 161]), y Luján vuelve a emplearlo: «...para sacar de mí como de un *perulero*» (III, 8, 533). Alemán se refería al «*sol* de la *verdad*» (I-III, 6, 419), y Luján escribe lo siguiente: «¡Válame Dios, qué perseguida anda la *verdad* en esta era [...]. Ella es un *sol*...» (III, 8, 536)...

Desconocemos el contenido del manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* que Mateo Alemán puso en circulación. El propio Alemán confesó en su prólogo que, tras la publicación de la segunda parte de Luján, se vio obligado a rehacer dicho manuscrito para distinguir sus contenidos de los de la obra apócrifa: «Con esto me ha sido forzoso apartarme lo más que fue posible de lo que antes tenía escrito». Pero de estas palabras se deduce, al menos, que Alemán mantuvo

en su segunda parte publicada algunos aspectos (aquellos de los que no le fue posible «apartarse») que ya figuraban en el manuscrito. Uno de esos aspectos, como hemos visto, es el episodio del traslado de los galeotes a las galeras, que Cervantes tuvo muy en cuenta al describir otro episodio similar en el que se trasladaban galeotes en la primera parte del *Quijote*, haciendo además referencia a las «manchas» que habían sucedido en una venta, en diáfana alusión a los atropellos que había cometido en una venta el comisario que conducía a los galeotes de Alemán.

Así pues, aunque desconozcamos el contenido del manuscrito de la segunda parte de Alemán, al menos sabemos que en su parte final figuraba el episodio del traslado de los galeotes. Y como también figura un episodio en el que los galeotes son trasladados a las galeras en la obra de Luján, éste pudo inspirarse en el pasaje del manuscrito de Alemán, lo que podría indicar que el primero tuvo presente el manuscrito del segundo al componer otros episodios de los capítulos II-5 al III-11. De ahí la importancia de comparar ambos episodios, pues el análisis de los mismos podría indicarnos la manera en que Luján trató los contenidos del manuscrito de Alemán.

Aunque no conocemos exactamente cómo era el episodio original de Alemán, puesto que solo nos ha llegado su configuración definitiva en la segunda parte publicada, podemos estar seguros, al menos, de que en la versión original del manuscrito figuraban algunos de los motivos que fueron remedados por Cervantes, como el propio traslado de los galeotes a las galeras por parte de un comisario, las «manchas» o injusticias que éste cometió en una venta, y el hecho de que maltratara y quisiera pegar a un galeote, saliendo otro en su defensa.

El episodio de Alemán puede resumirse así: Tras robar a una señora a la que sirve, Guzmán es prendido y conducido a la cárcel de Sevilla. Se le condena a ser azotado públicamente y a seis años de galeras. Trata de huir de la cárcel disfrazándose de mujer, pero es descubierto y condenado a galeras de por vida. Habiendo veintiséis presos condenados a galeras en la cárcel de Sevilla, son aherrojados y «puestos en cuatro cadenas» (II-III, 8, 491) para que un comisario les conduzca a las galeras. Salen de Sevilla «con harto sentimiento de las izas [‘ramerás], que se iban mesando por la calle, arañándose las caras, por su respeto [‘rufián’] cada una» (II-III, 8, 491). Llegan a Las Cabezas de San Juan, y, al salir de esta población, se encuentran con una manada de lechoncillos conducidos por un mozuelo. Los galeotes arremeten contra los lechones y cada uno captura el suyo. A pesar de las quejas del muchacho, el Comisario hace oídos sordos. Al llegar a la venta, el Comisario pide a los galeotes que, ya que ha sido consentidor del hurto, le den uno de los lechones. Guzmán le da el suyo y se ofrece a cocinarlo. Durante la comida, Guzmán roba a uno de los clientes de la venta, y le da el botín, para que lo guarde, a su camarada Soto, pero éste niega después que Guzmán le haya dado nada. Guzmán y Soto discuten, y, ante los gritos airados de Soto, el Comisario quiere castigarlo con un palo, pero Guzmán le ruega que no lo haga. Guzmán cuenta después lo que ha pasado al Comisario, y éste manda atormentar a Soto, que acaba confesando donde está el botín. El Comisario se queda con lo robado, y promete por ello amistad y trato favorable a Guzmán. Llegan a las galeras, pero antes de embarcar en ellas a los galeotes, los llevan a la cárcel, donde pasan la noche. Al día siguiente, el Comisario se despide de Guzmán: «diciéndome que me vería y lo haría bien conmigo, tomó su mula y acogióse,

que nunca más lo vi» (II-III, 8, 495). Dividen a los galeotes en grupos y los llevan a las galeras. Guzmán es situado en «el segundo banco, adelante del fogón, cerca del rancho del cómitre, al pie del árbol» (II-III, 8, 496), y afirma al respecto lo siguiente: «Cuando me llevaron al banco, diéronme los dél el bienvenido, que trocara de buena gana por un bienescusado» (II-III, 8, 497).

En cuanto al episodio de Luján, se puede sintetizar así: Tras robar una capas en Valencia, Guzmán es apresado y conducido a la torre del Portal de Serranos, cárcel de la ciudad. Es condenado a «sentencia de azotes y diez años de galeras, que es lo ordinario» (III, 11, 591). Estando en la cárcel, Guzmán se propone «no ver galeras» o escapar «dellas si acaso allá entraba» (III, 11, 592). A los pocos días, Guzmán se despide de sus compañeros de prisión, que le dan algún dinero, y los condenados a galeras son ensartados «en unas cadenas con argollas a los cuellos y esposas en las manos» (III, 11, 593). El alguacil, corchetes y gente de guardia maltratan e insultan a los galeotes, los cuales profieren «blasfemias, perjurios y desatinos» (III, 11, 595). Salen de Valencia sin que Isabela, la amante de Guzmán, vaya a despedirle. Siguen el «camino ordinario hasta Orihuela, Murcia (donde Guzmán trata inútilmente de escapar) y Cartagena. Allí se encuentran algunas de «las galeras de España» (III, 11, 598), en las que los galeotes ingresan: «dieron con nosotros en nuestros puestos, y es otra jornada de grande aflicción en entrar en aquella posada tan fuerte, con tales trincheas y fosos, y ver el tratamiento que se os hace por la bienvenida» (III, 11, 598).

Como se puede apreciar, en el episodio del traslado de los galeotes de Luján no se describen las peripecias que ocurren por el camino al Guzmán de Alemán (el hurto de los lechones por parte de los

galeotes con el consentimiento del Comisario, que se apropia de un lechón, y el robo de unas joyas a un pasajero de la venta por parte de Guzmán, con las cuales se queda el Comisario). Ya hemos comprobado que en el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán figuraban esas peripecias, pues Cervantes alude a las mismas en el episodio del traslado de sus galeotes, a través de la expresión que Ginés de Pasamonte dirige al Comisario: «¡Basta!, que podría ser que saliesen algún día en la colada las manchas que se hicieron en la venta» (I, 22, 209). Pero aunque Luján no incluya esos pormenores en su episodio, éste presenta otros motivos coincidentes con el de Alemán: tanto el pícaro de Alemán como el de Luján son condenados a azotes y a galeras, tratan de huir antes de ser embarcados, son puestos en cadenas para su traslado, mencionan las localidades del trayecto y describen el momento en el que entran en las galeras y reciben la «bienvenida» de los restantes galeotes. Así pues, Luján se inspiró en el episodio del traslado de los galeotes del manuscrito de la segunda parte de Alemán, pero lo hizo de manera relativamente libre, sin seguir al pie de la letra su modelo, ya que no solo prescindió de las aventuras de la venta, sino que dispuso un itinerario distinto para sus galeotes: mientras que los de Alemán parten de Sevilla, pasan por Las Cabezas de San Juan y son conducidos a un lugar no especificado de la costa, los de Luján se dirigen a Cartagena, debido a que el autor de la obra apócrifa había decidido previamente llevar a su personaje a Valencia. Y hay otros aspectos cuyo carácter irónico delata una corrección efectuada por Alemán tras leer la obra apócrifa. Así, el pícaro de Luján se lamentaba de que su amante, Isabela, no fuera a despedirle cuando lo llevaban preso por las calles de Valencia, y Alemán incluye un pasaje claramente burlesco en el que

pinta a las «izas» o rameras lamentando exageradamente la suerte de sus rufianes. Asimismo, el hecho de que el pícaro de Alemán se disfrace de mujer para huir de la cárcel y sea apresado y condenado a las galeras de por vida denota cierto tono burlesco, lo que indica que podría ser una alusión irónica de Alemán al hecho de que el pícaro de Luján se propusiera escapar antes de entrar en las galeras.

Si Luján tuvo en cuenta el episodio del traslado de los galeotes del manuscrito de Alemán, es posible que también se basara en dicho manuscrito para construir otras partes de los capítulos II-5 al III-11 de la obra apócrifa. Como ha mostrado la crítica, Luján incluyó en esos capítulos muchos fragmentos de carácter digresivo tomados casi al pie de la letra de otras obras del momento<sup>33</sup>, pero también hay en ellos varias aventuras que tienen su correlato en la segunda parte publicada de

Alemán. A este respecto, Alberto del Monte advertía lo siguiente:

En la novela de Martí, los temas narrativos o están imitados de la *Primera Parte* de Alemán (el episodio del carnero en el I, 5 de Martí está imitado del de la borrica del II, 8 de Alemán; los desgraciados amores del I, 6 de Martí son semejantes a los del II, 8 de Alemán; la vida del mendigo del II, 4 de Martí recuerda la del III, 2-5 de Alemán) o anticipan los de la *Segunda Parte* del mismo Alemán, que el valenciano, a lo que parece, conocía (el servicio prestado por Guzmán al prelado en el I, 2-6 de Martí es semejante al de I, 6-9 de Alemán; el Guzmán estudiante y fraile del II, 6-9 y del III, 6-7 de Martí no es distinto del Guzmán estudiante de teología del III, 4 de Alemán) (Monte, 1971: 100-101).

Según Alberto del Monte, por lo tanto, Luján debió conocer el manuscrito de la segunda parte de Alemán y se basó en el mismo para construir otros episodios, además del comentario del traslado de los galeotes. Hay que tener en cuenta que Alemán anunció en su prólogo al «Letor» que se había separado en la medida de lo posible del manuscrito original al redactar la versión definitiva de su segunda parte («Con esto me fue forzoso apartarme lo más que fue posible de lo que antes tenía escrito»), pero también su propósito de imitar a 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» (II, prólogo al «Letor», 21). Así pues, parece que Luján se basó en el manuscrito de Alemán, y que éste siguió dos estrategias básicas con respecto a su imitador: por un lado, rehízo determinados aspectos de su manuscrito en los que había sido imitado por Luján para desmentirle; por otro lado, imitó los elementos novedosos que Luján había introducido por su cuenta para pagarlo en su misma moneda. Pero

<sup>33</sup> David Mañero Lozano (2007: 18-25) recuerda los trabajos de los críticos que han ido detectando fragmentos del *Guzmán* apócrifo tomados de otras obras (Mir, 1911: 105-318, 1930; Castro, 1930; Terzano y Gatti, 1943; Herrero, 1966: 56-57; McGrady, 1966; Labourdique y Cavillac, 1969; vid. además Rubio Árbuez, 2001), lo cual, en palabras de Labourdique y Cavillac, constituía «une pratique littéraire communément admise» (1969: 192), y establece el siguiente listado de obras de las que Luján de Sayavedra tomó materiales para incluirlos en las digresiones de su texto: «la *Officina* (1503) de Juan Ravisio Textor, la *Agonia del tránsito de la muerte* (1537) de Alejo Vanegas del Busto, el *Manifesto de la cose occorre tra il Signor Fra Don Fabritio Pignatelli [...] e'l Signor Cesare Pignatelli* (Nápoles, 1550), el *Practicarum Quaestionum* (Madrid, 1593) de Juan Gutiérrez, la *Philosophía antigua poética* (Madrid, 1596) de Alonso López Pinciano, el *Discurso del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos* (Madrid, 1598) de Cristóbal Pérez de Herrera, los *Sermones* (1601) de Alonso de Cabrera y la *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* (1601) de Felipe de Gauna» (Mañero, 2007: 25). Sobre esta última obra y su supuesta influencia en el episodio correspondiente del *Guzmán* apócrifo, cfr. Rubio Árbuez (1998; 2001:191-192, nota 10).

como desconocemos el contenido del manuscrito de la segunda parte de Alemán (con excepción del episodio del traslado de los galeotes, cuyo contenido podemos deducir parcialmente a partir de las alusiones cervantinas), no es posible precisar con exactitud en qué momentos fue Luján quien imitó a Alemán al componer las aventuras de los capítulos II-5 al III-11 de la obra apócrifa, o en cuáles fue Alemán quien imitó a Luján al escribir la versión definitiva de su segunda parte. En cualquier caso, y como veremos

al analizar la réplica que dio Alemán a Luján de Sayavedra, hay muchos aspectos de la versión definitiva de la segunda parte de Alemán que constituyen claras respuestas a Luján. Así, y aunque no podamos estar completamente seguros de hasta qué punto las aventuras de los capítulos II-5 al III-11 del apócrifo tienen su origen en el manuscrito de Alemán o corresponden a la inventiva del propio Luján, sí que podremos analizar la respuesta que dio el primero a los episodios que figuran en la obra del segundo.

### 3

## LA INFLUENCIA DE LAS TRES PARTES DEL *GUZMÁN DE ALFARACHE* EN CERVANTES Y EN AVELLANEDA

La intención de este capítulo consiste en evidenciar que tanto Cervantes como Avellaneda leyeron las tres partes del *Guzmán de Alfarache* (es decir, las dos partes del *Guzmán* de Mateo Alemán y el *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra). Para ello, resaltaremos algunas de las influencias más notables de las tres partes del *Guzmán* en distintas obras de Cervantes y en el *Quijote* de Avellaneda, dejando para un capítulo posterior el análisis del modo en que las estrategias que empleó Alemán para responder a Luján influyeron en la réplica de Cervantes a Avellaneda.

Comentamos a continuación la influencia en las obras de Cervantes de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, de la continuación apócrifa de Luján de Sayavedra y de la segunda parte de Alemán, y analizamos después las huellas que dejaron las tres partes del *Guzmán* en el *Quijote* de Avellaneda.

Cervantes solo se refirió explícitamente al *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en *La ilustre fregona*, una de sus *Novelas ejemplares* (publicadas en 1613), al escribir que Carriazo «salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache» (613). Esta mención bastaría para confirmar que Cervantes conoció las obras de Alemán. Y aunque Cervantes no mencionó de forma expresa en ninguna de las dos partes de su *Quijote* las obras de Mateo Alemán ni la de Luján de Sayavedra, sin duda conoció las tres partes del *Guzmán*, pues su influencia es palpable en varias de sus obras.

Ya hemos visto que Cervantes se refirió de forma implícita a las obras de Alemán y Luján en el episodio de los galeotes de la primera parte del *Quijote*, al poner en boca de Ginés de Pasamonte la expresión «mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren», pues en aquel



momento solo se habían compuesto, además del *Lazarillo* y su continuación, la primera parte del *Guzmán* de Alemán, la continuación apócrifa de Luján de Sayavedra y el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán<sup>34</sup>. Y la influencia de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* es perceptible en varias obras cervantinas<sup>35</sup>.

A este respecto, Antonio Rey Hazas (2005: 283-304) realiza un exhaustivo y clarificador análisis de las relaciones literarias entre Mateo Alemán y Miguel de Cervantes, mostrando hasta qué punto el segundo tuvo en cuenta la obra del primero, de cuyos postulados vitales y novelísticos quiso distinguirse en muchos aspectos, lo que sin duda le sirvió de acicate para desarrollar su propia concepción novelística. Por lo que toca a las influencias concretas de la primera parte del *Guzmán* en la obra de Cervantes, Antonio Rey recuerda las vinculaciones entre la novela de Alemán y *Rinconete y Cortadillo*, ya que la cofradía de ladrones encabezada por el Monipodio cervantino parece inspirada en el sindicato de mendigos romanos, comandado por Micer Morcón, en el que se integra Guzmán (I-III, 2-3). Los cofrades cervantinos cometen sus delitos en nombre de Dios, caracterizándose por una contradictoria «mezcla de delito y de piedad» (Rey, 2005: 289), en lo que supone una burla de la actitud del

Guzmán de Alemán, el cual, a pesar de su vida delictiva, decía lo siguiente:

Ya sabes mis flaquezas: quiero que sepas que con todas ellas nunca perdí algún día de rezar el rosario entero, con otras devociones; y aunque te oigo murmurar que es muy de ladrones y rufianes no soltarlo de la mano, fingiéndose devotos de Nuestra Señora, piensa y di lo que quisieres como se te antojare (I-II, 3, 284).

En la primera parte de la novela ejemplar cervantina, que, a juicio de Rey (2005: 286), «es más próxima a la picaresca», son aún más evidentes las relaciones con la primera parte del *Guzmán*, pues los personajes cervantinos comparten varios rasgos con el pícaro de Alemán. Así, Rincón y Cortado son esportilleros, como Guzmán, y si éste sirve a un cocinero (I-II, 5) y asienta después en casa del embajador de Francia (I-III, 10), Rincón mantiene relaciones con un pinche de cocina que sirve a un embajador. Por otra parte, cuando ven seis galeras en el Guadalquivir, los personajes cervantinos temen «que sus culpas les habían de traer a morar en ellas de por vida» (559), en diáfana alusión al destino final del pícaro de Alemán, el cual, como se indicaba en los preliminares (I, Declaración..., 113) y en el capítulo quinto del libro tercero (I-III, 5, 415) de la primera parte del *Guzmán*, escribía su vida en la galera. Por otra parte, la propia relación entre los dos personajes cervantinos tiene su antecedente en el encuentro de Guzmán, cuando huye de Madrid hacia los Montes de Toledo, con otro pícaro semejante a él (I-II, 7), al cual llama irónicamente «gentilhombre», de igual forma que Rincón y Cortado se llaman el uno al otro «señor gentilhombre». Todo ello lleva a Antonio Rey a afirmar que «El arranque de *Rinconete*, la amistad entre Rincón y Cortado, supone una réplica consciente y voluntaria del *Guzmán*, de su incapacidad para la amistad

<sup>34</sup> En palabras de Antonio Rey (2005: 291), «Cervantes soslaya a Mateo Alemán con descaro, para que cualquier lector se dé cuenta de su postergación, y atribuye solo al anónimo quinientista la paternidad del género picaresco, con el objeto de postergar implícitamente al *Pícaro* alemániano».

<sup>35</sup> Américo Castro (1974: 45) afirma que Cervantes «no mencionó la obra de Mateo Alemán, aunque, sin duda, había leído su Primera Parte (1599) y guardaba reminiscencia de ella en su fabulosa memoria». Benito Brancaforte (2002: 230), por su parte, afirma que «Cervantes sostuvo un diálogo constante con los autores de la picaresca, aunque fuera muy escéptico con respecto a sus técnicas narrativas y temas».

y la comunicación sincera entre dos pícaros» (Rey, 2005: 287). Además, Cervantes pretende oponerse a la perspectiva única del narrador-personaje del *Guzmán*, incluyendo un narrador externo a la historia que ofrece la visión alternativa de dos personajes (Rey, 2005: 286-290).

En otra de sus novelas ejemplares, *El coloquio de los perros*, Cervantes realizó continuas alusiones a los manuscritos de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y del *Quijote* de Avellaneda, dando a entender que habían sido escritos por el mismo autor; pero además, y como ya hiciera en el episodio de los galeotes de la primera parte del *Quijote*, trató de relacionar indirectamente a Jerónimo de Pasamonte con la picaresca, haciendo de Berganza un perro pícaro y realizando alusiones críticas a la obra de Mateo Alemán (Martín Jiménez, 2005: 145-160, 2005c). Como explica Antonio Rey (2005: 296-301), *El coloquio de los perros* presenta muchos de los elementos característicos de las novelas picarescas («autobiografía de un pícaro, servicio a varios amos, esbozo de linaje vil, estructuración de la autobiografía como viaje, cambios de fortuna, utilización de la astucia y el ingenio para sobrevivir, hambre ocasional, crítica social y moral»), aunque no es menos evidente la intención cervantina de marcar distancias con respecto al género, ya que la perspectiva única del personaje-narrador, de tinte realista, es sustituida por el diálogo fantástico entre dos perros, el cual a su vez se presenta como una obra escrita por el alférez Campuzano, personaje de la novela precedente, *El casamiento engañoso* (Rey, 2005: 296).

En *El coloquio de los perros*, Berganza realiza frecuentes digresiones que interrumpen la exposición de los hechos de su vida, siendo criticado por Cipión, que le anima constantemente a retomar el hilo del relato. Y si Cervantes estableció una clara relación entre Berganza (el cual es

sevillano, como Guzmán) y los protagonistas de las novelas picarescas, fue para que los lectores comprendieran que las críticas de Cipión iban «dirigidas, simultáneamente, contra la novela picaresca, en general, y, sobre todo, contra el *Guzmán de Alfarache*, en particular» (Rey, 2005: 299)<sup>36</sup>. A este respecto, el pícaro de Alemán decía lo siguiente en la primera parte del *Guzmán* a propósito de las frecuentes digresiones que realizaba: «Pues aún conozco mi exceso en lo hablado, que más es doctrina de predicación que de pícaro. *Estos ladridos a mejores perros tocan*» (I-II, 3, 288). Es posible que Cervantes se basara en estas palabras de Alemán para crear de forma burlesca a Cipión y al perro-pícaro Berganza (Rey, 2005: 301). Y si Guzmán indica que los pícaros con los que se relaciona «Los diez meses del año *no salían de tabernas y bodegones*» (I-III, 3, 395), Berganza también tilda de borrachos a los que viven de la mendicidad, empleando unas palabras que remedan claramente las del pícaro de Alemán: «*no salen de los bodegones y tabernas en todo el año*» (675).

Asimismo, la influencia de los capítulos noveno y décimo del libro segundo de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, en los que se narra cómo Guzmán entra a servir a un capitán que le promete una bandera y se va con él a Italia, es clara en otra de las novelas ejemplares cervantinas, *El licenciado Vidriera*, a cuyo protagonista, Tomás Rodaja, le ocurre algo muy similar.

<sup>36</sup> Antonio Rey cree posible, «sin forzar en absoluto los términos, identificar, metanovelescamente, a Berganza con Mateo Alemán, y a Cipión con Cervantes». Y añade lo siguiente: «La réplica cervantina contra el modelo alemán es más que evidente, nítida, palmaria, indiscutible. Se trata de una respuesta literaria en toda regla, plenamente explícita [...]. *El Guzmán de Alfarache* [...] es un antimodelo omnipresente en *El coloquio de los perros*» (Rey, 2005: 300-301). Vid. además Márquez Villanueva (1991).

A Juicio de Antonio Rey Hazas, también el *Quijote* cervantino constituye un «antimodelo» del *Guzmán de Alemán*<sup>37</sup>. Y la influencia de la primera parte del *Guzmán* es claramente perceptible en algún pasaje de la primera parte del *Quijote*. Así, la burla que recibe Guzmán en Génova y la forma de describirla («*manteniéndome como a perro por carnestolendas*» [I-III, 1, 381]) es idéntica a la que experimenta el Sancho cervantino, la cual es descrita con una expresión muy similar a la empleada por Alemán: «Y allí, puesto Sancho en la mitad de la *manta*, comenzaron a levantarle en alto y a holgarse con él, *como con perro por carnestolendas*» (I, 17, 192)<sup>38</sup>. Por lo demás, Cervantes seguramente se inspiró en Alemán a la hora de incluir novelas intercaladas en la primera

parte del *Quijote*, al igual que había hecho Alemán en la primera parte de su *Guzmán*<sup>39</sup>.

Cervantes también leyó atentamente la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Luján de Sayavedra. Ya hemos visto que algunas expresiones del episodio del traslado de los galeotes de Luján fueron remedadas en el del traslado de los galeotes cervantinos, pero hay otro pasaje de la obra de Luján cuya influencia es diáfana en *El coloquio de los perros*. En efecto, Luján había hecho que su pícaro ingresara en la compañía de comediantes de Heredia (III, 7-9), y describía cómo un mal poeta recitaba su obra *El cautivo engañoso* ante los comediantes, que se burlaban de él (III, 9); y en *El coloquio de los perros*, Berganza, el perro-pícaro, entra al servicio de un mal poeta que recita su obra ante los miembros de la compañía teatral de Angulo el Malo, provocando también la burla de los comediantes, hasta que finalmente abandona a su amo e ingresa

<sup>37</sup> Rey Hazas expone una serie de diferencias entre el *Guzmán de Alemán* y el *Quijote* cervantino. Así, frente a la creencia medievalizante en «normas fijas y válidas para todos por igual», de la que Alemán se haría eco en el *Guzmán*, Cervantes aboga en el *Quijote* por la plasmación de «múltiples puntos de vista libres y diferentes»; al pesimismo de Alemán sobre la naturaleza humana y su tendencia a hacer el mal se opone el optimismo cervantino, cuyos personajes «rechazan todo pesimismo y toda tendencia a la maldad»; si Alemán se sirve del esquema sentencia-ejemplo e incluye frecuentes digresiones moralizadoras, Cervantes prescinde de las mismas, considerando que la ejemplaridad es «inherente a la narración misma»; si Alemán no se esforzó en integrar las novelas cortas intercaladas en el esquema argumental de su obra, Cervantes pretendió relacionar en mayor medida las novelas cortas que insertó en la primera parte del *Quijote* con la historia de su protagonista. Y a todo ello se une una concepción diametralmente opuesta sobre el matrimonio: para Alemán representa «un castigo que sufre el propio pícaro en sus carnes un par de veces [...] y que origina siempre duras críticas», mientras que para Cervantes, que sigue la tradición humanista, «el matrimonio es un premio» (Rey, 2005: 290-296). Ya Américo Castro había afirmado que «El *Quijote* surgió como reacción contra el *Guzmán de Alfarache*» (Castro, 1974: 62 y ss., 131).

<sup>38</sup> La coincidencia es destacada por Américo Castro, quien indica que ya fue observada por Rodríguez Marín en su edición del *Quijote* de 1927-1928, t. II, p. 24 (Castro, 1974: 260, nota 19).

<sup>39</sup> A este respecto, Américo Castro (1974: 49) escribe lo siguiente: «M. Alemán ha intercalado en el *Guzmán* relatos (de corte italiano, aunque *Ozmín y Daraja* tenga algo de bizantino), lo cual es verosímil determinara a Cervantes a intercalar en el *Quijote* las subnovelas del *Curioso impertinente* y del *Cautivo*, con la notable diferencia de que M. Alemán «incrusta» sus novelitas, y Cervantes las enlaza vitalmente con el proceso de la acción principal». De la misma opinión, como hemos visto, es Antonio Rey Hazas, quien cree que el hecho de que Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*, renunciara a incluir novelas intercaladas también podría constituir una respuesta a Alemán, de cuyo modelo trataría de alejarse (Rey, 2005: 295-296). No obstante, conviene recordar que, en la segunda parte del *Quijote*, Cervantes quiso dar una réplica directa a Avellaneda, el cual también había insertado en su obra las novelas cortas de *El rico desesperado* y *Los felices amantes*, por lo que la decisión cervantina de no incluir novelas intercaladas en la segunda parte de su *Quijote* no solo pudo estar motivada por el deseo de distinguirse de Alemán, sino también, y muy especialmente, por el de replicar a Avellaneda (Martín Jiménez, 2001: 200, 344-345).

como comediante, al igual que el pícaro de Luján, en la compañía teatral<sup>40</sup>. En la obra de Luján, el poeta burlado se defendía alegando lo siguiente: «Yo creo que vuestras mercedes tienen hecho el estómago al verso de Lope de Vega, y no les parece nada bueno» (III, 9, 551). A estas palabras alude Cervantes en el entremés de *La guarda cuidadosa*, cuando un soldado hace una glosa a las chinelas de la moza que pretende, y un zapatero que las escucha dice lo siguiente: «A mí poco se me entiende de trovas; pero éstas me han sonado tan bien, que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas» (1139). Y hay otras coincidencias entre la obra de Luján y las de Cervantes. Así, a propósito de la invención de la artillería, Luján escribe lo siguiente: «la invención de la artillería, que ha igualado al más cobarde con el más valiente» (I, 3, 170); y don Quijote dice algo muy parecido en el discurso de las armas y las letras de la primera parte del *Quijote*: «...la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero» (I, 38, 274). El pícaro de Luján afirma que «De los extremos de la fortaleza, que son temeridad y miedo, tan vicioso es el uno como el otro, y no menos pernicioso el primero que el segundo» (III, 11, 596), y el don Quijote cervantino, en el episodio de los leones de la segunda parte, parece corregirlo: «bien sé lo que es valentía, que es una virtud que está puesta entre dos extremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad; pero menos mal será que el que es valiente toque y suba al punto de temerario que no que baje y toque en el punto de cobarde» (II, 17, 1367). Y si la

«astrología judiciaria» propia de los adivinos es tratada extensamente por el pícaro de Luján, quien la considera obra del demonio (III, 3-4), Cervantes otorga dotes «adivinatorias» a maese Pedro-Ginés de Pasamonte, que también es pintado con rasgos demoniacos (II, 25).

En cuanto a la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Alemán, su influencia no solo se percibe en el episodio cervantino, ya comentado, del traslado de los galeotes, sino también en otras partes de la primera parte del *Quijote*<sup>41</sup> y en su mismo prólogo. En la segunda parte de Alemán, Guzmán escribía lo siguiente:

Querrían el *melancólico*, el sanguíneo, el colérico, el flemático, el compuesto, el desgarrado, el retórico, el filósofo, el religioso, el perdido, el cortesano, el rústico, el bárbaro, el *discreto* y aun la señora doña Calabaza que para sola ella escribiese a lo fruncido y que con sólo su pensamiento y a su estilo me acomodase. No es posible; y serame necesario, demás de hacer para cada uno su diferente libro, haber vivido tantas vidas cuantos hay diferentes pareceres. Una sola he vivido, y la que me achacan es testimonio que me levantan (II-I, 1, 47).

Si Alemán trata de justificar, a través de Guzmán, que su obra no pueda agradar a todos sus destinatarios, Cervantes parece corregirle cuando pone en boca del «amigo» del prólogo de la primera

<sup>40</sup> En este episodio, de cara a relacionar a Pasamonte con la picaresca, también están presentes las alusiones a Avellaneda (Martín Jiménez, 2005c, 144-145).

<sup>41</sup> Américo Castro resalta «el paralelismo entre la simultánea presencia del Romancero, de la *Diana* pastoril y de los libros de caballerías en la Segunda Parte del *Guzmán de Alfarache* (1604) y en el *Quijote* (1605)» (Castro, 1974: 64), haciendo ver que en el tercer capítulo del libro tercero de la obra de Alemán aparecen mujeres afectadas por la lectura de obras de esos géneros, al igual que en el episodio de la venta del capítulo 32 de la primera parte del *Quijote* otras mujeres (Maritornes, la esposa del ventero y su hija) se muestran afectadas por la lectura de los libros de caballerías (Castro, 1974: 64-66).



parte del *Quijote* lo siguiente: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el *melancólico* se mueva a risa, el *risueño* la acreciente, el simple no se enfade, el *discreto* se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla» (II, Prólogo, 150). La forma en que Cervantes se pinta a sí mismo en ese prólogo («con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría... [II, Prólogo, 148]) podría estar influida por la siguiente descripción que hacía Guzmán: «quedóse mi amo *pensativo*, la mano en la mejilla y el codo sobre la mesa, con el pali- llo de dientes en la boca...» (II-I, 7, 130)<sup>42</sup>.

En una de sus novelas ejemplares, *El licenciado Vidriera*, Cervantes incluye descripciones de ciudades italianas (586-587) muy semejantes a las que figuraban en la segunda parte de Alemán (II-I, 7, 131; II-II, 1, 162), y su protagonista emplea una expresión para referirse a quienes se tiñen la barba («*mentía por la mitad de la barba*» [592]) que recuerda a la empleada por Guzmán: «*mienten por la barba*» (II-I, 3 86)<sup>43</sup>. Por otra parte, en

el primer capítulo del primer libro de la segunda parte de Alemán hay un cuento de loco (II-I, 1, 39), como lo hay en el primer capítulo de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes (II, 1, 328-329). Asimismo, el maese Pedro cervantino emplea una expresión («porque no se puede salvar quien *tiene lo ajeno contra la voluntad de su dueño*» [II, 26, 392]) muy semejante a la que había usado Guzmán: «sepa que hurtar no es otro que *tener la cosa contra la voluntad ajena de su dueño*» (II-II, 7, 269), lo que podría deberse a la intención cervantina de insistir en la relación entre maese Pedro-Ginés de Pasamonte y el pícaro de Alemán. Y la forma en que Guzmán describía sus afanes por servir al cómitre en la galera («*Matábale de noche la caspa, traíaales las piernas [...]* con tanta puntualidad, que no había príncipe más bien servido» [II-III, 8, 499]), es remedada de forma burlesca en el romance de Altisidora de la segunda parte del *Quijote* cervantino: «¡Oh, quién se viera... / rascándote la cabeza / y matándote la caspa! / [...] *Los pies quisiera traerte, / que a una humilde eso le basta!* (II, 49, 433).

Por otra parte, el pícaro de Alemán se refería en el primer capítulo de la segunda parte a la obra de Luján: «Una sola [vida] he vivido y la que me achacan es testimonio que me levantan. La verdadera mía iré prosiguiendo...» (II-I, 1, 47). Aunque Alemán no hace que su pícaro tenga en sus manos el libro de Luján, sí muestra tener al menos conocimiento del mismo. Y esa inclusión de la obra apócrifa en la verdadera segunda parte pudo servir de inspiración a Cervantes para incluir la obra de Avellaneda en su segunda parte, llegando a hacer que, en el capítulo 59, el

<sup>42</sup> A juicio de Alberto Porqueras Mayo, el propio prólogo de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán sirvió de ejemplo a Cervantes a la hora de escribir el prólogo de la segunda parte de su *Quijote*: «Una vez más Cervantes ha sentido la enorme dificultad que suponía dominarse y escribir un prólogo ecuánime. Y ha tenido que prepararse de nuevo buscando antecedentes. Por fortuna, se encontró con que algo parecido le había ocurrido a su admirado Mateo Alemán, cuando Juan Martí, bajo el pseudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, publicó, en 1602, la apócrifa segunda parte del *Guzmán de Alfarache*. En 1604, Mateo Alemán publica su verdadera segunda parte, y allí escribe un prólogo que Cervantes leyó detenidamente, y siguió como modelo de contención en su mismo prólogo [...]. Los dos prólogos (el de Alemán y Cervantes) son bastante parecidos en el tono y hasta en la extensión tipográfica» (Porqueras, 2003a:122-123).

<sup>43</sup> Cervantes emplea de forma irónica la misma expresión en el capítulo 54 de la segunda parte del

*Quijote*: «De allí a dos días dijo el duque a don Quijote como desde allí a cuatro vendría su contrario, y se presentaría en el campo, armado como caballero, y sustentaría cómo la doncella *mentía por mitad de la barba*» (II, 54, 457).

propio don Quijote lea superficialmente el libro apócrifo que le entregan en una venta, y que, posteriormente, asista a su corrección en la imprenta de Barcelona.

Avellaneda tampoco se refirió explícitamente a Alemán ni a Luján de Sayavedra, a pesar de que en su prólogo, para justificar su continuación de la primera parte del *Quijote*, recordara que era habitual proseguir obras ajenas, y expusiera algunos ejemplos:

Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito; la *Diana* no es toda de una mano (Prólogo, 197)<sup>44</sup>.

A juicio de Martín de Riquer, Avellaneda seguramente obvió un caso tan célebre como el de la continuación de la obra de Alemán para que no se advirtiera que él también había firmado, al igual que Luján de Sayavedra, con un seudónimo (Fernández de Avellaneda, 1972, I, 10, nota 8). Lo cierto es que Avellaneda confesó en su prólogo que había leído un buen número de obras para componer la suya («...la cáfila [‘cantidad’, ‘multitud’] de los papeles que para componerla he leído» [Prólogo, 200]), y entre ellas debieron encontrarse las tres partes del *Guzmán de Alfarache*.

Hay un episodio de la primera parte del *Guzmán* cuya influencia es clara en el *Quijote* de Avellaneda: me refiero al de la burla que urde el secretario del cardenal, haciendo que un mozuelo se vista de dama cortesana («...y el *secretario* [...] tenía trazada una donosa burla y prevenido un

mozuelo que vestido en hábito de dama cortesana, se metiese tras de su cama» [III, 8, 444]), pues Avellaneda retomaría la figura de ese secretario que se disfraza para llevar a cabo sus burlas al crear el personaje del «*secretario* de don Carlos» (13, 393), el cual se encarga, asimismo, de tramar las burlas a que es sometido don Quijote, disfrazándose de Bramidán de Tajayunque (capítulos 12 y 34), de su criado negro (capítulos 12 y 33) o de una mujer como la infanta Burlerina (capítulo 34). Asimismo, el Guzmán de la primera parte de Alemán realiza en el capítulo cuarto del libro segundo una crítica de distintos oficios (que sería continuada por Luján en el capítulo segundo de su libro tercero), y Avellaneda también hizo que el clérigo loco del manicomio de Toledo realizara una crítica de diversos oficios (capítulo 36).

Algunos episodios de la segunda parte apócrifa de Mateo Luján también parecen haber dejado su huella en la obra de Avellaneda. Así, Luján describe detalladamente la vida estudiantil de Alcalá, y se refiere al hecho de que las cátedras se obtuvieran a través de los votos de los estudiantes (II, 5, 312), y Avellaneda pudo inspirarse en él a referirse a la dotación de las cátedras de la Universidad de Alcalá a través de los votos de los estudiantes, ya que menciona a «un doctor médico que ha llevado la cátedra de Medicina con más de cincuenta votos de exceso» (28, 614). Asimismo, el pícaro de Luján salía de casa «con el presupuesto [...] de ir a *Atocha*» (III, 5, 473), y allí se encontraba con que «estaba predicando uno de los de la fama, que llevaba toda la *corte* tras sí», el cual le causaba una grata impresión: «me pareció que aun vencía la presencia la fama del predicador» (III, 5, 488); y el protagonista del cuento de *Los felices amantes*, incluido en el *Quijote* de Avellaneda, también queda impresionado por un sermón que oye «a un religioso

<sup>44</sup> Cito el *Quijote* de Avellaneda por la edición de Luis Gómez Canseco (2000), indicando entre paréntesis los preliminares o el capítulo y el número de página.



dominico de soberano espíritu, en una parroquia de la Corte», indicando después que el predicador pertenece «al religioso convento de la Virgen de *Atocha*» (19, 484-485).

La segunda parte del *Guzmán* de Mateo Alemán también dejó su impronta en el *Quijote* de Avellaneda. En el prólogo de esta segunda parte, refiriéndose a Luján de Sayavedra, Alemán escribía lo siguiente: «Solo nos *diferenciamos* en haber *él* hecho segunda de mi *primera*...» (II, Prólogo, 21). Y Avellaneda, refiriéndose a Cervantes, usó en su prólogo expresiones muy parecidas: «si bien en los medios *diferenciamos*, pues *él* tomó por tales el ofender a mí» (Prólogo, 196); «En algo *diferencia* esta parte de la *primera* suya» (Prólogo, 200). Por otra parte, en el «Elogio del Alférez Luis de Valdés a Mateo Alemán», incluido en los preliminares de la segunda parte de Alemán, se había indicado que el autor del *Guzmán* apócrifo había adoptado el nombre de Mateo Luján «por asimilarse a Mateo Alemán» (II, «Elogio...», 27), y, en el cuerpo de su novela, Alemán había introducido a dos personajes que, mudando sus nombres, habían pasado a llamarse Mateo Luján y Sayavedra (en clara alusión al nombre fingido de Mateo Luján de Sayavedra que figuraba en la portada del *Guzmán* apócrifo). Esos dos personajes, hermanos y naturales de Valencia, representaban respectivamente al autor de la segunda parte apócrifa y a su protagonista. Así lo explicaba el menor de ellos al verdadero Guzmán:

Fuemos dos hermanos [...]. El otro mi hermano es mayor que yo y [...] 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 del 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; mas ni estuve jamás en Sevilla ni della sé más de lo que aquí he dicho (II-II, 4, 212-213).

Pues bien, estas transformaciones de los nombres y de los apellidos, así como el hecho de valerse de personajes ficticios para representar a personas reales, sin duda sirvieron de inspiración a Jerónimo de Pasamonte, el cual empleó un nombre falso para firmar su segunda parte (como había hecho Juan Martí), y se representó a sí mismo en su obra a través de un personaje literario. Es de advertir que, como cualquier otro lector de su época, Jerónimo de Pasamonte no tendría por qué saber que el nombre estampado en la portada del *Guzmán* apócrifo era falso, y que solo pudo llegar a advertirlo tras leer la denuncia efectuada por Mateo Alemán en su segunda parte, lo que parece indicar que leyó esta obra y que se aprovechó de sus recursos. Tras conocer la segunda parte de Alemán y comprobar que Juan Martí se había valido de un nombre y de un lugar de origen falsos para firmar su continuación apócrifa, Jerónimo de Pasamonte decidió hacer lo mismo, firmando con un nombre y un lugar de origen falsos su continuación de la obra cervantina. Pero además, Jerónimo de Pasamonte decidió representarse a sí mismo en el cuerpo de su novela incluyendo un personaje con un nombre y un apellido similares al suyo. Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, ya lo había representado como autor de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, a través del galeote Ginés de Pasamonte, autor de la *Vida de Ginés Pasamonte*; pero el aragonés quiso sugerir ahora quién era el verdadero autor de la continuación de la obra cervantina en la que se le satirizaba, y, lógicamente, no quiso pintarse a sí mismo mediante la figura del vilipendiado galeote cervantino.

Por eso ideó y describió con rasgos muy positivos al personaje literario de Antonio de Bracamonte, el cual, en el capítulo 14 del *Quijote* apócrifo, decía lo siguiente: «soy de los Bracamontes, linaje tan conocido en Ávila, que no hay alguno en ella que ignore haber emparentado con los mejores que la ilustran» (14, 411). El oficio, el nombre, el apellido y las características de Antonio de Bracamonte son muy similares a los del soldado Jerónimo de Pasamonte, por lo que no cabe duda de que el aragonés lo creó para representarse a sí mismo en su obra<sup>45</sup>. Así, de igual manera que el personaje valenciano de Alemán adoptaba el apellido de los Sayavedra, caballeros principales de Sevilla, el aragonés Jerónimo de Pasamonte tomó para representarse a sí mismo el apellido de los Bracamonte, caballeros principales de Ávila. No obstante, aunque Jerónimo de Pasamonte se sirvió de los recursos de Alemán, tenía un propósito diferente al suyo: mientras que Alemán había pretendido denunciar claramente quién era su rival, Jerónimo de Pasamonte solo quiso sugerir a Cervantes, a modo de venganza por la afrenta sufrida, quién se escondía tras el nombre falso de Avellaneda, manteniendo encubierta su identidad a la generalidad de los lectores para que no lo identificaran con el denostado Ginés de Pasamonte.

A este respecto, hay que tener en cuenta que Alemán no denunció expresamente en sus preliminares la verdadera identidad de Mateo Luján de Sayavedra, sino que la dio a entender indirectamente en el cuerpo de su novela a través de la

inclusión de un personaje literario que lo representaba. En efecto, Alemán creó al personaje literario de Juan Martí, el cual cambiaba su nombre por el de Mateo Luján, haciendo ver así que, en la vida real, el verdadero Juan Martí había mudado su nombre por el de Mateo Luján para firmar la continuación de la primera parte del *Guzmán*. Pero Alemán no solo se valió de un personaje literario para representar al verdadero autor de una continuación apócrifa, sino que creó otro personaje complementario, Sayavedra, cuyo apellido, tomado de caballeros principales, remitía igualmente al del autor fingido. Pues bien, Jerónimo de Pasamonte aunó estos dos recursos, creando un personaje literario con un apellido (*Bracamonte*) tomado de caballeros principales que representaba al verdadero autor de otra continuación apócrifa (*Pasamonte*). No obstante, Alemán adjudicó su nombre y apellido verdaderos, Juan Martí, a un personaje literario para denunciar abiertamente la identidad de su rival, mientras que Jerónimo de Pasamonte únicamente quiso sugerir quién se escondía tras el nombre de Avellaneda, otorgando a su personaje literario un nombre y apellido que no fueran idénticos, sino solo similares a los suyos.

A este respecto, Juan Antonio Frago, quien identifica a Pasamonte con Avellaneda, pone en duda que el personaje literario de Antonio de Bracamonte constituya una representación literaria de Jerónimo de Pasamonte. Frago (2005: 55-71) documenta la existencia real de un soldado llamado Antonio de Bracamonte, el cual redactó una solicitud al rey que se conserva en el Archivo General de Indias (Indiferente General, legajo 1510, sin fecha). Dicho soldado estuvo en el reino de Irlanda en 1602, sirvió más tarde en el estado de Lombardía, fue a Flandes en mayo de 1605, estuvo destinado unos dos años en la Torre de Espelunca (Aragón)

<sup>45</sup> De hecho, el Sancho avellanedesco establece una diáfana relación entre el soldado Antonio de Bracamonte y Ginés de Pasamonte (representación literaria de Jerónimo de Pasamonte), al decirle lo siguiente: «Y si tienes por ahí a mano o en la faltriquera alguna gruesa cadena de hierro, pónstela al cuello para que parezcas a Ginesillo de Pasamonte» (14, 202). Véase Martín Jiménez, 2001: 141-149, 2005: 112-120.

después de abril de 1611 y fue nombrado capitán de infantería española el 30 de junio de 1613. A juicio de Frago, el personaje literario de Avellaneda estaría inspirado en este soldado, aunque sin constituir una fiel representación del mismo, ya que, a diferencia del personaje avellanescosco, el Antonio de Bracamonte real «no había sido estudiante en Alcalá», «tampoco había desertado de su compañía», «no participó en el sitio de Ostende» y sus familiares no eran «de los más nobles de Ávila» (Frago, 2005: 70). Supone Frago que Jerónimo de Pasamonte, en alguno de sus dos viajes de Aragón a Madrid, pudo conocer a ese soldado, o bien cuando éste fue a servir en la Torre de Espelunca de Aragón después de abril de 1611. Sin embargo, Frago no tiene en cuenta que el *Quijote* apócrifo ya debía de estar compuesto en esas fechas: en efecto, el *Quijote* apócrifo circuló en forma manuscrita antes de ser publicado en 1614, seguramente con anterioridad al 6 de mayo de 1611, fecha interna que aparece en el entremés cervantino de *La guarda cuidadosa*, en el cual hay claras alusiones al manuscrito de Avellaneda (Martín Jiménez, 2005: 165-172). Por ello, aunque Jerónimo de Pasamonte hubiera llegado a conocer a ese soldado en Aragón después de abril de 1611, no habría podido inspirarse en el mismo para crear su personaje literario. Por otra parte, el soldado al que se refiere Frago no es el único Antonio de Bracamonte documentado en la época, ya que está constatada la existencia de otra persona del mismo nombre asentada en Valladolid<sup>46</sup>. En cualquier caso, nada

impide que Avellaneda eligiera el nombre de una persona real para representarse a sí mismo. Prueba de ello es que al hacerlo se inspirara en Mateo Luján de Sayavedra y en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, el cual denunciaba que su imitador se había adjudicado falsamente el apellido ilustre de los Sayavedra de Sevilla, lo que sin duda sirvió de inspiración a Jerónimo de Pasamonte para representarse a sí mismo a través de un personaje literario que llevaba el apellido ilustre de los Bracamonte de Ávila, cuya similitud con su propio apellido resultaba notable. Así pues, el Antonio de Bracamonte de Avellaneda no es una simple transfiguración literaria, como quiere Frago, de un soldado real, sino que constituye un artificio literario que sirve para representar de manera encubierta al verdadero autor del *Quijote* apócrifo.

Por lo demás, Avellaneda cumplió el designio cervantino de llevar a don Quijote a Zaragoza, anunciado al final de la primera parte del *Quijote*, pero también pudo animarle a ello el paso de Guzmán por esa ciudad, que es descrita con cierta minuciosidad en el primer capítulo del libro tercero de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, como ocurriría también en el *Quijote* apócrifo. Por otra parte, en la segunda parte de Alemán se narraba lo siguiente: «A una dama cortesana de Roma, por ser descompuesta de lengua, le hizo dar otra una gran cuchillada por la cara, que atravesándole las narices, le ciñó igualmente los lados». Y como la mujer expresaba su temor de que su marido se enterara, un maleante se dirigió a ella de esta manera: «Si como a Vuestra Merced le atraviesa por toda la cara, la tuviera en las nalgas, aun pudiera encubrirlo» (II-1, 6, 114). Y Avellaneda repite el chiste en su

<sup>46</sup> La familia de los Bracamonte tenía el solar en Ávila, pero algunos de sus miembros vivieron en Valladolid. Como me ha hecho saber Anastasio Rojo Vega, a quien le quedo muy agradecido por su información, en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid figuran varios documentos de Antonio Bracamonte de la Serna y León, muerto en 1631: testamento (1631), 1487-1307; codicilo (12 de octubre

de 1631), 1487-1309; codicilo (15 octubre de 1631), 1487-1310, e inventario (24 de octubre de 1631), 1487-1379.

obra, a través de las palabras de Sancho sobre la cicatriz de Bárbara: «porque yo le he dicho muchas veces que por qué no procuraba que aquel *per signum crucis* que tiene en la cara se le dieran en otra parte, pues fuera mejor donde no se echara tanto de ver» (29, 630).

En suma, Cervantes y Avellaneda conocieron el caso de Alemán y Luján de Sayavedra, lo que permite ratificar que Cervantes pudo tener en cuenta la respuesta que Alemán dio en su segunda parte a Luján a la hora de pergeñar su propia respuesta a Avellaneda.



# LA RÉPLICA DE ALEMÁN A LUJÁN DE SAYAVEDRA Y SU INFLUENCIA EN LA RESPUESTA DE CERVANTES A AVELLANEDA

En 1599, Mateo Alemán publicó en Madrid, donde residía desde 1586, la primera parte del *Guzmán*, la cual obtuvo rápidamente un éxito extraordinario (Rey, 2005: 268). Alemán regresó a Sevilla en 1601, donde, en 1602, le sorprendió la publicación del *Guzmán* apócrifo, que vio la luz poco después del 8 de agosto de ese año, fecha de la aprobación que consta en sus preliminares<sup>47</sup>. La obra de Luján de Sayavedra también alcanzó un éxito notable, ya que «en el corto espacio de tiempo que corre entre la princeps y la última edición conocida, la de 1604, se reeditó al menos diez veces» (Rubio Áquez, 2001: 188, 2001a). Tras conocer la obra apócrifa, y para dar réplica a Mateo Luján de

Sayavedra, Alemán comenzó a rehacer la primera versión que ya tenía compuesta de su segunda parte. En 1603, las deudas contraídas en sus negocios le llevaron a la cárcel de Sevilla (Rey, 2005: 267)<sup>48</sup>. Después viajó a Lisboa para publicar la segunda parte de su *Guzmán*. El 7 de septiembre de 1604, cuando habían transcurrido dos años desde de la publicación del libro de Luján, Alemán ya había rehecho su segunda parte para darla a la imprenta, pues esa es la fecha de la información que consta en los preliminares de la obra impresa<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> «Yo el Doctor Pedro Joan Asensio, demandado y comisión de don Joan de Ribera [...], he visto y atentamente leído este libro, cuyo título es *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache, compuesto por Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla* [...]. Y no hallo en él cosa repugnante a nuestra santa fe católica [...]. En fe de lo cual lo firmé de mi nombre en Valencia, a 8 de Agosto de 1602. *Petrus Ioan. Asensius*» (Preliminares, 105).

---

<sup>48</sup> Alemán ya había estado en 1580 en la cárcel de Sevilla, de la que salió a los dos meses gracias al apoyo económico de su tío, Alonso Alemán, y de su mujer, Catalina de Espinosa. Asimismo, tras liberar a los presos de la cárcel de Usagre y encerrar en ella a sus autoridades, una carta real de 24 de septiembre de 1583 ordenaba su detención, tras la cual fue trasladado a la cárcel de Madrid, donde permanecía en noviembre (Rey, 2005: 266).

<sup>49</sup> «Por mandato do Supremo Conselho de Sancta Inquisição, vi e examinei este livro, intitulado *Segunda parte de Guzmán de Alfarache, Atalaya de la vida humana* [...] Dada em o collégio de Santo



En la segunda parte publicada de su *Guzmán*, Alemán dio varias réplicas a la obra de Luján. Algunas de ellas se manifiestan en las portadas y los preliminares, es decir, en el *peritexto*<sup>50</sup>, y otras en el propio cuerpo novelístico de la obra. Por ello, comentamos a continuación los elementos de los *peritextos* (portadas y títulos, dedicatorias, prólogos, elogios, poemas landatorios y retratos) y de los cuerpos novelísticos, por un lado, de la primera parte del *Guzmán* del Alemán, de la segunda parte apócrifa de Luján y de la segunda parte de Alemán, y, por otro, de la primera parte del *Quijote* cervantino, del *Quijote* de Avellaneda y de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, analizando los distintos tipos de respuesta que Alemán dio a Luján y sus similitudes y diferencias con las empleadas por Cervantes para dar réplica a Avellaneda.

#### 4.1. LOS PERITEXOS DE ALEMÁN, LUJÁN, CERVANTES Y AVELLANEDA

Los *peritextos* de las obras literarias pueden resultar de gran interés para comprender las intenciones de los autores de las obras literarias. A diferencia de los cuerpos novelísticos, cuyos contenidos tienen un carácter ficcional, en los *peritextos* podemos encontrar expresiones

Augustino de Lisboa, a sete de setembro de 1604» (II, Preliminares, 13).

<sup>50</sup> Gérard Genette propuso la categoría del *peritexto* para referirse al conjunto de elementos situados «alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de los capítulos o ciertas notas». Dichos elementos, junto al *epitexto*, o conjunto de «todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)», constituyen el *paratexto*, cuya fórmula sería la siguiente: «*paratexto* = *peritexto* + *epitexto*» (Genette, 2001: 10).

directas de los propios creadores, de sus allegados o de sus editores, gracias a las cuales es posible conocer la intención de los autores y algunos de sus propósitos al componer sus obras. De ahí que algunos elementos de los *peritextos* constituyan auténticos documentos históricos, con el mismo valor probatorio que otros documentos archivísticos externos al texto.

Analizamos a continuación los *peritextos* de las tres partes del *Guzmán* y de las tres partes del *Quijote*, con el propósito fundamental de analizar la influencia que las estrategias de Alemán pudieran haber tenido en Cervantes.

##### 4.1.1. Portadas y Títulos

En la portada de la edición *princeps* de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, como se puede apreciar en la figura I, se atribuía la obra a «Mateo Alemán, criado del Rey Nuestro Señor Felipe III, natural vecino de Sevilla». En el propio título («Primera parte...») se anunciaba implícitamente, por lo tanto, la aparición de una futura segunda parte, lo que sin duda obedecía al hecho ya comentado de que, en el momento de publicar esta obra, Alemán ya tenía compuesta su segunda parte, como él mismo indicaba en la «Declaración...» preliminar: «*Teniendo escrita esta poética historia para imprimirla en un solo volumen*, en el discurso del cual quedaban absueltas las dudas que *agora, dividido*, pueden ofrecerse...» (I, Declaración..., 113). Asimismo, Alemán se presentaba en la portada como criado del rey, debido a los servicios que había prestado a la Casa Real<sup>51</sup>, y como sevillano.

<sup>51</sup> En el «Elogio» a Mateo Alemán del Alférez Luis de Valdez de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán se indica la relación que tuvo Alemán con la Casa Real y con el rey Felipe II, padre del rey Felipe III, del que se declara «criado» en la portada de su

Se indicaba después que la obra había sido impresa en Madrid, y venía a continuación la dedicatoria a don Francisco de Rojas, la declaración de que la obra contaba con licencia y privilegio, el nombre del impresor (el licenciado Várez de Castro), el lugar y la fecha de impresión (Madrid, 1599) y el aforismo «Legendo simul que peragrando».



Figura I. Portada de la edición *princeps* de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (Madrid, Várez de Castro, 1599).

Hay que tener en cuenta, a este respecto, que existió cierta vacilación con respecto al título que debía llevar la obra. En la aprobación de la primera parte del

obra: «Y como sabemos dejó de su voluntad la Casa Real, donde sirvió casi veinte años, los mejores de su edad, oficio de Contador de resultas de su Magestad el rey Felipe II, que está en gloria...» (II, «Elogio», 25).

Guzmán (I, Preliminares, 103), Fray Diego Dávila dice haber «visto un libro intitulado *Primera parte del Pícaro Guzmán de Alfarache*». En la tasa (I, Preliminares, 103-104), Gonzalo de la Vega se refiere a «un libro intitulado *Primera parte de Guzmán de Alfarache*», y en la licencia y privilegio real se menta «un libro intitulado *Primera parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*». En todos esos títulos figura la referencia a que la obra constituye una primera parte y al nombre de su protagonista, pero solo el título de la tasa firmada por Gonzalo de la Vega coincide enteramente con el que iría en la portada, ya que el de la aprobación de Fray Diego Dávila incluye el término «pícaro» y el de la licencia real el término «vida» y la expresión «atalaya de la vida humana».

A esta primera edición le siguieron otras en el mismo año de 1599, impresas en Barcelona y Zaragoza, así como otras posteriores en Lisboa (1600), Coimbra (1600), Bruselas (1600), París (1600), Barcelona (1600) y Madrid (1600 y 1601)<sup>52</sup>. De entre éstas, las ediciones de Lisboa (1600), Coimbra (1600), París (1600)<sup>53</sup> y Madrid (1600 y 1601) mantenían el mismo título que la *princeps* (*Primera parte de Guzmán de Alfarache*), pero en la edición de Barcelona de 1599 figuraba un título diferente: *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (Foulché-Delbosc, 1918: 487-504), el cual sirvió de modelo para otras ediciones posteriores (Micó, 2000: 64), como la de Zaragoza de

<sup>52</sup> Para una descripción detallada de todas las ediciones de las obras de Mateo Alemán y de Mateo Luján de Sayavedra, con los datos que figuran en sus portadas y preliminares, véase Foulché-Delbosc (1918).

<sup>53</sup> En París se imprimieron dos ediciones en 1600, una en español, titulada *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, y otra en francés, titulada *Guzman D'Alfarache* (Foulché-Delbosc, 1918: 498-499).

1599, la de Bruselas de 1600 y la de Barcelona de 1600. Dicho título, que prescinde de la expresión «atalaya de la vida humana», no coincide ni con el que aparecía en la portada de la *princeps* ni con los títulos que figuraban en su tasa, en su aprobación y en su licencia real, sino que constituye una amalgama de los distintos términos empleados en ellos, añadiendo al título original que aparecía en la portada de la *princeps* la indicación de que se narra la *vida* de Guzmán y de que éste era un *pícaro*<sup>54</sup>, término que a la larga daría lugar a los conceptos de «género picaresco» o «novela picaresca».

**SEGUNDA  
PARTE DE LA  
VIDA DEL PICARO**

**GVZMAN DE**

**Alfarache**

**COMPUESTA POR MATEO**

**Laxan de Sayavedra, natural vecino  
de Sevilla.**

**DIRIGIDO A DON GASPAR MERA**

**ceder y Carroz, librero legítimo de la Baronia  
de Napoli, y otros Agnos.**



**CON PRIVILEGIO.**

**Impreso en Valencia, por Pedro Patricio  
Mey, junto a S. Martín.**

**M D C I I.**

**A cargo de Francisco Miguel mercader de libros  
a la calle de Caballeros.**

Figura II. Portada de la edición *princeps* de la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1602).

<sup>54</sup> El propio Alemán había tildado a su personaje de pícaro en uno de los prólogos de su primera parte: «Lo que hallares no grave ni compuesto, eso es de ser un *pícaro* el sujeto deste libro» (I, «Del mismo al discreto lector», 112).

En la portada de la edición *princeps* del *Guzmán* apócrifo de Luján de Sayavedra aparecía el siguiente título: *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (figura II). Así pues, Luján de Sayavedra no se hacía eco del título de la *princeps*, sino del de otras ediciones posteriores de la primera parte de Alemán en cuyos títulos se especificaba que se narra la vida de Guzmán y que éste era un pícaro, lo que indica que alguna de esas ediciones (seguramente las de Barcelona o Zaragoza) llegó a manos de Luján o de su impresor. En la misma portada se indicaba que la obra había sido «compuesta por Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla». Figuraba después la dedicatoria a don Gaspar Mercader y Carroz, la mención de que la obra contaba con privilegio, el lugar de impresión (Valencia), el nombre y el lugar de trabajo del impresor (Pedro Patricio Mey, junto a San Martín), el año de impresión (1602) y el nombre del librero que se había encargado de los costes de impresión y de la venta del libro («A costa de Francisco Miguel mercader de libros a la calle de caballeros»). Cabe recordar, a este respecto, que el autor podía encargarse de imprimir por su cuenta la obra, pagando los gastos de impresión, o vender los derechos de impresión de la misma a un librero, que se encargaba de supervisar la impresión y de vender los libros, y esto último es lo que hizo Luján de Sayavedra, vendiendo los derechos de su obra al librero Francisco Miguel.

Los datos más interesantes de la portada de la obra de Luján son el propio título y el nombre y el lugar de origen del autor. Si los títulos de Alemán (*Primera parte de Guzmán de Alfarache*, o *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*) prometían una segunda parte del mismo autor, Luján se adelanta al intento, encargándose de la continuación. Y en cuanto al nombre y el lugar de origen del autor («compuesta por Mateo Luján

de Sayavedra, natural vecino de Sevilla»), hay algunas diferencias y similitudes con respecto a lo que figuraba en la primera parte («Mateo Alemán, criado del Rey don Felipe III, nuestro Señor, y natural vecino de Sevilla»): se elimina la mención a la condición de criado del rey que Alemán se atribuía, y se mantiene idéntica la indicación «natural vecino de Sevilla». Pero lo más llamativo es el nombre que se adjudica el autor, Mateo Luján.

En los preliminares y en el cuerpo novelístico de su segunda parte, como comentaremos, el propio Alemán denunciaría la falsedad del nombre y del lugar de origen del autor de la segunda parte apócrifa, y en el «Elogio» a Mateo Alemán del alférez Luis de Váldez, se indicaría que eligió ese nombre y ese apellido por su parecido con los de Mateo Alemán: «Testifica esta verdad el valenciano que, negando su nombre, se fingió Mateo Luján, *por asimilarse a Mateo Alemán* [...] movido de codicia del interés que se le pudo seguir» (II, «Elogio», 27). La similitud del nombre y del apellido, por lo tanto, obedecería a la intención de aprovecharse del éxito de Alemán para lograr un beneficio económico. Asimismo, Juan López del Valle, en el elogio a Mateo Alemán que figuraba en los preliminares del *San Antonio de Padua* (obra publicada por Alemán en Sevilla en 1605), insistía en la similitud, refiriéndose así a la continuación apócrifa: «la que sin verdadero nombre de autor, y *contrahaciendo el de Mateo Alemán*, salió en Valencia el año pasado [1602]» (*apud* Mañero, 2007: 17).

Con respecto a la falsedad de los nombres que se atribuyen los creadores de obras literarias, Gérard Genette (2001) afirma que el nombre del autor puede asumir tres condiciones principales: o bien el autor firma con su nombre real (lo que denomina *onimato*); o bien no firma de ninguna manera (*anonimato*), o lo hace con

un nombre falso (*seudonimato*). Y a propósito de las prácticas distintas al *onimato*, Genette escribe lo siguiente:

La primera de estas prácticas [...] consiste en la ausencia de todo nombre: es el *anonimato* [...]. La segunda consiste en la atribución falsa, por su verdadero autor, de un texto a un autor conocido: es el *apócrifo* [...]. La tercera es una variante de la segunda, el *apócrifo consentido*, que consiste, para un autor real que no desea ser identificado, en conseguir que otro autor quiera firmar en su lugar [...]. La cuarta es inversa a la segunda, consiste en atribuir falsamente, y por lo tanto ‘firmar’ con su propio nombre la obra de otro: es el *plagio* [...]. La quinta es, a la vez, una variante de la cuarta y la inversa de la tercera: es el *plagio consentido* (por el plagiado, por supuesto) que encontramos bajo el nombre inglés de *ghost-writing* [...]. La sexta es una variante de la segunda, es la atribución de una obra por su autor real a un autor imaginario: es la práctica de la *suposición de autor* [...]. La séptima podría describirse como una variante de la sexta: es la atribución de una obra por su autor real a un autor imaginario que no produciría nada más que el nombre, en ausencia de todo aparato paratextual que sirve comúnmente, en las suposiciones del autor, para acreditar (seriamente o no) la existencia del autor supuesto. Aunque los estados intermedios o imprecisos no faltan, es sin duda más sabio suprimir cualquier relación teórica entre la sexta y la séptima práctica, y describirla como un autor real que ‘firma’ su obra con un nombre que no es exacta o completamente su nombre legal. Es nuestro *seudonimato*... (Genette, 2001: 44-45).

El adjetivo *apócrifo* se refiere, según el DRAE, a algo «fabuloso, supuesto o fingido», y en ese sentido amplio ha sido empleado para referirse a las obras firmadas con un nombre falso, como la de Luján de Sayavedra o la de Avellaneda, a

sus autores o incluso a sus personajes. Así, el *Guzmán* de Luján o el *Quijote* de Avellaneda son conocidos como *Guzmán* apócrifo y *Quijote* apócrifo; Luján y Avellaneda son tildados de «autores apócrifos», e incluso sus personajes reciben en ocasiones esa denominación: «el Guzmán apócrifo», «el don Quijote y el Sancho apócrifos». Aunque hemos empleado por comodidad —y seguiremos haciéndolo— el adjetivo «apócrifo» para referirnos a las obras de Luján y de Avellaneda<sup>55</sup>, si nos atuviéramos a la clasificación y a la terminología propuestas por Genette, los casos de Luján y de Avellaneda se relacionarían con la séptima de las prácticas referidas, es decir, con el *seudonimato*, y no con la segunda de esas prácticas (*apócrifo*), ni con la tercera (*apócrifo consentido*). En efecto, y como tendremos ocasión de ratificar, el verdadero autor del *Guzmán* de Luján no atribuyó su obra a otro autor conocido (caso genettiano del *apócrifo*) ni pretendió que otro autor conocido quisiera firmar por él en su lugar (*apócrifo consentido* de Genette); por el contrario, se limitó a firmar su obra con un nombre (Mateo Luján de Sayavedra) que no era su nombre legal. Tampoco pretendió valerse del prólogo para desarrollar una personalidad ficcional o imaginaria que acreditara la existencia real del supuesto Mateo Luján de Sayavedra (como ocurriría en la sexta de las prácticas relacionadas por Genette, correspondiente a la *suposición de autor*). Por lo tanto, se limitó a continuar la historia de Guzmán y a firmarla con el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, nombre que no correspondía

<sup>55</sup> Hanno Ehrlicher recuerda que el término *apócrifo* puede tener connotaciones negativas: «el término de “apócrifo” con el que la crítica suele designar al autor pseudónimo, demuestra que se pretende desacreditar y excluir un texto de un corpus considerado sagrado como la Biblia» (2007: 158, nota 35). Por nuestra parte, empleamos el término en el sentido de «fingido» que le adjudica el DRAE, sin adjudicarle ninguna connotación peyorativa.

a ningún otro autor conocido ni a ningún personaje real.

A este respecto, Genette recuerda que los bibliógrafos clásicos y modernos han tratado de descubrir «los ‘motivos’ y las ‘maneras’ de tomar un seudónimo. En cuanto a los «motivos» que pueden conducir a la adopción de un seudónimo, Genette enumera los siguientes: «modestia, precaución, hastío edípico del patronímico, cuidado de evitar los homónimos, etc». Y por lo que respecta a las «maneras», contempla algunos procedimientos como «tomar un nombre de país, sacarlo del libro, cambiar de apellido, hacer de su apellido un nombre, omitir el apellido, abreviaturas, prolongaciones, anagramas...» (Genette, 2001: 46).

En cuanto a la «manera» y el «motivo» de la elección del seudónimo de «Mateo Luján de Sayavedra», parece clara la intención, denunciada en los preliminares de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán y de su *San Antonio de Padua*, de que resultara semejante al nombre y apellido de Mateo Alemán, de cara a aprovechar el éxito editorial de la primera parte del *Guzmán*. Así, al lector no le sonaría muy diferente el «Mateo Luján [...] natural vecino de Sevilla» del «Mateo Alemán [...] natural vecino de Sevilla» de la primera parte, lo que podría incitarle a comprar la continuación. No obstante, Mateo Luján añadió el segundo apellido de *Sayavedra*, lo que le distinguía de Mateo Alemán, que solo había firmado con un apellido. A este respecto, María Antonia Garcés recuerda lo siguiente con respecto al surgimiento y la afianzamiento de los apellidos:

La pequeña nobleza en la España medieval y moderna ostentaba su nombre de bautizo, seguido por el patronímico y por el *apellido* —el nombre del solar o casa ancestral—, una denominación similar a la *tria nomina nobiliarium* de los romanos. Estos tres apelativos son



claramente distinguibles en el aristocrático nombre de Pedro Téllez de Girón, duque de Osuna: Pedro es su nombre individual, Téllez su patronímico y Girón su apellido o sobrenombre, un verdadero apodo que funcionaba como el *cognomen* romano» (Garcés, 2003: 361).

Así pues, el hecho de sumar el apellido al nombre de pila y al patronímico otorgaba al seudónimo un rasgo de distinción nobiliaria. Y la elección del apellido «Sayavedra» seguramente obedece a la intención de reafirmar que el supuesto Mateo Luján era natural de Sevilla, ya que en esa localidad vivía, como resaltaría el propio Alemán, la familia «principal» de los Sayavedra. En efecto, conviene recordar que, en el capítulo cuarto del libro segundo de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, el personaje llamado «Sayavedra», relacionado, como más adelante comentaremos, con el pícaro de Mateo Luján de Sayavedra, afirmaba lo siguiente: «Yo [...] eché por estos trigos y, sabiendo ser caballeros principales los Sayavedras de Sevilla, dije ser de allá y púseme su apellido; mas ni estuve jamás en Sevilla ni della sé más de lo que aquí he dicho» (II-II, 4, 213). Así, Alemán expresaba su creencia de que el falso autor había elegido el apellido Sayavedra para reforzar la idea de que era sevillano ante sus posibles lectores, como era sevillano el autor de la primera parte del *Guzmán*.

En la portada de la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, de Mateo Alemán (figura III), hay una clara respuesta a Mateo Luján de Sayavedra. En el título se mantiene el término «vida» que figuraba en los títulos de algunas impresiones de la primera parte posteriores a la *princeps* y en el de la continuación de Luján, pero se suprime el término «pícaro», que también aparecía en los títulos de esas impresiones. El título de Alemán denota a la vez la voluntad de tener en cuenta el título de

Luján y de corregirlo, lo que se advierte especialmente con la recuperación de la expresión «atalaya de la vida humana», que figuraba, como hemos visto, en la licencia real de la *princeps* de la primera parte del *Guzmán*, aunque no en su portada. A este respecto, en el capítulo sexto del libro primero de la segunda parte de su *Guzmán*, Alemán haría decir a su pícaro lo siguiente: «Esto propio le sucedió a este mi pobre libro, que habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarle *Pícaro*, y no se conoce ya por otro nombre» (II-I, 6, 115). A través de las palabras de su personaje, Alemán manifiesta su intención de recuperar el título original de su obra para dar réplica al que figuraba en la portada del *Guzmán* apócrifo.

## SEGUNDA PARTE

De la vida de Guzman de Alfarache, Atalaya de la vida humana.

POR MATEO ALEMÁN  
Su verdadero Autor.

DIRIGIDA A DON IVAN DE MENDOZA, Marquez de San German, Comandador del Cápo de Monte, Gentil-hombre de la Camara de el Rey nuestro señor, Teniente General de las Guardas i Cavalleria de España Capitan General de los Reynos de Portugal.

EN LISBOA,  
Impreso con licencia de la Junta Regia de  
Por Pedro Crasbeeck, Año de 1605.

CON PRIVILEGIO.

Figura III. Portada de la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, de Mateo Alemán (Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1605)<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Reproducimos la portada de la edición de Lisboa de 1605, similar a la de la *princeps* de Lisboa



El término *atalaya* (relativo, según el DRAE, a la «posición desde que se aprecia bien una verdad») denota el propósito de Alemán de que su libro sirviese como ejemplo, de que «valiese para la enseñanza y el escarmiento» (Micó, 2000: 28). El término aparece también en el prólogo al «Letor» de la segunda parte de Alemán, en el que éste lamentaría que Luján no hubiese sido fiel al propósito de la obra:

Que haberse propuesto nuestro Guzmán, un muy buen estudiante latino, retórico y griego, que pasó con sus estudios adelante con ánimo de profesar el estado de la religión, y sacarlo de Alcalá tan distraído y mal sumulista [‘estudiante de lógica’], fue cortar el hilo a la tela de lo que con su vida en esta historia se pretende, que sólo es descubrir —como *atalaya*— toda suerte de vicios y hacer atriaca [‘antídoto’] de venenos varios un hombre perfeto, castigado de trabajos y miserias, después de haber bajado a la más ínfima de todas, puesto en galera (II, prólogo al «Letor», 22).

De hecho, Alemán hace en su segunda parte que su pícaro no sienta la misma vocación religiosa que el de Luján, de manera que, si el Guzmán de la segunda parte de Alemán se aproxima a la religión, es debido únicamente al interés, lo que, a juicio de Alemán, mostraría en mayor medida adónde conducen las malas inclinaciones. Y esa intención de corregir a su rival, patente en el cuerpo de la novela, se reflejó en la recuperación de la expresión «atalaya de la vida humana», presente en el mismo título de la obra.

Pero en la portada de la segunda parte de Alemán, además de la dedicatoria a don Juan de Mendoza, el lugar y año de la impresión (Lisboa, 1604), el nombre del

de 1604 (al ejemplar que se conserva de esta edición en la Biblioteca Nacional de Madrid le faltan el título y unas páginas). Véase Foulché-Delbos, 1918: 527-535, 536-537.

impresor (Pedro Crasbeeck) y la indicación de que cuenta con licencia de la Santa Inquisición y con privilegio, destaca la apostilla que se añade al nombre del autor: «Por Mateo Alemán, su verdadero autor». De esta forma, Alemán trataba de desautorizar a su rival desde la portada de su obra. Además, se eliminaba la indicación de que el autor era «natural vecino de Sevilla», que figuraba en la primera parte, pues Luján también la había incluido en su portada, y mantenerla podría dar lugar a equívocos. Y en las portadas de otras ediciones posteriores, se insistía en que Alemán, y solo él, era el verdadero autor de la historia de Guzmán. Así, en la edición de 1605 impresa en Valencia por Pedro Patricio Mey (figura IV), se leía lo siguiente: «...por Mateo Alemán, su

DE LA VIDA DE  
GVZMAN DE ALFA-  
RACHE, ATALAYA  
de la vida humana.

*Por Mateo Aleman su verdadero Autor.*

Y advierta el Letor, que la segunda parte que salio antes desta, no era mia, solo esta reconozco por tal.

Dirigida a don Juan de Mendoza Marques de San German, Comendador del Cãpo de Montiel, Gentilhombre de la Camara del Rey nuestro Señor, Teniente General de las Guardas y Caualleria de España, Capitan General de los Reynos de Portugal.

Año



1605.



CON PRIVILEGIO

Impressa en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey junto a S. Martin.

A costa de Roche Sonzonio mercader de libros.

Figura IV. Portada de la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, de Mateo Alemán (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1605).

verdadero autor. Y advierta el lector que la segunda parte que salió antes desta no era mía, solo ésta reconozco por tal» (Foulché-Delbosc, 1918: 536).

Y algo parecido se leía en la edición de Barcelona de 1605 impresa por Sebastián de Cormellas (figura V): «...por Mateo Alemán, su verdadero autor. Y advierta el lector, que la segunda parte que salió antes desta no era mía, solo esta lo es» (Foulché-Delbosc, 1918: 537). Así, los lectores que pudieran sentirse impelidos a dejarse influir por las estratagemas de Luján (que había usado un nombre y apellido similares a los de Alemán y se había hecho pasar por «natural vecino de Sevilla») quedaban desengañados desde la portada de la obra.

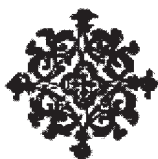
SEGUNDA PARTE  
DE LA VIDA  
DE GVZMAN DE ALFARACHE, ATALAYA DE  
la vida humana.

*Por Mateo Aleman su verdadero Autor.*

Y advierta el Lector que la segunda parte que salió antes desta no era mía, solo esta lo es.

DIRIGIDA A DON MIGVEL  
de Caldes Señor de las Baronias de  
Segur, &c.

Año.



1605.



CON LICENCIA.

Impresa en Barcelona en casa Sebastián de  
Cormellas, al Call.

*Vendese en la mesma Empronta.*

Figura V. Portada de la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, de Mateo Alemán (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1605).

Pues bien, Cervantes y Avellaneda sin duda tuvieron en cuenta las portadas de las obras de Alemán y Luján que llegaron a sus manos.

En la edición *princeps* de la primera parte del *Quijote* (figura VI) figuraba el título *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y se añadía «Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra».

Como ocurriera en el caso de la primera parte del *Guzmán* de Alemán, en los preliminares de la primera parte del *Quijote* figuraba un título diferente. Así, Juan Gallo de Andrada se refiere en la tasa a «un libro intitulado *El ingenioso hidalgo de la Mancha*» (I, Preliminares, 147), y en la licencia real se reproduce la

EL INGENIOSO  
HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA,  
*Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.*

DIRIGIDO AL DUQUE DE BEJAR,  
Marques de Gibraleon, Conde de Benalcazar, y Bañares,  
Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Coriel, y Bургuillos.



CON PRIVILEGIO,  
EN MADRID. Por Juan de la Cuesta.

*Véndese en casa de Francisco de Rojas, librero del Rey año 1605.*

Figura VI. Portada de la edición *princeps* de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605).

misma denominación: «un libro intitulado *El ingenioso hidalgo de la Mancha*» (I, Preliminares, 147). Por ello, Francisco Rico (2004: CCXXI, 2005c) piensa que ese pudo ser el título que tenía en mente Cervantes para su obra, y que el añadido «don Quijote» correspondería al editor.

A propósito de la asunción del apellido *Saavedra* (tan parecido al *Sayavedra* de Mateo Luján), María Antonia Garcés (2003) recuerda que *Saavedra* «no era el apellido de Cervantes, ni tampoco un patronímico que llevaran sus antepasados directos», sino que lo asumió «algunos años después de su retorno de Argel, donde estuvo cinco años cautivo, desde 1575 hasta 1580», empleándolo en documentos oficiales al menos desde el 9 de agosto de 1586 (Garcés, 2003: 351, 359 y Sliwa, 1999: 138-143), es decir, desde mucho antes de que apareciera el *Guzmán* apócrifo en 1602. Cervantes tenía un pariente lejano llamado Gonzalo Cervantes *Saavedra*, del cual pudo tomar ese apellido. Ya hemos comentado que el uso de un *apellido* que se sumaba al nombre de pila y al patronímico era propio de la pequeña nobleza en la España medieval y moderna (Garcés, 2003: 361), por lo que su uso suponía un rasgo de distinción social. El *apellido* podía tener su origen en el solar o lugar de origen de la casa ancestral, pero, como recuerda María Antonia Garcés, también podía rememorar «una hazaña heroica o reconocida»<sup>57</sup>. A Juicio de Garcés, en el caso de Cervantes

«el apellido Saavedra no remite a un solar ancestral en una gran propiedad o extensión de terreno, sino más bien a la experiencia catastrófica del cautiverio argelino, experiencia que también incluyó proezas heroicas, como las realizadas por el fabuloso *Saavedra* del *Romancero*». Se refiere Garcés a un soldado de ese nombre celebrado en el *Romancero*, el cual, siendo cautivo, «resistió las amenazas y las tentaciones del Islam, incluso frente a la muerte» (Garcés, 2003: 363). De ahí que la asunción del apellido *Saavedra* por parte de Cervantes tuviera una significación simbólica, relacionada con la vivencia del cautivo capaz de persistir en su fe y de sobrevivir al encuentro con la muerte. Por lo demás, al adoptar el apellido Saavedra, «Cervantes estaría asumiendo la secuencia de tres nombres reservada para la pequeña nobleza castellana: Miguel de Cervantes *Saavedra*. En esta nueva apelación, Miguel es su nombre de bautizo, Cervantes su patronímico y Saavedra es su *apellido* —su linaje...» (Garcés, 2003: 364). Por lo tanto, y al igual que ocurriera con el nombre y apellidos de Mateo Luján de Sayavedra que figuraban en la portada del *Guzmán* apócrifo, la secuencia de tres nombres que figuraba en la portada de la primera parte del *Quijote* servía para otorgar a su autor cierta distinción social.

En la portada de la obra cervantina aparecía además la dedicatoria al Duque de Béjar, un escudo con el lema «Post tenebras spero lucem» y las imágenes de un ave rapaz y de un león, las indicaciones del año de edición (1605), de que la obra contaba con privilegio y del lugar de impresión (Madrid), y los nombres del impresor (Juan de la Cuesta) y del librero (Francisco Robles) encargado de la edición y de las ventas, a quien Cervantes había vendido el privilegio de impresión. Como se puede apreciar, en el título de la obra no se especificaba que se tratara de

<sup>57</sup> El término *apellido* tiene un origen guerrero, reconocible, por ejemplo, en la expresión «apelldar Santiago», relativa al grito que los cristianos profirían al luchar contra los moros: «¡Santiago y cierra España!». En palabras de Garcés (2003: 362.), «El *apellido* era el grito de guerra de mutuo reconocimiento de los cristianos durante el periodo de la *Reconquista*. Este grito servía para convocar a los guerreros, para darse valor mutuamente durante el combate, para reconocer a los compañeros de armas, para pedir ayuda y para cantar victoria».

una primera parte, lo que seguramente se debió a que Cervantes no tenía pensado continuar su obra, como parece corroborar el hecho de que su libro estuviera además dividido en cuatro partes, lo cual excluía una continuación con el título de «segunda parte». Y a pesar de que al final de la primera parte cervantina se hacía referencia a una tercera salida, en la que don Quijote iría a unas justas de Zaragoza, se encomendaba la posible continuación a la inspiración de otro autor («Forsi altro canterà con miglior plectio» [I, 52, 318]), y se dejaba a don Quijote y a Dulcinea muertos y enterrados en sus sepulturas, en las que los «Académicos de la Argamasilla» ponían sus epitafios. No obstante, cabe también la posibilidad de que Cervantes, conocedor de que la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* había tenido una continuación apócrifa, quisiera curarse en salud, prescindiendo de indicar que su obra también constituía una primera parte para tratar de evitar una posible continuación de otro autor.

En la portada del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras* (figura VII), se decía que el libro había sido «Compuesto por Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas». Seguía una dedicatoria «Al alcalde, Regidores, y hidalgos de la noble villa del Argamesilla, patria feliz del hidalgo caballero don Quijote de la Mancha», una figura de un caballero en actitud de combate y las indicaciones de que la obra había sido impresa con licencia, en Tarragona, en la imprenta de Felipe Roberto y en 1614.

El título indica claramente que se trata de una continuación de la obra cervantina. Hemos visto que en el título de esta obra («El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha») no se indicaba que se

tratara de una primera parte, pero Avellaneda hace de la cervantina una primera parte al convertir la suya en el segundo tomo. Esta palabra sustituye al término *parte*, ya que Cervantes había dividido su obra en cuatro partes, y Avellaneda se propuso respetar y continuar esa división, como él mismo indicó en el título: si en la obra cervantina se narraban dos salidas de don Quijote, recogidas en cuatro partes, Avellaneda anuncia que narrará la tercera salida, que ocupa la quinta parte. Así, al igual que la portada de Luján presentaba la obra como una continuación de la primera parte de Alemán, en la del *Quijote* apócrifo se animaba al lector a leer una continuación del *Quijote* cervantino, lo que indica el interés de Avellaneda por

SEGUNDO  
TOMO DEL  
INGENIOSO HIDALGO  
DON QUIXOTE DE LA MANCHA,  
que contiene su tercera salida : y es la  
quinza parto de sus aventuras.

Compuesto por el Licenciado Alonso Fernandez de  
Avellaneda, natural de la Villa de  
Tordesillas.

Al Alcalde, Regidores, y hidalgos, de la noble  
villa del Argamesilla, patria feliz del hidalgo  
Caballero Don Quixote  
de la Mancha.



Con Licencia. En Tarragona en casa de Felipe  
Roberto, Año 1614.

Figura VII. Portada del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda (Tarragona, Felipe Roberto, 1614).

aprovechar el éxito de Cervantes, intención que confirmaría de forma expresa en su prólogo: «Pero quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte» (Prólogo, 196).

Al igual que había hecho el autor del *Guzmán* apócrifo, el del *Quijote* apócrifo utiliza un pseudónimo para firmar su obra, acompañado de la indicación de su grado de licenciado y de su lugar de origen: «Compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas». Esta apostilla tiene algunas similitudes y diferencias con las que aparecían en las obras anteriores de Alemán, Luján y Cervantes, como se puede apreciar al cotejar sus títulos:

- 1599: *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, por Mateo Alemán, criado del Rey don Felipe III, nuestro señor, y natural vecino de Sevilla.
- 1602: *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Compuesta por Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla.
- 1604: *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*. Por Mateo Alemán, su verdadero autor.
- 1605: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.
- 1614: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida, y es la quinta parte de sus aventuras*. Compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas.

La expresión «Compuesto por» no figura en las obras de Mateo Alemán (en las que se decía «Por Mateo Alemán»), pero sí en la primera parte del *Quijote* («Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra»), mientras que en la obra de Luján aparecía una expresión parecida:

«Compuesta por Mateo Luján de Sayavedra». Pero en la portada de la primera parte del *Quijote* no se indicaba el lugar de origen de su autor, cosa que sí figuraba en la primera parte del *Guzmán* de Alemán y en la segunda parte de Mateo Luján de Sayavedra (ya hemos visto que Alemán retiró esa indicación en las ediciones de su segunda parte para distinguirse de su imitador). Por lo tanto, la apostilla de Avellaneda guarda relación con la de Cervantes (ambas incluyen la expresión «Compuesto por»), pero también con la de Alemán (con la que comparte la indicación «natural de» y otra sobre su condición: «criado del rey»/«licenciado»), y con la de Luján de Sayavedra (con la que comparte la expresión «Compuesta/o por» y la indicación «natural de»). Ya hemos comprobado que Avellaneda había leído las obras de Alemán y de Luján de Sayavedra, por lo que es muy posible que tuviera en cuenta sus portadas a la hora de definir la suya, sobre todo teniendo en cuenta que, al igual que Luján de Sayavedra, era el continuador de una obra ajena. Al leer la segunda parte de Mateo Alemán, el autor del *Quijote* apócrifo pudo comprobar que Luján había falsificado su nombre y su lugar de origen, lo que seguramente le dio la idea de hacer lo mismo. Luján se decía «natural vecino de Sevilla» con el fin de que su portada fuera lo más similar posible a la de Alemán, que había incluido en su primera parte la misma indicación. Pero en la portada de la primera parte del *Quijote* no se indicaba el lugar de origen de su autor, por lo que Avellaneda no pretendió, al incluir el suyo, que su portada se asemejara a la de Cervantes, como tampoco eligió un nombre y unos apellidos similares a los del alcalaíno, salvo en lo concerniente al uso de un apellido que se sumaba al nombre y al patronímico. En este sentido, el autor del *Quijote* apócrifo pretendió otorgarse, a través del empleo



del apellido *Avellaneda*, la misma categoría social que se habían atribuido Mateo Luján de Sayavedra y Miguel de Cervantes Saavedra. Y en cuanto a la inclusión de la villa de Tordesillas como lugar de origen, sin duda tenía la finalidad de falsear su verdadera procedencia, siguiendo el mismo procedimiento que había empleado Luján. Tordesillas constituía una conocida localidad castellana, por lo que resultaba adecuada para sustentar el estilo supuestamente castellano de su obra, continuador del estilo marcado por el también licenciado que se adjudicaba hablaba a favor de la formación del autor y de la calidad de su obra<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> Cervantes se burlaría en varias de sus obras de esa condición de licenciado que Avellaneda se atribuía falsamente en su portada (pues, como consta en su autobiografía, Jerónimo de Pasamonte nunca llegó a tener estudios superiores). Así, en *El coloquio de los perros*, novela en la que Cervantes alterna las alusiones a los manuscritos de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda, con la finalidad de sugerir que fueron compuestos por el mismo autor, el amo de Berganza organiza un espectáculo y emplea la siguiente expresión para animarlo a saltar por un aro: «Pues salta por el bachiller Pasillas, que se firma licenciado sin tener grado alguno» (675-676). A través de ese «bachiller Pasillas», cuyo nombre coincide en su inicio con el de Pasamonte, Cervantes denuncia la falsedad del grado de licenciado que se había atribuido Avellaneda (Martín Jiménez, 2005: 150-151, 2005c: 132-133). Asimismo, el propio título de la novela *El licenciado Vidriera* remite al «Licenciado Avellaneda», y en ella también se suceden las alusiones a los manuscritos de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda. En esta novela hay una nueva alusión a la falsa condición de licenciado que se otorgaba Avellaneda. Cervantes incluye un personaje al que llaman «Señor Licenciado», y Vidriera, sabiendo «que el tal a quien llamaron licenciado no tenía ni aun título de bachiller», le dice lo siguiente: «Guardaos, compadre, no encuentren con vuestro título los frailes de la redención de cautivos, que os le llevarán por mostrenco» (591). La referencia a «los frailes de la redención de cautivos» supone una alusión al largo cautiverio que sufrió Pasamonte y a su rescate (Schlinder y Martín, 2006).

Podemos preguntarnos por el «motivo» y «maneras» (Genette, 2001:46) que tuvo Avellaneda para valerse de un seudónimo. Por lo que respecta al «motivo», existen al menos dos explicaciones posibles. Por un lado, Jerónimo de Pasamonte había sido fuertemente denigrado en la primera parte del *Quijote* a través del galeote Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*. Como afirma Martín de Riquer (1988: 47-48, 93-94, 2003: 426-427, 469-470), la publicación del *Quijote* en enero de 1605, y el éxito que rápidamente alcanzó, seguramente determinó que Jerónimo de Pasamonte no pudiera dar a la imprenta el manuscrito de su autobiografía, titulada *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, pues, si lo hubiera hecho, habría sido inmediatamente identificado con el denostado galeote cervantino. De ahí que decidiera vengarse de Cervantes a través de la continuación de la primera parte del *Quijote*, eligiendo un nombre falso para hacerlo. Por otra parte, el descubrimiento reciente de algunos documentos históricos indican la posibilidad de que Jerónimo de Pasamonte, tras concluir su autobiografía y firmar su última dedicatoria en Capua (Italia) en enero de 1605, regresara a España e ingresara como fraile bernardo en el cisterciense Monasterio de Piedra (Zaragoza), donde habría escrito el *Quijote* apócrifo (Melendo, 2001, 2002, 2006; Martín Jiménez, 2005: 38-40, 2005d: 5-11). De ser así, Pasamonte podría haber tenido otro motivo complementario para valerse de un seudónimo, como era el de ocultar su condición de fraile.

Más difícil resulta determinar la «manera» en la que Avellaneda eligió su seudónimo, por lo que las posibles explicaciones se mantienen en el ámbito de la mera suposición. Está claro que la elección de un pseudónimo se debió al deseo de Pasamonte de encumbrir su verdadero



nombre, pero no por qué eligió precisamente el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda. Su intención en este aspecto difiere claramente de la de Mateo Luján, el cual eligió un seudónimo que se pareciese al nombre y apellido de Mateo Alemán. El nombre y apellidos de Alonso Fernández de Avellaneda, en cambio, no se parecen gran cosa a los de Miguel de Cervantes Saavedra, salvo en la particularidad ya comentada de que en ambos casos se añade un apellido al nombre de pila y al patronímico, con la finalidad de otorgar un rasgo de distinción social. En este sentido, es posible que Avellaneda eligiera un nombre claramente distinto al de Cervantes tras leer la crítica que aparecía en el «Elogio» a Mateo Alemán del alférez Luis de Valdés de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, en el que se reprochaba a Luján, como hemos visto, que imitara el nombre de Alemán para aprovecharse de su éxito: «Testifica esta verdad el valenciano que, negando su nombre, se fingió Mateo Luján, por asimilarse a Mateo Alemán [...] movido de codicia del interés que se le pudo seguir» (II, «Elogio», 27). Ya hemos visto la opinión de Martín de Riquer con respecto al hecho de que Avellaneda, al comentar en su prólogo los casos de continuaciones de obras ajenas, no se refiriera a la más célebre de todas, la de Mateo Luján de Sayavedra, a pesar de que, como hemos comprobado, la conociera perfectamente. A juicio de Riquer, Avellaneda obvió ese caso para que no se advirtiera que él también había firmado con un seudónimo (Fernández de Avellaneda, 1972, I, 10, nota 8). Por ello, la crítica del alférez Luis de Valdés sobre el intento de Luján de usar un nombre parecido al de Alemán, en la que también se denunciaba la falsedad de su nombre y de su lugar de origen, pudo incitar a Avellaneda a usar un nombre distinto al de Cervantes, de cara a evitar la asociación con el célebre caso de Luján y

la consecuente sospecha sobre la veracidad de su identidad y de su procedencia.

Por lo que respecta al apellido de «Avellaneda», Pasamonte tal vez se inspiró en un libro (una de las posibilidades contempladas por Genette), y concretamente en el prólogo de la primera parte del *Quijote* cervantino, en el cual se decía lo siguiente: «Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, *avellanado*, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno [...]» (I, Prólogo, 148). Cabría dentro de lo posible que el término *avellanado* que Cervantes adjudicaba a don Quijote hubiese servido de base a Pasamonte para imaginar el apellido de Avellaneda. Pero Pasamonte también pudo encontrar este apellido en otro de los libros que sin duda más admiraba y que más influyó en su propio *Quijote*: me refiero a *Las guerras civiles de Granada*, obra publicada en 1595 por Ginés Pérez de Hita, en la que aparecen listados de apellidos de caballeros murcianos entre los que figuran los «Avellanedas» (Pérez de Hita, 1999: 272, 1998)<sup>59</sup>.

Más aventurado aún resulta proponer una explicación sobre el nombre y el patronímico (Alonso Fernández). El patronímico Fernández, de raigambre castellana, podría haber sido elegido para sustentar el origen castellano que se quería atribuir Avellaneda. De igual manera que Mateo Luján se había adjudicado el apellido Sayavedra para reforzar su supuesto origen sevillano, Avellaneda pudo elegir el

<sup>59</sup> La influencia de *Las guerras civiles de Granada* en el *Quijote* de Avellaneda resulta evidente. Así, el personaje del noble morisco Álvaro Tarfe, o el episodio de la sortija de Zaragoza, están claramente inspirados en la obra de Pérez de Hita, con la que el *Quijote* apócrifo comparte además muchas expresiones (Muñoz Barberán 1974, 1976, 1981, 1989; Gómez Canseco, 2000: 132-133; 2000b: 767).

apellido Fernández para hacerse pasar por castellano. A este respecto, cabe recordar que en el episodio del cuerpo muerto del capítulo 19 de la primera parte del *Quijote* aparecía un personaje que decía lo siguiente: «soy licenciado y tengo las primeras órdenes». Y el mismo personaje desmentía lo dicho poco después: «sabrás vuesa merced que, aunque denantes dije que yo era *licenciado*, no soy sino bachiller, y llámome *Alonso López*; soy *natural de Alcobendas*» (I, 19, 197). Avellaneda también aparecía en la portada de su obra como un licenciado del mismo nombre y con un patronímico igual de corriente, y se indicaba además su origen con términos similares: «...el *licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas*». Cabría dentro de lo posible que Avellaneda se hubiera basado en el personaje del «licenciado» Alonso López, natural de Alcobendas, para componer una parte de su nombre fingido y dar una pista sobre su falsedad, sugiriendo que su nombre y grado eran tan inventados como el título que se otorgaba en un principio el personaje cervantino<sup>60</sup>.

En la portada del *Quijote* apócrifo se incluía también una dedicatoria a unos personajes imaginarios, habitantes del pueblo de Don Quijote: «Al Alcalde, Regidores y hidalgos de la noble villa del Argamesilla, patria feliz del hidalgo Caballero don Quijote de la Mancha». En las portadas de los tres *Guzmanes* y de la primera parte del *Quijote* figuraban sendas dedicatorias a personas reales de quienes se esperaba el mecenazgo: Alemán dedicaba

la primera parte a «D. Francisco de Rojas, Marqués de Poza», y su segunda a «D. Juan de Mendoza, Marqués de San Germán» —aunque la edición de 1605 de Barcelona estaba dedicada a «D. Miguel de Caldes, Señor de las Baronías de Segur»—; Luján dedicaba su obra a «D. Gaspar Mercader y Carroz, legítimo sucesor en las Baronías de Bunyol y Siete Aguas», y la primera parte del *Quijote* se dirigía «Al Duque de Béjar». Es de notar que la obra de Luján, a pesar de que su autor encubría su verdadero nombre, iba dedicada a una persona real de la nobleza valenciana, D. Gaspar Mercader y Carroz (1568-1630), el cual, entre octubre y noviembre de 1593, ejerció de presidente eventual de la Academia de los Nocturnos (Rubio, 1996: 465), a la que también perteneció José Martí, el abogado valenciano al que se atribuye la autoría de la obra, si bien su pertenencia a dicha Academia está documentada en una fecha posterior (Mañero, 2007: 16). Luján se aseguraba así de que, con respecto a la inclusión de una dedicatoria, su obra fuera semejante a otras del momento, evitando que la ausencia de dedicatoria pudiera levantar sospechas en cuanto a la autoría; por otra parte, es posible que el destinatario de la dedicatoria conociera la verdadera identidad del autor del *Guzmán* apócrifo. La obra de Avellaneda, sin embargo, no iba dirigida, como era costumbre, a una persona real, lo que resulta hasta cierto punto lógico si su fingido autor no esperaba beneficiarse del mecenazgo, pero podía cuestionar la supuesta seriedad de otros elementos de la portada, así como evidenciar la falta de relaciones de su autor con personajes de renombre. De hecho, Cervantes criticaría indirectamente a Avellaneda por no haber podido dedicar su obra a un personaje principal. Así, en *El coloquio de los perros*, obra en la que abundan las alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida y trabajos de*

<sup>60</sup> El propio Cervantes pudo entenderlo así, ya que cuando se burla de la condición de licenciado que se atribuía Avellaneda, juega, como hemos visto, con los términos *bachiller* y *licenciado*: «Pues salta por el *bachiller* Pasillas, que se firma *licenciado* sin tener grado alguno» (*El coloquio de los perros*, 675-676); «y sabiendo Vidriera que el tal a quien llamaron *licenciado* no tenía ni aun título de *bachiller*...» (*El licenciado Vidriera*, 591).

Jerónimo de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda (Martín Jiménez, 2005: 145-160, 2005c), el perro pícaro Berganza conoce a un poeta que dice tener compuesto un poema desde hace muchos años, y se queja de no hallar «un príncipe a quien dirigirle» (683). Avellaneda había recordado en el prólogo de su manuscrito las dificultades de Cervantes para hallar personajes de alcurnia que escribieran sonetos elogiosos para insertarlos en la primera parte del *Quijote*: «está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos, como él dice, al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca» (Prólogo, 198-199). Pues bien, a través de ese poeta que no encuentra príncipe a quien dirigir su libro, incluido en un contexto en el que abundan las alusiones a la autobiografía de Pasamonte y al manuscrito del *Quijote* apócrifo, Cervantes recuerda a Avellaneda que él tampoco ha hallado personaje de renombre a quien dirigir su obra. Por lo demás, Cervantes había atribuido los poemas de los preliminares de la primera parte del *Quijote* a personajes ficticiales (como Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia...), los cuales dedicaban sus poemas a Don Quijote, a Dulcinea o a Sancho, y, en el último capítulo de su obra, había incluido varios poemas atribuidos a «Los Académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha» (317), quienes componían sus poemas a las sepulturas de don Quijote y Dulcinea, o loaban burlescamente a Rocinante y a Sancho. Por ello, Avellaneda seguramente se inspiró en esos poemas cervantinos a la hora de dedicar su libro a los personajes del pueblo de don Quijote.

Cervantes no había manifestado expresamente que don Quijote fuera de Argamasilla, sino que se había limitado a

indicar que los «académicos» de ese pueblo compusieron los poemas para su tumba. Avellaneda, teniendo en cuenta la indicación cervantina, dio por supuesto que ese era el pueblo de don Quijote; o, para ser más exactos, un pueblo con un nombre parecido, pues Avellaneda no escribe exactamente «Argamasilla», sino «Argamesilla», seguramente, como explica Juan Antonio Frago (2005: 114-119), por la influencia del río Mesa, que pasaba por Ibdes, la localidad natal de Jerónimo de Pasamonte. A este respecto, hay que tener en cuenta que el río Mesa era conocido en la época como «el río de Ibdes», por lo que, al transformar *Argamasilla* en *Argamesilla*, Avellaneda aludía no solo al río Mesa, sino también a la localidad de Ibdes que se asociaba a dicho río. Por ello, aunque en la portada de la obra se indicaba expresamente que Avellaneda era «natural de la villa de Tordesillas», en ella también figuraba de forma encubierta, a través de la dedicatoria, una alusión críptica al verdadero lugar de origen del autor. Y, como es bien sabido, Cervantes daría réplica a Avellaneda al negar que don Quijote fuera de Argamasilla, escribiendo lo siguiente en el último capítulo de su segunda parte: «Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijarse y tenerse por suyo» (II, 74, 505).

En la portada del *Quijote* de Avellaneda figura también un grabado de un caballero en actitud combatiente, el cual, según Fernando García Salinero, lleva una pluma en lugar de una lanza, lo que indica que el libro «sale con animosidad polémica a justar en el campo de las letras» (García Salinero, 1971: 9). Hemos visto que Luján no adoptaba el título de la *princeps* de la primera parte de Alemán, sino de otras ediciones posteriores, y algo similar ocurre con respecto a la figura de

la portada de la obra de Avellaneda, ya que no reproduce la imagen que aparecía en la *princeps* del *Quijote* de 1605 impresa por Juan de la Cuesta, sino en otra edición posterior: la figura del caballero que aparece en la portada del libro de Avellaneda es una imitación, realizada con una plancha distinta, de la figura de un caballero portando una lanza que aparecía en la portada de la edición del *Quijote* de Cervantes de Valencia hecha por Pedro Patricio Mey (figura VIII). Los editores del libro apócrifo quisieron reproducir la figura del caballero de esa edición valenciana para presentar el libro de Avellaneda como una clara continuación de la primera parte del *Quijote*, aunque la conversión de la lanza en pluma delataba la intención de pugnar literariamente con Cervantes.

## EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE de la Mancha.

Compuesto por Miguel de Cervantes  
Saavedra.

DIRIGIDO AL D. V. Q. V. E. DE  
Bejar, Marqués de Gibralfar, Conde de Benalcazar, y  
Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcocer, Señor  
de las villas de Capula, Coriel,  
y Bargasillas.



Impreso con licencia, en Valencia, en casa de  
Pedro Patricio Mey, 1605.

A costa de Iusepe Ferrer mercader de libros,  
de la calle de la Douracion.

Figura VIII. Portada de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1605).

Por último, en la portada del *Quijote* apócrifo figuraba la inscripción «Con licencia, en Tarragona, en casa de Felipe Roberto, Año 1614». De hecho, el libro llevaba dos licencias, una del Doctor Rafael Ortoneda, canónigo de la Iglesia de Tarragona, Oficial y Vicario General, firmada el 18 de abril de 1614, y otra del Doctor y canónigo Francisco de Torme y Liori, Vicario General y Oficial, firmada el 4 de julio de 1614 (Preliminares, 191-192). Ambas licencias, según Martín de Riquer (1989: 33), son rigurosamente auténticas. Sin embargo, la indicación de que el libro se editó en Tarragona sin duda resulta falsa, pues, como demostró fehacientemente Francisco Vindel (1936, 1937), fue impreso con los tipos de la imprenta barcelonesa de Sebastián de Cormellas<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Luis Gómez Canseco (2003b: 139-142) resume la polémica sobre el lugar de edición de la obra: en 1916, Antolín López Peláez, arzobispo de Tarragona, divulgó unos documentos que mostraban la existencia y los cargos de los firmantes de la aprobación y de la licencia del *Quijote* apócrifo, Rafael Ortoneda y Francisco de Torme y de Liori, ambos miembros de la iglesia de Tarragona en la fecha de publicación del mismo (López Peláez, 1916). En 1934, Emilio Cotarelo defendió que el libro había sido editado en Valencia por Pedro Patricio Mey, basándose en que en la portada del *Quijote* apócrifo figuraba el mismo grabado que había aparecido en la edición valenciana del *Quijote* de Cervantes de 1605 (Cotarelo, 1934: 6-10). No obstante, ambos grabados no salieron de la misma plancha, y el segundo, aunque es imitación del primero, muestra con respecto a él numerosas diferencias. Francisco Vindel (1936) propuso que el libro había salido en la imprenta barcelonesa de Sebastián de Cormellas. En el mismo año, Joan Serra-Vilaró demostró definitivamente la existencia y los cargos de Ortoneda y Tomé, dando por buena la impresión de Felipe Roberto que figura en la portada del libro (Serra-Vilaró, 1936). Vindel contraatacó realizando una investigación tipográfica del libro, indicando que no presenta la marca de los Roberto, mostrando que sus elementos tipográficos son de la imprenta de Cormellas (de los que carecía la de los Roberto), y concluyendo que, dadas las relaciones entre Roberto y Cormellas, éste pudo obtener permiso del primero para fingir que la obra estaba impresa en Tarragona (Vindel, 1937: 66, 1942: 271).

De hecho, el mismo Cervantes trató de denunciar la falsedad del lugar de impresión que figuraba en la portada del libro de Avellaneda. En el capítulo 62 de la segunda parte de su *Quijote*, hizo que su protagonista visitara una imprenta en Barcelona, en la que se estaba corrigiendo el *Quijote* apócrifo. Anteriormente, en el capítulo 59, don Juan y don Jerónimo habían ofrecido un ejemplar del libro apócrifo a don Quijote, que éste tenía en sus manos y hojeaba por encima. Por eso, la corrección que presencia don Quijote en la imprenta de Barcelona había de ser para una nueva tirada o edición. El *Quijote* apócrifo no tendría otra edición hasta 1732, fecha en que se editaría en Madrid a costa de Juan Oliveras, pero es posible que en 1614 hubiera más de una tirada del libro, y a ello podría referirse Cervantes<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan cuatro ejemplares del *Quijote* apócrifo de 1614 (signaturas R-32541, Cerv-1590, U/3352 y Cerv.Sedó/8669) y otro se guarda en la Biblioteca de Cataluña (signatura Cerv.-Vitr.III-3). En su edición del *Quijote* apócrifo, Luis Gómez Canseco se sirve de dos de los ejemplares que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (los que tienen las signaturas R-32541 y Cerv-1590) y del ejemplar de la Biblioteca de Cataluña, y afirma al respecto lo siguiente: «La única variación significativa que he localizado entre los tres ejemplares de la *princeps* cotejados en esta edición se registra en los folios 93v-94r del ejemplar de la Biblioteca de Cataluña, sin duda de impresión posterior a los otros dos de la Biblioteca Nacional, donde *todo don Carlos* se enmienda en *todo a don Carlos*, lo que muestra una corrección del molde en ese pliego» (Gómez Canseco, 2000a: 144). Enrique Suárez Figaredo, por su parte, ha advertido que uno de los cuatro ejemplares del *Quijote* apócrifo que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, el que tiene la signatura Cerv.Sedó/8669 (y al que le faltan varias páginas), presenta «centenares de diferencias» con respecto a los demás ejemplares conservados, las cuales «se distribuyen por todos y cada uno de los pliegos. En cuanto a las portadas, a primera vista idénticas, con facilidad se aprecia media docena de pequeñas diferencias». A su modo de ver, «No cabe hablar de un tomo que recoja algún que otro pliego con correcciones en prensa, sino de dos ediciones consecutivas

Sea como fuere, el hecho de que Cervantes sitúe en Barcelona la imprenta en la que se corrige el libro de Avellaneda supone una clara indicación sobre su verdadero lugar de impresión. A este respecto, conviene recordar que el impresor barcelonés Sebastián de Cormellas era amigo y editor de Lope de Vega<sup>63</sup>, por lo que se ha postulado que el Fénix habría podido animar a su editor para que publicara el *Quijote* apócrifo con un pie de imprenta falso (Eisenberg, 1991: 129-130; Percas, 2003: 107).

En cualquier caso, ese apoyo de Lope de Vega habría sido posterior a la escritura de la obra, por lo que no implicaría necesariamente que Avellaneda fuera amigo del Fénix o alguien cercano a él. No cabe pensar, como se ha supuesto, que Lope hubiera impulsado la composición de la obra apócrifa para que fuera publicada por su editor, pues, de hecho, el *Quijote* de Avellaneda circuló en manuscritos varios años antes de su publicación, y su génesis puede ser explicada perfectamente sin el concurso de Lope. Jerónimo de Pasamonte tenía suficientes motivos personales para dar una respuesta a Cervantes, y en su decisión de escribir el manuscrito del *Quijote* apócrifo no tuvo por qué influir Lope de Vega. Sí parece

del libro, estampadas, a lo que parece, por el mismo impresor» (Suárez, 2007: 83). Por ello, Suárez Figaredo se pregunta si éste ejemplar es anterior o posterior a los otros, y considera que se trata de la edición *princeps*, ya que solo hay un ejemplar de la misma, y «tan extrema rareza suele darse con ejemplares de la primera edición». Además, aduce que «los otros ejemplares tienen muchísimas erratas» y que «Determinadas lecturas de los otros ejemplares, aunque correctas en la grafía, son falsas lecturas del Cerv.Sedó/8669» (Suárez, 2007: 83).

<sup>63</sup> Sebastián de Cormellas editó por aquellos años varias obras de Lope de Vega: *La Arcadia* (1602), *El peregrino en su patria* (1605), la *Segunda parte de las comedias* (1612), y, en 1614, las *Doce comedias* y la *Tercera parte de las comedias* (Gómez Canseco, 2000a: 141-142).



razonable, en cambio, suponer que el Fénix, al leer el manuscrito de Avellaneda y comprobar que éste le defendía de los ataques cervantinos, decidiera prestar de algún modo su apoyo para favorecer su publicación.

Por otra parte, conviene comentar una ausencia en la portada del libro de Avellaneda: me refiero a la indicación de la venta del privilegio del libro a algún librero. En la primera parte del *Guzmán*, se indicaba que el libro se vendía «En casa del licenciado Várez de Castro». En la continuación de Luján, se indicaba que el libro se había impreso «A costa de Francisco Miguel mercader de libros». En la primera edición de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, realizada en Lisboa, no constaba que ningún librero se hubiera encargado de la impresión y venta de la obra, pero sí en la edición de Valencia de 1605 («A costa de Roche Sonzonio mercader de libros»), mientras que en la de Barcelona de 1605 de Sebastián de Cormellas se indicaba lo siguiente: «Véndese en la misma emprenta». En cuanto a la primera parte del *Quijote*, llevaba la siguiente indicación: «Véndese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nuestro señor». En la portada del libro de Avellaneda no se indica que un librero se hiciera cargo de la impresión y venta de la obra, ni tampoco que se vendiera en la imprenta en la que se compuso (la de Sebastián de Cormellas), como figuraba en la edición citada de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, lo cual resultaba lógico, habida cuenta de que en la misma portada se indicaba falsamente que había sido impresa en casa de Felipe Roberto. Y dado que Sebastián de Cormellas fue el auténtico impresor de la obra, es posible que se vendiera, como la segunda parte de Alemán, en su misma imprenta, a la que remitiría la imprenta barcelonesa que visita don Quijote. De hecho, cuando don Quijote entra en la imprenta barcelonesa,

se encuentra con un traductor que, como he mostrado en otros lugares (2001: 395-398, 2005: 241-243), representa indirectamente al propio Avellaneda, y mantiene con él la siguiente conversación:

Pero dígame vuestra merced: este libro, ¿imprímese por su cuenta, o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?

—Por mi cuenta lo imprimo —respondió el autor—, y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno, en daca las pajas.

—¡Bien está vuesa merced en la cuenta! —respondió don Quijote—. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores, y las correspondencias que hay de unos a otros; yo le prometo que, cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo que se espante, y más si el libro es un poco avieso y no nada picante.

—Pues, ¿qué? —dijo el autor—. ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero, que me dé por el privilegio tres maravedís, y aún piensa que me hace merced en dármelos? Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama.

—Dios le dé a vuesa merced buena manderecha —respondió don Quijote (II, 62, 481).

A través de ese traductor que es famoso en el mundo por sus obras (y Jerónimo de Pasamonte había contado las suyas en su autobiografía), que buscaba el provecho con la composición de su libro (propósito idéntico al manifestado por Avellaneda en su prólogo) y que no había vendido su privilegio a ningún librero, Cervantes alude claramente al *Quijote* apócrifo, cuya corrección va a presenciar a continuación, y en cuya portada no figuraba la venta de su privilegio a un librero (Martín Jiménez, 2005: 241-243).



En la portada de la segunda parte del *Quijote* cervantino (figura IX) se lee el título *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, y se indica que el libro ha sido compuesto «Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte». Viene después una larga dedicatoria a D. Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, y la misma figura de un escudo con el lema «Post tenebras spero lucem» y las imágenes de una ave rapaz y de un león que figuraba en la portada de la primera parte del *Quijote*. Se indica además que la obra tiene privilegio, que ha sido impresa en Madrid por Juan de la Cuesta en 1615 y que se vende en casa del librero Francisco de Robles.

SEGUNDA PARTE  
DEL INGENIOSO  
CAVALLERO DON  
QVIXOTE DE LA  
MANCHA.

Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte.  
Dirigida a don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalva, Marques de Sarria, Gentil hombre de la Camara de su Magestad, Comendador de la Encomienda de Peñafiel, y la Zarza de la Orden de Alcántara, Virrey, Governador, y Capitan General del Reyno de Napoles, y Presidente del supremo Consejo de Italia.



CON PRIVILEGIO.

En Madrid, Por Juan de la Cuesta,

vende en casa de Francisco de Robles, librero del Rey N. S.

Figura IX. Portada de la edición *princeps* de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (Madrid, 1615).

Toda esta portada parece diseñada para responder expresamente a Avellaneda. Ya en el título, Cervantes llama *segunda parte* a su nuevo libro (cuando debería ser la quinta según el plan establecido en la primera parte, que se dividía en cuatro partes) para responder a Avellaneda, que había titulado su libro *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*.

Así, Cervantes desautoriza la división en partes continuada por Avellaneda, y considera ahora las cuatro partes iniciales como una sola, eligiendo la palabra *parte* en lugar del *tomo* avellanedesco<sup>64</sup>. Además, escoge para designar a su personaje el término *caballero*, en lugar del *hidalgo* que figuraba en el título de la primera parte (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*), para diferenciar su título del de Avellaneda, que había mantenido en él el término *hidalgo*. De esta forma, Cervantes rebate a Avellaneda desde el mismo título de su segunda parte, al igual que había hecho Alemán, que había cambiado el título a su segunda parte para distinguirla de la de Luján.

A este respecto, Francisco Rico recuerda que en los preliminares de la segunda parte del *Quijote* cervantino el título de la obra era simplemente *Segunda*

<sup>64</sup> Antes de su publicación, el *Quijote* apócrifo circuló en forma manuscrita (Martín Jiménez, 2001: 193-378, 2005: 143-233), llevando ya el título *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Cervantes, con el claro propósito de contradecir el título del manuscrito de Avellaneda, también dio réplica al término *tomo* en el comienzo del primer capítulo de su segunda parte, sustituyéndolo por el término *parte*, a pesar de que eso supusiera alterar la propia división en cuatro partes que él mismo había hecho en el primer volumen: «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote...» (II, 1, 327). Véase al respecto Martín Jiménez (2001: 211-212; 2005: 179-181).

parte de don Quijote de la Mancha. Así, en la tasa se hace referencia a «un libro que compuso Miguel de Cervantes Saavedra, intitulado *Don Quijote de la Mancha. Segunda parte*» (II, Preliminares, 323), y en la fe de erratas, en la primera aprobación (firmada por el Maestro Josef de Valdivieso) y en el privilegio se le denomina «*Segunda parte de don Quijote de la Mancha*» (II, Preliminares, 323-324). Por ello, si los preliminares de la primera parte del *Quijote* indicaban que la intención de Cervantes había sido titularla *El ingenioso hidalgo de la Mancha*, los preliminares del volumen de 1615 certificarían «que el novelista había pedido autorización para publicar un libro cuyo título era sencillamente *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*». Y habida cuenta de que la primera parte se titulaba *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Rico aduce que «un tomo rubricado *ingenioso caballero* no puede en rigor ofrecerse como «Segunda parte» de otro denominado *ingenioso hidalgo*». Por ello, concluye que «en la intención de Cervantes el volumen de 1615 tuvo que llamarse, lisa y llanamente, *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, y el *ingenioso caballero* es una intrusión de índole editorial» (Rico, 2005: 445-446). No obstante, también resulta ilógico que el volumen se denomine *Segunda parte*, cuando el de 1605 estaba dividido en cuatro, lo que es muestra de que a Cervantes no le importaba contradecirse a sí mismo con tal de replicar a Avellaneda. Y en la segunda aprobación del volumen de 1615 (firmada por el licenciado Márquez Torres) se denomina a la obra «*Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*» (II, Preliminares, 323), es decir, de igual manera que en la portada de la obra (y, como comentaremos más adelante, se ha pensado que esta aprobación fue escrita por el propio Cervantes). Por todo ello, hay razones fundadas para pensar que la inclusión del

*ingenioso caballero* sí corresponde a Cervantes, y que supuso una forma de desmentir el título de Avellaneda.

Además, Cervantes insiste en que él es el autor de la primera parte, es decir, el verdadero inventor de la historia de don Quijote, comportándose en esto de forma muy parecida a Mateo Alemán, quien también se había presentado como el creador del pícaro Guzmán de Alfarache en la portada de su segunda parte. Ya hemos visto que en la primera parte del *Quijote* figuraba la expresión «Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra», y en la segunda parte cervantina esa expresión es sustituida por otra («*Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte*») claramente inspirada en la que figuraba en la segunda parte de Alemán: «*Por Mateo Alemán, su verdadero autor*».

En cuanto a la larga dedicatoria (que ocupa siete densas líneas, frente a las cinco holgadas líneas de la dedicatoria de la primera parte del *Quijote*), parece destinada a marcar el contraste con la de Avellaneda, que había dirigido su libro a los personajes ficticios del pueblo de don Quijote. Y el mantenimiento de la misma figura (con el escudo, el ave rapaz y el león) que aparecía en la edición *princeps* de Juan de la Cuesta de 1605, sin duda pretende contrarrestar el hecho de que Avellaneda no hubiera estampado en su obra esa misma figura, sino otra de un caballero similar a la que aparecía en la edición valenciana de Pedro Patricio Mey de la primera parte del *Quijote*, de manera que la segunda parte cervantina se presentaba como una continuación directa de la *princeps* de la primera parte. Asimismo, los datos que figuran bajo la imagen («Con privilegio. // En Madrid, por Juan de la Cuesta // Véndese en casa de Francisco Robles, librero del Rey Nuestro Señor») son los mismos que figuraban en la *princeps* de 1605 (aunque su

configuración no sea idéntica), lo cual contribuye a resaltar la continuidad entre las dos partes cervantinas.

En suma, algunos aspectos de las portadas de los *Guzmanes* y los *Quijotes* muestran la influencia de la disputa de Alemán y Luján en la que Cervantes sostuvo con Avellaneda. Luján, buscando un beneficio económico, presentó su obra como una continuación de la de Alemán, y se atribuyó un nombre y un lugar de origen falsos, y lo mismo hizo Avellaneda, el cual, tratando de arrebatarse las ganancias de su segunda parte a Cervantes, y a pesar de que éste había dividido el *Quijote* de 1605 en cuatro partes, hizo que su obra fuera una continuación de la cervantina sirviéndose de la expresión «Segundo tomo», y también se atribuyó una identidad y un lugar de origen fingidos. Alemán, en la segunda parte de su *Guzmán*, incluyó un título que trataba de corregir el de Luján de Sayavedra, indicando además que él era el verdadero autor de la historia de Guzmán, y lo mismo hizo Cervantes, el cual trató de desautorizar a Avellaneda al incluir en su título la expresión «Segunda parte» y al cambiar la denominación de *hidalgo* que Avellaneda había atribuido a don Quijote por la de *caballero*, indicando, asimismo, que él era el verdadero *autor* o inventor de don Quijote.

#### 4.1.2. Dedicatorias

En las portadas comentadas figuraban las personas a la que se dedicaban las obras, pero las dedicatorias se formulaban más por extenso en los preliminares.

En la dedicatoria «A don Francisco de Rojas...» de la primera parte del *Guzmán* (I, Dedicatoria, 106-107), tras una disertación sobre la «mala intención», especialmente de la «arraigada en los de oscura

sangre, nacimiento humilde y bajos pensamientos», Alemán muestra su temor de ser considerado un «temerario atrevido» por ofrecer «a tan poderoso príncipe [...] un don tan pobre», y expresa después su intención de acogerse a la protección de su destinatario, bajo cuyo amparo quedará libre de quienes pretendan calumniar su libro:

... así fue necesario valerme de la *protección* de Vuestra Señoría, en quien con tanto resplandor se manifiestan las tres partes —virtud, sangre y poder— de que se compone la verdadera nobleza. Y pues lo es *favorecer* y *amparar* a los que, como a lugar sagrado, procuran retraerse a ella, seguro estoy del generoso ánimo de Vuestra Señoría que, extendiendo las alas de su acostumbrada clemencia, debajo de ellas quedará mi libro libre de los que pudieran calumniarle.

Tópicos parecidos aparecen al comienzo de la dedicatoria de Mateo Luján de Sayavedra «A don Gaspar Mercader y Carroz...» (Dedicatoria, 107-109), en la que figuran además términos similares a los empleados por Alemán:

Cuanto las cosas parecen más flacas y humildes, tanto necesitan de mayor *protección* y que sean *favorecidas* y *amparadas*. Y esto mayormente es necesario en los libros, que tan de suyo están sujetos a la detracción y son blanco de todos cuantos quieren enderezar a ellos sus tiros. Y porque el título deste libro es de sí tan humilde, me pareció que con más razón le había de buscar un protector más esforzado y de grande lustre, que sólo el nombre suyo y autoridad cerrase las bocas, que a no tenerle osarían abrirse.

Luján tuvo en cuenta, por lo tanto, la dedicatoria de Alemán al componer la suya. Y si éste presentaba su libro como «un *don* tan pobre...», Luján, tras alabar las cualidades de su destinatario, añade lo

siguiente: «Y parecióme que iría muy seguro mi libro con este favor, y que la humildad suya y del estilo quedaran muy enriquecidas con sólo el nombre de Vuestra Merced, a quien suplico reciba este pequeño *don...*». Y Luján culmina así su dedicatoria: «...y con esto se animará este su servidor para sacar a luz otros trabajos, confiado en el valor y sombra de vuestra merced, a quien guarde Nuestro Señor muchos años con suma felicidad». Si al final de su obra había prometido una continuación de la historia de Guzmán («...te diré en la tercera parte de mi historia, para la cual te convido, si esta no te deja cansado y enfadado» [III, 11, 598]), en su dedicatoria vuelve a mostrar su voluntad de seguir publicando.

En la más extensa dedicatoria «A don Juan de Mendoza...» de la segunda parte de su *Guzmán* (II, Dedicatoria, 16-19), Alemán no solo dedica los elogios pertinentes a su destinatario, sino que comenta la continuación apócrifa de Mateo Luján de Sayavedra. Tras argüir que la notoriedad de don Juan de Mendoza le exime de extenderse en su elogio, y manifestar que es costumbre suya «dejar vacíos que otros llenen», en clara alusión a la obra de su rival, entra de lleno a comentar la afrenta de que ha sido objeto. De igual manera que los combatientes en los desafíos militares eligen padrinos, Alemán expresa su confianza en que don Juan de Mendoza sea el suyo en el combate literario que se dispone a librar, y se refiere después, como ya hemos comentado, a la necesidad de responder al «que sacó la segunda parte» de su *Guzmán de Alfarache*, obligándole «a abortar un embrión», y forzándole «no sólo a perder los trabajos padecidos en lo que tenía compuesto, mas a tomar otros mayores y de nuevo». De esta forma, Alemán aprovecha la dedicatoria para indicar que ya había escrito una primera versión de su segunda parte, y

que se había visto obligado a rehacerla tras conocer la continuación de Luján. Alemán plantea después su enfrentamiento con Luján como una pugna literaria de la que todo el mundo está pendiente: «Espérame ya en el campo el combatiente; está todo el mundo a la mira; son los jueces muchos y varios; inclínase cada uno a quien más lo lleva su pasión y antojo; tiene ganados de mano los oídos, informando su justicia, que no es pequeña ventaja». Y afirma después lo siguiente: «Él pelea desde su casa, en su nación y tierra, favorecido de sus deudos, amigos y conocidos, de todo lo cual yo carezco». A través de estas palabras, Alemán da a entender que su rival es de una tierra distinta a la suya, es decir, que no es sevillano, a pesar de que en la portada de su obra se hubiera presentado como tal. Con ello, trataba de generar ciertas expectativas en el lector, de cara a que se preguntara de dónde era y estuviera pendiente de la respuesta. Por otra parte, hay que tener en cuenta que Alemán denunciaría después en el prólogo al «Letor» y en el cuerpo de su novela la falsedad del nombre que se había atribuido su rival, por lo que, al lamentar que Luján contara con el apoyo de «deudos, amigos y conocidos», estaba expresando su convencimiento de que esas personas sabían quién era en realidad, pues mal podrían ayudar a un desconocido.

Y continúa después así: «Para empresa tan grande, salir a combatir con un autor tan docto, aunque desconocido en el nombre, verdaderamente lo temí...». Alemán reconoce la formación de su rival, y la indicación de que es «desconocido en el nombre» constituye una insinuación sobre su falsa identidad, aunque quizá menos perceptible que la realizada anteriormente sobre su fingido lugar de origen. La dedicatoria iba inmediatamente después de la información, la licencia y el



privilegio, y, tras lo expresado en la portada, era la primera manifestación de Alemán con que se encontraba el lector, por lo que sin duda pretendía generar en él cierta incertidumbre sobre la falsedad del lugar de origen y del nombre de su rival, que iría satisfaciendo a lo largo de los restantes elementos peritextuales y del propio cuerpo de la novela. Y Alemán afirma después que don Juan de Mendoza le dará confianza para lograr «sin alguna duda la victoria», consagrando el resto de su dedicatoria a realizar un elogio convencional de su méritos, y esperando verse «favorecido de tan poderoso príncipe».

Juan Eugenio Hartzenbusch (López Fabra, 1874) descubrió que la dedicatoria «Al Duque de Béjar» de la primera parte del *Quijote* está claramente basada en la que Fernando de Herrera dirigió al Marqués de Ayamonte en las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (Vega, 1580), así como en alguna expresión del prólogo del Maestro Medina que figuraba en el mismo volumen. En efecto, la dedicatoria de la primera parte del *Quijote* dice lo siguiente:

En fe del buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, *mayormente las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo*, he determinado de sacar a luz al *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia, a quien, con el acatamiento que debo a tanta grandeza, suplico le *reciba agradablemente* en su protección, para que a su sombra, aunque *desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben*, ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, *continiéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia*

*los trabajos ajenos*; que, poniendo los ojos la prudencia de Vuestra Excelencia en mi buen deseo, fío que no desdeñará la cortedad de tan humilde servicio (I, Preliminares, 147-148).

Y en la dedicatoria de Fernando de Herrera se leen expresiones muy similares: «Bien es verdad que esta se halla *desnuda de aquella elegancia y erudición, que suelen tener las que se crían en las casas de los hombres, que saben*»; «pues no *conteniéndome en los límites de mi ignorancia...*»; que son los que *condenan con más rigor y menos justicia los errores ajenos*; «es servido *recibir y acoger agradablemente* esta muestra de mi voluntad»... (Herrera, 1580: Dedicatoria a Don Antonio de Guzmán). Asimismo, en el prólogo titulado «El Maestro Francisco de Medina a los lectores», figura otra expresión remedada en la dedicatoria de la primera parte del *Quijote*: «...*mayormente las que por su hidalguía no se abaten al servicio y granjerías del vulgo*» (Herrera, 1580: 6).

No cabe duda, por lo tanto, de que la dedicatoria de la primera parte del *Quijote* es una imitación de la de Fernando de Herrera, lo que llevó a algunos autores, como comenta Francisco Rico (2005b: 428), a tratar de justificar el comportamiento de Cervantes. Así, Vicente Gaos (1987: III, 15) adujo que Cervantes pretendía mostrarse «contrario a la adulación y escéptico acerca del valor de los panegíricos», y Carrascón (1991: 174) advierte una «clara e irónica indicación del desprecio que Cervantes sentía por la alabanza blanda y desorbitada». Francisco Rico propone una explicación muy diferente: la dedicatoria, sencillamente, no correspondería a Cervantes. Rico argumenta que el editor, Francisco de Robles, urgido por la necesidad de publicar, y habiendo perdido la dedicatoria original cervantina, salió del paso mandando componer a alguno de

sus colaboradores la que nos ha llegado (Rico, 2005b)<sup>65</sup>.

La dedicatoria del *Quijote* de Avellaneda no va dirigida, como hemos comentado, a un personaje real, sino a los personajes «principales», ficticios, del pueblo de don Quijote. Dice así:

*Al alcalde, regidores y hidalgos de la noble villa del Argamesilla de la Mancha, patria feliz del hidalgo caballero don Quijote, lustre de los profesores de la caballería andantesca*

Antigua es la costumbre de dirigirse los libros de las excelencias y hazañas de algún hombre famoso a las patrias ilustres, que como madres los criaron y sacaron a luz, y aun competir mil ciudades sobre cuál lo había de ser de un buen ingenio y grave personaje. Y como lo sea tanto el hidalgo caballero don Quijote de la Mancha (tan conocido en el mundo por sus inauditas proezas), justo es para que lo sea también esa venturosa villa que vuestas mercedes rigen, patria suya y de su fidelísimo escudero Sancho Panza, dirigirles esta segunda parte, que relata las victorias del uno y buenos servicios del otro, no menos envidiados que verdaderos.

Reciban, pues, vuestas mercedes bajo de su manchega protección el libro y el celo de quien contra mil detracciones le ha trabajado, pues lo merece por

él y por el peligro a que su autor se ha puesto, poniéndole en la plaza del vulgo, que es decir en los cuernos de un toro indómito, etc. (I, Preliminares, 193-194).

La dedicatoria, como se ve, tiene un tinte claramente burlesco en relación con las que solían aparecer en los libros de la época, caracterizadas por la necesidad que tenían sus autores de recibir el favor de un mecenas. Al contrario de lo que ocurría con la dedicatoria de Luján, el cual, a pesar de firmar con un nombre falso, dirigía su obra a una persona real, D. Gaspar de Mercader y Carroz (lo que podría indicar que éste sabía quién se escondía tras el seudónimo), Avellaneda no esperaba la protección de nadie, ni confió su identidad a un mecenas que pudiera favorecerlo.

La expresión «competir mil ciudades...» sería remedada por Cervantes en el último capítulo de la segunda parte de su *Quijote*, en el que dejaría sin establecer cuál es el pueblo de don Quijote para contradecir a Avellaneda: «...el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenersele por suyo» (II, 74, 505). Y en la parte final de su dedicatoria, Avellaneda recurre a los tópicos al uso (Porreras, 1968). La expresión «Reciban [...] bajo de su [...] protección» incluye términos similares a los que empleaba Mateo Alemán en la dedicatoria de su primera parte: «la protección de Vuestra Señoría»; «extendiendo las alas de su acostumbrada clemencia, debajo de ellas...», y también Luján había dicho en su dedicatoria que su obra necesitaba «de mayor protección». Asimismo, Avellaneda recoge el tópico sobre el peligro al que se expone quien publica un libro, presente en las dedicatorias mencionadas de Alemán («quedará mi libro libre de los que

<sup>65</sup> En mi trabajo «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega» (2006a: 297-298), basándome en las coincidencias existentes entre algunas expresiones de la dedicatoria de la primera parte del *Quijote* y el prólogo de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, consideré erróneamente que dicha dedicatoria se enmarcaba en el ámbito de la disputa entre Cervantes y Lope de Vega, y que algunas de sus expresiones suponían una réplica del primero al segundo. He de rectificar lo afirmado al respecto, pues, aun en el caso de que la dedicatoria hubiera sido escrita por el propio Cervantes, las expresiones tomadas de Herrera no podrían constituir una réplica a Lope de Vega.



podieran calumniarle») y Luján («Y esto mayormente es necesario en los libros, que tan de suyo están sujetos a la *detracción* y son blanco de todos cuantos quieren enderezar a ellos sus tiros»). Y es de notar que Avellaneda utiliza en su dedicatoria el término *detracciones*, que había sido usado en singular en la de Luján, lo que indica la influencia de la dedicatoria del *Guzmán* apócrifo en la del *Quijote* apócrifo. Pero si Avellaneda recoge el término *detracción* (que según el DRAE significa 'Infamar, denigrar la honra ajena en la conversación o por escrito'), le da un sentido particular que conviene resaltar: mientras que Luján lo usa para prevenirse de los ataques que supuestamente sufriría su libro en el futuro próximo en que viera la luz, Avellaneda da a entender que las «detracciones» o ataques a su honra han sido previos a la confección del suyo: «el libro y el celo de quien contra mil detracciones le ha trabajado». Además, el carácter hiperbólico de la expresión *mil detracciones* insinúa la magnitud de la afrenta recibida. Todo ello indica que Avellaneda quiso sugerir en su dedicatoria que había escrito su libro para responder a las detracciones o infamias de que había sido objeto. Y dado que su contestación consiste precisamente en escribir la continuación del *Quijote*, y que en su prólogo dirigiría sus ataques (como veremos) contra Cervantes, cabe deducir que la ofensa recibida figuraba en la primera parte del *Quijote* cervantino, y que no era otra que la sátira despiadada que Cervantes había hecho de Jerónimo de Pasamonte a través del galeote Ginés de Pasamonte. Así pues, y a pesar de que en ocasiones se haya querido negar que Avellaneda mostrara en sus preliminares su malestar por haber sido ofendido por Cervantes, lo cierto es que se refirió a dicha ofensa no solo en su prólogo, sino también en la dedicatoria de su obra.

En la dedicatoria al Conde de Lemos de la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes

sigue el ejemplo de Alemán: si éste había aprovechado la de su segunda parte para quejarse de la imitación de que había sido objeto por parte de Luján, Cervantes también se referirá en la suya al libro de Avellaneda. En otra dedicatoria algo anterior al Conde de Lemos, la que figuraba en el volumen de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, Cervantes ya se había referido a la publicación del *Quijote* de Avellaneda y a la próxima aparición de su propia segunda parte:

Don Quijote de la Mancha queda calzadas las espuelas en su *Segunda parte* para ir a besar los pies a V.E. Creo que llegará quejoso, porque en Tarragona le han asendereado y malparado, aunque, por sí o por no, lleva información hecha de que no es él el contenido en aquella historia, sino otro supuesto, que quiso ser él y no acertó a serlo (878).

Y Cervantes la recuerda al comienzo de la dedicatoria de la segunda parte de su *Quijote*:

Enviando a Vuestra Excelencia los días pasados mis comedias [...], dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a Vuestra Excelencia; y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino, y si él allá llega, me parece que habrá hecho algún servicio a Vuestra Excelencia, porque es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote, que, con nombre de *segunda parte*, se ha disfrazado y corrido por el orbe (II, Dedicatoria, 878).

Cervantes indica así que ha compuesto la segunda parte del *Quijote* con prisa y con el deseo de contestar a Avellaneda. Es de advertir que Cervantes no se refiere expresamente al libro ya publicado de Avellaneda, y que el término *corrido* podría

hacer mención al hecho de que la obra de su rival hubiera «corrido» o circulado en manuscritos años antes de su publicación. Si Alemán planteaba su segunda parte como una batalla literaria contra el docto Luján, Cervantes critica duramente la calidad literaria de Avellaneda, presentando su segunda parte como algo necesario para hacer olvidar «el hámago y la náusea» que ha causado el *Quijote* apócrifo. Y como Avellaneda, en el prólogo de su obra, había defendido a Lope de Vega por el éxito que habían alcanzado sus comedias en el extranjero («...a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras» [Prólogo, 196]), Cervantes se burla de ello en su dedicatoria, afirmando lo siguiente sobre el volumen de su segunda parte: «y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, [...] porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote» (II, Dedicatoria, 326). Cervantes anuncia después la próxima aparición del *Persiles*, y firma la dedicatoria a 31 de octubre de 1615.

En definitiva, Luján tuvo en cuenta la dedicatoria de la primera parte del *Guzmán* al componer la suya, y Alemán, en la dedicatoria de la segunda parte de su *Guzmán*, se refirió a la continuación apócrifa de su rival, planteando su segunda parte como un combate literario del que esperaba salir victorioso y sugiriendo que Luján no era en realidad sevillano, de cara a provocar la curiosidad del lector sobre su verdadero lugar de origen. Avellaneda, por su parte, tomó algunos términos de la dedicatoria de Luján al escribir la suya, dirigida a los personajes ficticios del pueblo de don Quijote, y la aprovechó para indicar que había escrito su obra contra las «mil detracciones» o injurias de que había sido objeto, sugiriendo que la afrenta estaba en el libro

que proseguía. Y Cervantes, al igual que Alemán, se sirvió de la dedicatoria de la segunda parte de su *Quijote* para referirse a la continuación apócrifa de su rival, aunque, si Alemán presentaba su segunda parte como una batalla literaria de la que esperaba salir airoso, Cervantes criticaba duramente la calidad literaria de la obra de su rival, dando por supuesto que su segunda parte era mucho mejor.

#### 4.1.3. Prólogos

Los prólogos de las primeras partes del *Guzmán* y del *Quijote* no son tan relevantes como los de sus segundas partes para analizar la disputa entre Alemán y Luján y su influencia en la de Cervantes y Avellaneda, por lo que los comentaremos sucintamente, deteniéndonos más en los prólogos de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán (la segunda parte apócrifa de Luján no tiene prólogo), en el prólogo de Avellaneda y en el de la segunda parte del *Quijote* cervantino.

En los preliminares de la primera parte del *Guzmán*, además de la dedicatoria a don Francisco de Rojas, figura un prólogo dirigido «Al vulgo» (I, 108-109), otro denominado «Del mismo [Alemán] al discreto lector» (I, 110-112) y una «Declaración para el entendimiento de este libro» (I, 113-114).

En el primer prólogo, Alemán dirige un típico vilipendio contra el vulgo, lamentando sus muchos defectos y asegurando que no quiere su estimación, pues «la alabanza del malo es vergonzosa». En el segundo prólogo, Alemán se dirige con estas palabras a su *lector modelo* (Eco, 1981), esto es, al lector que tenía en mente al componer su libro: «Y tú, deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía, no entendas que fue acaso movido de interés

ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí ni me hallé con caudal suficiente». Y manifiesta después la *intentio auctoris* (Eco, 1992: 29-32, 40-45, 128-141), es decir, la intención que tuvo al escribir su obra: «Pues doyte mi palabra que [...] a solo el bien común puse la proa». Pide después al lector que aproveche los consejos que se encierran en su obra, y reconoce que no todo lo que hay en su libro es de su invención, sino que ha tomado mucho «de doctos varones y santos». Y ofrece sus excusas por lo que no fuera «grave ni compuesto», lo que se justifica por ser su protagonista un pícaro.

En los preliminares de la continuación apócrifa de Luján de Sayavedra no hay prólogo, pero sí lo hay en la segunda parte de Alemán. Ya hemos visto que, en la dedicatoria a don Juan de Mendoza, Alemán hacía ver que Luján no era sevillano y sugería de forma un tanto crítica la falsedad de su nombre, y en el prólogo al «Letor» (II, 20-23) realiza nuevas referencias a la obra de su rival, a la composición del manuscrito de su propia segunda parte, a la imitación de que fue objeto y a la falsedad del nombre que se había atribuido Luján, algunas de las cuales ya hemos comentado a lo largo de este trabajo.

Si en la «Declaración para el entendimiento deste libro» de la primera parte del *Guzmán* (1599), como hemos visto, Alemán daba a entender que tenía culminada su segunda parte, en el inicio del prólogo de su segunda parte, escrito en el momento de publicar la obra en 1604, insiste en el mismo asunto, al declarar que ya hacía algunos años que había compuesto esa segunda parte, y que la había hecho correr en manuscritos, pues dudaba sobre la conveniencia de publicarla:

Aunque siempre temí sacar a luz aquesta segunda parte, después de algunos años acabada y vista, que aun muchos más fueran pocos para osar

publicarla, y que sería mejor sustentar la buena opinión que proseguir a la primera, que tan a brazos abiertos fue generalmente de buena voluntad recibida, dudé poner en condición el buen nombre, ya porque podría no parecer tan bien o no haber acertado a cumplir con mi deseo.

Asimismo, confiesa que se ha visto forzado a rehacer lo escrito en la medida de lo posible, pues, debido a su prodigalidad a la hora de comunicar sus «papeles y pensamientos», se los habían usurpado:

Mas, viéndome ya como el mal mozo, que a palos y coces lo levantan del profundo sueño, siéndome lance forzoso, me aconteció lo que a los perezosos: hacer la cosa dos veces. Pues, por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron al vuelo. De que, viéndome —si decirse puede— robado y defraudado, fue necesario volver de nuevo al trabajo, buscando caudal con que pagar la deuda, desempeñando mi palabra. Con esto me ha sido forzoso apartarme lo más que fue posible de lo que antes tenía escrito.

A continuación, Alemán sugiere la falsedad del nombre que se había atribuido Luján, y, utilizando la figura retórica de la *concesión*, parece reconocer algunas sus virtudes: «Verdaderamente habré de confesarle a mi concurrente —*sea quien dice o diga quien sea*— su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en las letras humanas y divinas, y ser sus discursos de calidad; que le quedo invidioso y holgara fueran míos». La expresión «sea quien dice» pone en duda que Luján haya firmado con su verdadero nombre, y la locución «diga quien sea» hace referencia a la posibilidad de que Luján lo revelara. Pero, en previsión de que no llegara a hacerlo, Alemán amenaza con que pudiera descubrirse la verdadera identidad de Luján si

persistiera en seguir escribiendo la historia de Guzmán: «Mas deme licencia que diga con los que dicen que, *si en otra ocasión fuera de esta se quisiera servir de ellos*, le fueran trabajos tan honrados, que *cualquier muy grave supuesto pudiera descubrir su nombre y rostro*». Es decir, que si Luján quisiera servirse «en otra ocasión» de la historia de Guzmán, cumpliendo su anunciado propósito de publicar una tercera parte de la misma, «cualquier muy grave supuesto» o persona de alta posición podría llegar a conocer su verdadera identidad. En efecto, al final de la continuación apócrifa, Luján había amenazado con escribir una tercera parte de la historia de Guzmán, poniendo en boca de su personaje las siguientes palabras: «Pero el cómo me escapé de las galeas y lo demás de mi vida, que fueron cosas estrañas, te diré *en la tercera parte de mi historia*, para la cual te convido, si ésta no te deja cansado y enfadado» (III, 11, 598). Así pues, Alemán se veía en la tesitura de dar una respuesta a Luján para tratar de evitar que escribiera la anunciada tercera parte, por lo que le amenaza con descubrir su identidad<sup>66</sup>.

Y aunque anteriormente parecía haber alabado las cualidades literarias de su rival, a continuación matiza su opinión sobre el mismo y sobre el resultado de su libro: «Sucediole lo que muchas veces vemos en las mujeres, que miradas por faiciones, cada una por sí es de tanta

<sup>66</sup> En la expresión «cualquier muy grave supuesto» podría haber también una alusión al destinatario particular de la obra de Luján, don Gaspar Mercader y Carroz, «legítimo sucesor en las Baronías de Bunyol y Siete Aguas». Como hemos indicado, cabe la posibilidad de que este noble personaje, que participó, como el propio Luján, en la Academia de los Nocturnos, conociera la verdadera identidad del autor del *Guzmán* apócrifo. Así, Alemán daría a entender con sus palabras que no solo don Gaspar Mercader y Carroz, sino también otros personajes nobles, podrían llegar a saber quién era realmente Luján.

perfección que, satisfaciendo al deseo, ni tiene más que apetecer ni el pincel que pintar; empero, juntas todas, no hacen rostro hermoso». A continuación, Alemán da a entender con mayor claridad que su rival ha escondido su verdadera identidad, debido al temor que le producía la eventualidad de que su libro no fuera bien recibido: «Y anduvo discreto haciendo lo que acostumbran los que salen *embozados* a dar lanzada, confiados en su diestrezas; mas, como de suyo son suertes de ventura, *si aciertan, se descubren, y si la yerran, para siempre se niegan*». Al sugerir en su prólogo que Luján había firmado con un nombre falso, Alemán provocaba la incertidumbre del lector, el cual quedaba desde ese momento a la espera de la revelación de su verdadera identidad, la cual se produciría, como veremos, en el cuerpo de la novela. De esta forma, el prólogo trataba de cumplir su función de despertar la curiosidad del lector, animándole a hallar una respuesta al leer la obra.

Alemán afirma después lo siguiente:

En cualquier manera que haya sido, me puso en obligación, pues arguye que haber tomado tan excesivo y excusado trabajo de seguir mis obras nació de haberlas estimado por buenas. En lo mismo le pago siguiéndolo. Sólo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda. Y lo haré a la tercera, si quisiere de mano hacer el envite, que se lo habré de querer por fuerza.

Como se ve, Alemán matiza que Luján de Sayavedra ha seguido sus «obras» (en plural), lo que significa que éste se valió tanto de la primera parte publicada de Alemán, como del manuscrito de su segunda parte, y la expresión «haber hecho él segunda de mi primera» no solo significa que Luján había continuado la obra de Alemán, sino también

que se valió de diversos motivos temáticos y de expresiones de su primera parte para confeccionar la obra apócrifa, como dando por buena su fórmula para obtener el éxito e imitándola en sus mínimos detalles. Pero, sobre todo, Alemán declara de forma explícita su intención de imitar a Luján: «En lo mismo le pago siguiéndolo»; «...y yo en imitar su segunda». Dado que Luján compuso los capítulos I-1 al II-4 de su obra, como hemos comprobado, basándose en la primera parte publicada de Alemán y recreando sus situaciones, pero incluyendo también elementos novedosos con respecto a la misma, dichos capítulos podían ser objeto de la imitación Alemán cuando éste se dispuso a rehacer su obra para diferenciarla de la de Luján. Asimismo, es posible que en los capítulos restantes del *Guzmán* apócrifo hubiera aspectos originales que podrían haber sido imitados por Alemán.

Por otra parte, basándose en la estimación que Luján mostraba por sus obras, Alemán parece dar por supuesta su superioridad literaria, de manera que su respuesta a la segunda parte apócrifa ha consistido en escribir una verdadera segunda parte de mayor calidad, y amenaza con hacer lo mismo si Luján se empeña en seguir contendiendo con él. Así, a la advertencia de que podría descubrir su identidad se suma la de que imitaría nuevamente, si fuera preciso, su anunciada tercera parte, y ambas estrategias se aúnan para tratar de evitar que Luján la componga.

Alemán recrimina después a su rival que haya tergiversado el propósito inicial que él se había marcado, consistente en poner a su pícaro como ejemplo de depravación, de cara a ejemplificar el tipo de vida que no había que llevar. Recordemos sus palabras:

Advierto en esto que no faciliten las manos a tomar la pluma sin que se cansen los ojos y hagan capaz al entendimiento; no escriban sin que lean, si

quieren ir llegados al asunto, *sin desencuadernar el propósito*. Que haberse propuesto nuestro Guzmán un muy buen estudiante latino, retórico y griego, que pasó con sus estudios adelante con ánimo de profesar el estado de la religión, y sacarlo de Alcalá tan distraído y mal sumulista *fue cortar el hilo a la tela de lo que con su vida en esta historia se pretende, que sólo es descubrir —como atalaya— toda suerte de vicios y hacer atriaca de venenos varios*: un hombre perfecto, castigado de trabajos y miserias, después de haber bajado a la más ínfima de todas, puesto en galera por curullero de ella.

Y continúa enumerando algunas de las incoherencias cometidas por Luján con respecto al propósito original y al mismo plan establecido en la primera parte. Así, en la «Declaración para el entendimiento deste libro» de su primera parte, Alemán había dicho que Guzmán acabaría en las galeras, como se narraría en la segunda parte, «habiendo sido ladrón famosísimo». Y a su modo de ver, Luján no cumplió adecuadamente ese propósito, pues tan solo hizo que encerraran a su pícaro por el simple hurto de unas capas: «Dejemos ahora que no se pudo llamar «ladrón famosísimo» por tres capas que hurtó, aun fuesen las dos *de mucho valor* y la otra *de parches*». En realidad, el pícaro de Luján se refería al hurto de cinco capas, pues en el capítulo noveno del libro tercero decía haber robado dos junto a sus compinches («solo se cogieron dos capas, que no valían lo que habíamos sudado y cenado» [III, 9, 557]), y en el capítulo décimo describía el robo de las otras tres capas a las que alude Alemán en su prólogo: dos capas «de valor» y otra «de parches» (ésta última no la consiguen debido a la resistencia de su dueño): «cogimos dos capas *de valor*» (III, 11, 587); «acierta a pasar uno con una capa guarnecida *de parches*» (III, 11, 588). En cualquier caso, Alemán pretende mostrar que Luján no



hizo de Guzmán un «ladrón famosísimo», incumpliendo el propósito anunciado en la primera parte. En efecto, Luján hizo que su protagonista mostrara más preocupación por enmendarse que por ampliar su carrera delictiva, hasta el punto de que los robos de capas que comete al final de la obra parecen un motivo casi obligado para poder llevarlo a las galeras.

Alemán también recrimina a Luján que haya incluido en su obra a personas reales y famosas: «...y que sea muy ajeno de historias fabulosas introducir personas públicas y conocidas, nombrándolas por sus propios nombres». Y aunque en la obra de Luján se mencionan varios personajes públicos y conocidos, e incluso se incluye una relación de las fiestas que se celebraron en Valencia por la llegada a la ciudad de la reina doña Margarita de Austria para su boda con Felipe III (que tendría lugar el 18 de abril de 1599), en la que se mencionaba a todas las personalidades que asistieron a los eventos, es posible que Alemán se refiera a otra persona real que cumple un papel argumental más importante en la obra, y que entra en contacto directo con Guzmán, como es el *autor*, o director de comediantes, Heredia («di en frecuentar más el corral de la Cruz, donde representaba Heredia» [III, 7, 519]), en cuya compañía acaba asentado como comediante (II-III, 8)<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> A propósito de los autores de comedias de la época, en la revista *La Ilustración Española y Americana* (Año XIV, n.º 25, p. 59), se explica lo siguiente: «El rey Felipe III expidió Real Cédula, en 26 de Abril de 1603, autorizando solo ocho compañías en toda España, que se llamaron *reales*, y sus cabezas, *autores de título*, por el que les expedía el Consejo de Castilla, valedero por dos años. Cuando al siguiente a la muerte de la reina D.<sup>a</sup> Margarita, volvieron a tolerarse las comedias, se dictó nueva reforma, a 8 de abril de 1612, ampliándose entonces a 12 el número de autores de título, que fueron Alonso Riquelme, Fernán Sánchez de Vargas, Tomás Fernández de Cabredo, Pedro de Valdés, Diego López de

Alemán también recrimina a Luján que no hubiera llevado a su pícaro a Génova para vengarse, como había prometido, de la afrenta que le habían infligido en casa de un tío suyo: «Y vengamos a la obligación que tuvo de volverlo a Génova, para vengar la injuria, de que dejó amenazados a sus deudos, en el último capítulo de la primera parte, libro primero». Alemán comete un error, pues la promesa de que Guzmán se vengaría de su pariente genovés se producía en el primer capítulo del tercer y último libro de la primera parte: «Mas no me lo quedaron a deber, como lo verás en la segunda parte» (I-III, 1: 383). Como hemos comentado, Luján compuso los capítulos I-1 al II-4 de su obra basándose en la primera parte de Alemán, pues seguramente aún no conocía el manuscrito de su segunda parte. Es de creer que el episodio de la venganza del tío genovés figurara en el manuscrito de la segunda parte de Alemán, puesto que él mismo lo había anunciado en su primera parte. Pero las aventuras en Italia del pícaro de Luján se extendían hasta el final del libro primero (en el primer capítulo del libro segundo se anunciaba la vuelta a España del pícaro), y Luján probablemente compuso ese libro antes de conocer el manuscrito de Alemán en el que figuraría esa venganza. En cualquier caso, como el episodio ya estaba anunciado en la primera parte, Alemán recrimina a Luján su incoherencia al no desarrollarlo. Y como es lógico suponer, el hecho de que Alemán reproche a Luján la configuración de algunos aspectos de su obra implica que él mismo

Alcaraz, Pedro Cebriano, Pedro Llorente, Juan de Morales Medrano, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés de Claramonte. Así se halla en las *Memorias cronológicas* de Armona. Pellicer, sin embargo, dice que Claramonte murió en 1610» ([http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45709512101414106765679/205414\\_0010.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45709512101414106765679/205414_0010.pdf)).



los ha corregido al componer su segunda parte.

Alemán también censura a Luján «otras muchas cosas que sin quedar satisfechas pasa en diferentes, alterando y reiterando, no sólo el caso, mas aun las propias palabras. De donde tengo por sin duda la dificultad que tiene querer seguir discursos ajenos». Y tras pedir disculpas por los posibles fallos de su obra, Alemán pone en juego otra estrategia para tratar de evitar la anunciada tercera parte de Luján: «Mas teniendo hecha mi tercera parte y caminando en ella con el consejo de Horacio para poderla ofrecer, que será muy en breve, no se pudo excusar este paso, como el que lo es tan forzoso a los fines que pretendo». Alemán se refiere al consejo de Horacio (2003: 179), relativo a conservar los escritos durante ocho años antes de darlos a conocer, para justificar que tiene compuesta la tercera parte sin haberla publicado. Anteriormente había amenazado, como hemos visto, con imitar la tercera parte de Luján si éste llegara a componerla, y ahora afirma, de forma contradictoria, que ya tiene escrita su tercera parte. De hecho, en el primer capítulo de la segunda parte de Alemán, su pícaro, dirigiéndose al lector, también afirma que habrá una tercera parte: «...para que sepas encadenar lo pasado y presente con lo venidero de la tercera parte» (II-I, 1, 48). Esta afirmación de Guzmán indica que, al comenzar a rehacer su segunda parte, Alemán ya pensaba en anunciar su propia tercera parte como respuesta a Luján. Pero dado que esa hipotética tercera parte de Alemán nunca vio la luz, y que si realmente la tuviera escrita sería preferible publicarla a tener que rehacerla para imitar la tercera de Luján, es de creer que se tratara de un farol destinado a amedrentar a su rival, el cual habría de desistir de componer la tercera parte porque Alemán ya lo había hecho.

Así pues, Alemán muestra tres veces en este prólogo su preocupación con respecto a que Luján cumpliera su amenaza de componer la tercera parte, y emplea tres estrategias distintas para tratar de evitarlo: por un lado, advierte a su rival que puede descubrir su identidad; por otro, le amenaza con imitar su tercera parte, y, finalmente, asegura que ya tiene compuesta su propia tercera parte. Las dos últimas estrategias resultan en parte contradictorias, pues no tendría mucho sentido que Alemán amenazara a su rival con imitar su tercera parte si realmente tuviera compuesta la suya; seguramente por eso Cervantes, al tratar de evitar que Avellaneda cumpliera su amenaza de componer una tercera parte del *Quijote*, asumió (aunque con matices que explicaremos) la primera de las estrategias de Luján, pero optó por no emplear las otras dos.

El prólogo de la primera parte del *Quijote* se inscribe en el ámbito de la disputa entre Cervantes y Lope de Vega, ya que gran parte del mismo constituye una burla de las obras impresas del Fénix. Ya hemos visto que Cervantes realizó una crítica de *El arte nuevo* y de las comedias de Lope a través de la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Lope de Vega leyó el manuscrito de esta obra, y respondió al ataque cervantino en el prólogo de *El peregrino en su patria*, novela publicada en 1604. Como he expuesto por extenso en otro lugar, en el momento de dar a la imprenta la primera parte del *Quijote*, Cervantes compuso su prólogo, en el cual, a través de la inclusión de un supuesto amigo al que le expone sus preocupaciones sobre la falta de erudición de su obra, atacó nuevamente al Fénix, burlándose del acopio de citas y referencias eruditas que éste incluía en otras de sus obras impresas de carácter no dramático, como la *Arcadia*, el *Isidro*, *La*

*hermosura de Angélica* o *El peregrino en su patria* (Martín Jiménez, 2006a: 41-54). En el marco de esta disputa se sitúa la irrupción de Avellaneda, el cual, al leer la primera parte del *Quijote*, comprobó que Cervantes no solo realizaba una sátira despiadada de su persona a través del galeote Ginés de Pasamonte, sino que arremetía además contra Lope de Vega. De ahí que Jerónimo de Pasamonte, al componer el *Quijote* apócrifo, hiciera suya la defensa del Fénix como la otra persona atacada por Cervantes en la primera parte del *Quijote*.

Avellaneda no pudo basarse en el modelo de Luján para componer su prólogo, pues la obra de Luján carecía del mismo. Pero sí pudo tener en cuenta otros aspectos de los preliminares de las obras de Alemán y Luján.

El *Quijote* apócrifo se transmitió en forma manuscrita antes de su publicación (Martín Jiménez, 2001, 2004, 2005). Dicho manuscrito fue puesto en circulación en un momento posterior al 29 de mayo de 1610 y anterior al 2 de julio de 1612 (Martín Jiménez, 2005: 143-144)<sup>68</sup>, y ya llevaba incorporado un prólogo, pues Cervantes aludió al mismo en varias de sus obras compuestas antes de la publicación de la obra de Avellaneda. Pero en el momento de dar a la imprenta su obra, Avellaneda

realizó algunas adiciones al prólogo original del manuscrito para referirse a la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (1613) y a la propia publicación de su obra (Martín Jiménez, 2005: 125-131).

Mientras que Luján de Sayavedra no se sirvió de los preliminares de su obra para sugerir su verdadera identidad ni para explicar los motivos que le llevaron a componerla, Avellaneda quiso usar su prólogo para insinuar ambas cosas, seguramente porque el principal propósito del primero era obtener un beneficio económico, mientras que el segundo tenía motivos personales para dar réplica a Cervantes. El prólogo de Avellaneda (Prólogo, 195-201) comienza así:

Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo; y así, sale al principio desta segunda parte de sus hazañas éste, menos cacareado y agresor de sus letores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra, y más humilde que el que segundó en sus *Novelas*, más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas.

La afirmación de que la historia de don Quijote es una comedia obedece al hecho de que Cervantes, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* (que Avellaneda menciona expresamente) se había jactado de ser el impulsor de un nuevo género literario: «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas» (514). Avellaneda niega a Cervantes la innovación que se atribuía como impulsor de un nuevo género literario, tal vez pensando además, como sugiere Manuel Muñoz Barberán (1974: 117), en que Cervantes se habría basado en un drama cómico como el *Entremés de los*

<sup>68</sup> En la obra de Avellaneda se hace referencia a la orden de expulsión de los moriscos aragoneses y catalanes, la cual se publicó el 29 de mayo de 1610 (Riquer, 1989: 55-58; Fernández de Avellaneda, 2000: 207, nota 4 y Canavaggio: 203 y ss.), por lo que fue culminada después de esa fecha. Y como Cervantes realizó clarísimas alusiones al manuscrito del *Quijote* de Avellaneda en algunas de sus *Novelas ejemplares* (como *El licenciado Vidriera* [Schlinder y Martín Jiménez, 2006] y *El coloquio de los perros* [Martín Jiménez, 2005: 145-160, 2005c]), cuya solicitud de aprobación, según consta en sus preliminares (511), es del 2 de julio de 1612, cabe concluir que dicho manuscrito fue puesto en circulación entre ambas fechas.

romances para desarrollar la historia de don Quijote. Por otra parte, la afirmación de que el prólogo de la primera parte del *Quijote* era «cacareado y agresor de sus lectores» ya debía figurar en el prólogo del manuscrito del *Quijote* apócrifo, puesto que Cervantes se referiría a ella en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, escrito tras conocer el manuscrito del libro apócrifo: «porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de secundar con éste» (513). El hecho de que Avellaneda juzgue que las *Novelas ejemplares* de Cervantes son «más satíricas que ejemplares» resulta de gran interés, puesto que nadie, excepto Avellaneda, ha percibido un carácter satírico en esas novelas cervantinas. Solamente podría advertirlo Jerónimo de Pasamonte, cuyos dos manuscritos (el de su *Vida y trabajos* y el del *Quijote* apócrifo) fueron objeto de burla en *El licenciado Vidriera* (Schindler y Martín Jiménez, 2006) y en *El coloquio de los perros* (Martín Jiménez, 2005: 145-160, 2005 c).

Avellaneda añade después lo siguiente: «No le parecerán a él lo son [ingeniosas]

**PROLOGO.**

**C**omo casi es comedia toda la historia de don Quixote de la Mancha, no puede ni darse y sin prologo; y así sale al principio desta segunda parte de sus hazañas e iste menos cacareado, y agresor de sus lectores, q̄ el que a su primera parte puso Miguel de Ceruantes Saavedra, y mas humilde que el que sugudò en sus Nonelas mas satiricas que excmplares. si bien no voco ingeniosas, no le parecerá a el lo son las razones desta historia q̄ se prosigue, cò la autoridad que el la començò, y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron (y digo mano, pues confiesa de sí q̄ tiene sola vna, y hablando tanto de cosas, emos de q̄zif aei, que como ioraaio tan viejo en años, quanto moço en brios, tiene mas lengua que manos) pero que xesse de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte

Figura X. Inicio del Prólogo del *Quijote* de Avellaneda (Tarragona, Felipe Roberto, 1614).

las razones desta historia que se prosigue, con la autoridad que él la comenzó, y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron; y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una». Mantengo en esta cita la puntuación que aparecía en la edición de 1614 (figura X).

Las ediciones modernas del *Quijote* de Avellaneda no mantienen la puntuación que vemos en el recuadro de la figura X, y sitúan una coma después del término *historia*, en lugar de incluirla tras el término *prosigue*, ofreciendo dos lecturas diferentes, según se mantenga o no la coma que figuraba en la princeps tras el término *comenzó*:

No le parecerán a él lo son las razones desta historia, que se prosigue con la autoridad que él la comenzó, y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron; y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una...<sup>69</sup>.

No le parecerán a él lo son las razones desta historia, que se prosigue con la autoridad que él la comenzó y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron; y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una...<sup>70</sup>.

No obstante, estas puntuaciones hacen que la expresión resulte incoherente, puesto que quien prosigue la historia comenzada por Cervantes es Avellaneda, y no tendría sentido que lo hiciera copian-do unas relaciones que llegaron no a su mano, sino a la de Cervantes, como queda claro a continuación: «y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una...»<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Puntuación de las ediciones de Fernando García Salinero (1971: 51) y de Martín de Riquer (1972: I, 8).

<sup>70</sup> Puntuación de las ediciones de Luis Gómez Canseco (2000: 196) y de Javier Blasco (2007: 7).

<sup>71</sup> Esta expresión alude al prólogo de las *Novelas ejemplares* cervantinas, en el que Cervantes decía de sí mismo lo siguiente: «Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo...» (513).

Sin embargo, manteniendo la puntuación de la edición de 1614, la expresión adquiere un sentido coherente:

No le parecerán a él lo son las razones desta historia que se prosigue, con la autoridad que él la comenzó, y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron (y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una [...]).

La oración de relativo «que se prosigue» adjetiva ahora al término *historia*, y la preposición «con» que abre las locuciones «con la autoridad que él la comenzó» y «con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron» tendría entonces un sentido concesivo-adversativo ('a pesar de', 'aunque'), cuyo uso se registra en el *Diccionario* de María Moliner<sup>72</sup>, de forma que toda la expresión podría entenderse así: a Cervantes no le parecerán ingeniosas las razones de la historia que prosigue Avellaneda, a pesar de la autoridad con que Cervantes la comenzó, y a pesar de la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron. La alusión a la autoridad con que Cervantes comenzó su historia podría referirse al hecho de que se hubiera basado en *El entremés de los Romances* al diseñar el personaje de don Quijote (Muñoz Barberán, 1974: 117; Rey, 2006: 473 y ss.). Y en cuanto a la copia de las fieles relaciones que llegaron a la mano de Cervantes, tiene para Avellaneda un sentido más personal: se refiere a que Cervantes, al componer el episodio del «Capitán cautivo», inserto en la primera parte del *Quijote*, había copiado las fieles relaciones incluidas en el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, que, pasando de mano en mano, había llegado

a la de Cervantes, quien sin duda se basó en el mismo al componer su episodio (Martín Jiménez, 2001: 55-95, 2005: 43-70). De esta forma, Avellaneda da a entender que Cervantes no puede lamentar la falta de ingenio del libro apócrifo, puesto que él mismo no ha sido totalmente ingenioso en su invención, y que se siente justificado para continuar la historia de Cervantes porque éste previamente le había imitado a él. Prueba de ellos es que Avellaneda relaciona inmediatamente sus palabras con los episodios militares que describía en su autobiografía (y que Cervantes remedó en el episodio del «Capitán cautivo»), al aludir a la batalla de Lepanto, en la que ambos participaron y Cervantes fue herido en la mano, y a la condición de soldado de éste (cuando había dejado de serlo hacía ya muchos años): «y hablando tanto de todos, hemos de decir dél que, como soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos». La expresión «hablando tanto de todos» indica que Avellaneda va a hablar mal de Cervantes porque éste previamente ha hablado mal de otras personas (poco después se especificará en el mismo prólogo que esas personas atacadas por Cervantes son el propio Avellaneda y Lope de Vega). Así pues, los insultos que Avellaneda dirige a Cervantes están provocados por una ofensa cervantina anterior.

Avellaneda manifiesta después su propósito de perjudicar económicamente a Cervantes: «Pero quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte». Si Luján de Sayavedra no reconocía en sus preliminares el interés económico que le había llevado a proseguir la historia de *Guzmán* (denunciado en los preliminares de la segunda parte de Alemán), Avellaneda no tiene inconveniente en manifestar el suyo, aunque es de notar que no muestra tanto el deseo de obtener un beneficio propio como el de perjudicar a Cervantes. Y expone después otro

<sup>72</sup> «A veces tiene valor concesivo-adversativo y significa "a pesar de" o "aunque": "con ser su madre, no puede aguantarle. Con ser importante la pérdida de dinero, en esas circunstancias lo es más la de tiempo"» (<http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=es&base=moliner&page=showid&id=20326>).



de los motivos que le llevaron a escribir el *Quijote* apócrifo:

...si bien en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estuendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar.

La expresión de Avellaneda «si bien en los medios *diferenciamos*, pues *él...*» parece inspirada en la que incluyó Alemán, también para distinguirse de su rival, en el prólogo al «Letor» de su segunda parte: «Solo nos *diferenciamos* en haber *él* hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda» (I, prólogo al «Letor», 21). Por lo demás, Avellaneda deja claro que Cervantes ha ofendido a dos personas: a Lope de Vega y a él mismo. Como hemos visto, Avellaneda ya daba a entender en la dedicatoria de su obra que la componía «contra mil detracciones» de que había sido objeto, y ahora vuelve a dejar claro que ha sido ofendido y que Cervantes es el ofensor. Por otra parte, es obvio que la ofensa cervantina a Lope es la que figuraba en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, en el que Cervantes, a través de la conversación entre el canónigo y el cura, acusaba al Fénix de que sus comedias fueran «imágenes de lascivia» (I, 48, 306) y no estuvieran construidas «como el *arte pide*» (I, 48, 306), lo que provocaba que estuvieran mal vistas por «los *extranjeros*» (I, 48, 306). Así mismo, el cura cervantino se refería a las «*muchas e infinitas comedias* que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos» (I, 48, 307-308). De ahí que Avellaneda, en clara respuesta al ataque cervantino, insistiera en la honestidad y limpieza de las «*innumerables comedias*» de Lope y se

refiera a «las naciones más *extranjeras*» y al «rigor del *arte* que *pide* el mundo». Y si la ofensa a Lope figuraba en la primera parte del *Quijote*, es lógico pensar que también figurara en esa obra la ofensa a Avellaneda, y que éste decidiera continuar la historia de don Quijote a modo de réplica. Y la otra persona a quien claramente se ofende en la obra cervantina no es otra que Jerónimo de Pasamonte, duramente satirizado a través de la figura del galeote Ginés de Pasamonte. Así lo da a entender Avellaneda a continuación: «No sólo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza, huyendo de ofender a nadie ni de hacer ostentación de sinónomos voluntarios». En estas palabras, Avellaneda relaciona claramente la ofensa cervantina con la «ostentación de sinónomos voluntarios», es decir, con el empleo de un nombre similar al de la persona ofendida (Riquer, 1988:120-125, 2003: 495-500). Y eso precisamente es lo que había hecho Cervantes al convertir al autor de la autobiografía titulada *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* en el galeote Ginés de Pasamonte, autor asimismo de una autobiografía, la *Vida de Ginés de Pasamonte*. El término *ostentación* indica la claridad con la que el «sinónimo voluntario» remitía al nombre del autor ofendido, y Avellaneda pudo tomarlo del segundo prólogo de la primera parte del *Guzmán* de Alemán (el titulado «Del mismo al discreto lector»), en el que su autor decía que no había creado su obra «movido de interés ni para *ostentación* de ingenio» (I, 111).

Por lo tanto, aunque de manera parcialmente encubierta para no desvelar a todos los lectores su identidad, Avellaneda sugirió en su prólogo los dos motivos principales que le llevaron a continuar la obra cervantina: responder a su imitador imitándolo a su vez y resarcirse de la ofensa infligida por Cervantes a través del



«sinónimo voluntario» de Ginés de Pasamonte. A ello se sumaba la defensa que Avellaneda se propuso hacer de Lope de Vega, la otra persona a la que Cervantes había atacado claramente en la primera parte del *Quijote*. Y es evidente que Cervantes, que sabía muy bien qué «copia de fieles relaciones» había realizado y a quién había ofendido en la primera parte del *Quijote*, no tuvo ninguna dificultad para identificar a Avellaneda, el cual quiso que su destinatario particular, Cervantes, tuviera muy claro quién era el que se vengaba de la imitación y la ofensa cervantinas.

Avellaneda trata después de justificarse por proseguir la obra de otro autor, poniendo algunos ejemplos de otras continuaciones: «Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito; la *Diana* no es toda de una mano»<sup>73</sup>. Y aunque hemos visto que conocía perfectamente la continuación de Luján, decide no mencionarla, seguramente, como indicara Riquer, para no evidenciar que él también firmaba con un seudónimo (Fernández de Avellaneda, 1972, I, 10, nota 8). Y continúa arremetiendo contra Cervantes:

Y, pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes, y por los años tan mal contentadizo,

<sup>73</sup> Avellaneda se refiere a la historia de «los amores de Angélica» del *Orlando furioso* de Ariosto, continuados por Luis Barahona de Soto, que publicó en 1586 de *Las lágrimas de Angélica*, y por Lope de Vega, que compuso *La hermosa de Angélica* en 1602; a la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, que tuvo su continuación en *La Arcadia* de Lope, de 1598, y a la *Diana* de Jorge de Montemayor, que fue seguida por *La segunda parte de la Diana* (1563) de Alonso Pérez, la cual se imprimió varias veces en un mismo volumen con la de Montemayor, y por la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo.

que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos — como él dice — al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca, con permitir tantos vayan los suyos en los principios de los libros del autor de quien murmura.

Así, Avellaneda tacha de viejo y de mal contentadizo a Cervantes y recuerda que éste, como él mismo daba a entender en el prólogo de la primera parte del *Quijote*, no encontró quién le compusiera los poemas laudatorios para los preliminares de su obra, por lo que optó por componerlos él mismo (a diferencia de Lope de Vega — el «autor de quien murmura» —, que sí que tenía quien le hiciera los suyos). Basándose nuevamente en lo afirmado en el prólogo de la primera parte del *Quijote*, Avellaneda incluye después algunas citas de Santo Tomás, de San Gregorio y de San Pablo sobre la envidia, dando a entender que Cervantes siente envidia de Lope de Vega. Y continúa así su ataque: «Pero disculpan los hierros de su primera parte, en esta materia, el haberse escrito entre los de una cárcel; y así, no pudo dejar de salir tiznada dellos, ni salir menos que quejosa, mormuradora, impaciente y colérica, cual lo están los encarcelados». En el capítulo final de su obra, Avellaneda había incluido un clérigo loco encerrado en el manicomio de Toledo, el cual, en un ataque de cólera, mordía el pulgar a don Quijote. Dicho personaje, como propusiera Monique Joly (1996: 155-157), representa claramente a Cervantes (Blasco, 2005a; Schlinder y Martín Jiménez, 2006). Y estas palabras de su prólogo, en las que Avellaneda pinta a Cervantes como encarcelado y colérico, lo confirman.

Y Avellaneda emplea después una expresión que parece ratificar la influencia

del prólogo al «Letor» de la segunda parte de Alemán; si éste, como hemos visto, escribía en dicho prólogo «Solo nos *diferenciamos* en haber él hecho segunda de mi *primera* y yo en imitar su segunda», Avellaneda se expresa así: «En algo *diferencia* esta parte de la *primera* suya, porque tengo opuesto humor también al suyo». Al igual que Alemán, Avellaneda emplea su expresión para distinguirse de Cervantes, y también se refiere a las dos partes en liza, lo que indica la influencia del prólogo de Alemán en el de Avellaneda. Y tras afirmar que ha leído una gran cantidad de «papeles» para componer su obra, Avellaneda termina indicando su propósito:

No me murmure nadie de que se permitan impresiones de semejantes libros, pues éste no enseña a ser deshonesto, sino a no ser loco; y, permitiéndose tantas *Celestinas*, que ya andan madre y hija por las plazas, bien se puede permitir por los campos un don Quijote y un Sancho Panza, a quienes jamás se les conoció vicio, antes bien, buenos deseos de desagrar huérfanas y deshacer tuertos, etc.

El prólogo de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes está dedicado casi en su totalidad a responder a Avellaneda, de igual forma que una buena parte del prólogo de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán se había destinado a dar réplica a Luján de Sayavedra. Como hemos visto, Alemán aparecía preocupado en su prólogo por la posibilidad de que Luján cumpliera su amenaza de escribir la tercera parte de la historia de Guzmán, y empleaba tres estrategias diferentes para tratar de evitarlo: advertía que podría revelar la identidad de su rival, amenazaba con imitar la tercera parte de Luján y decía tener compuesta su propia tercera parte. Cervantes se las veía con una amenaza semejante por parte de Avellaneda, el cual había pergeñado al final de su obra

un resumen de la continuación de la historia de don Quijote:

Pero, como tarde la locura se cura, dicen que, en saliendo de la corte, volvió a su tema, y que, comprando otro mejor caballo, se fue la vuelta de Castilla la Vieja, en la cual le sucedieron estupendas y jamás oídas aventuras, llevando por escudero a una moza de soldada que halló junto a Torre de Lodones, vestida de hombre, la cual iba huyendo de su amo porque en su casa se hizo o la hicieron preñada, sin pensarlo ella, si bien no sin dar cumplida causa para ello; y con el temor se iba por el mundo. Llevóla el buen caballero, sin saber que fuese mujer, hasta que vino a parir en medio de un camino, en presencia suya, dejándole sumamente maravillado el parto. Y, haciendo grandísimas quimeras sobre él, la encomendó, hasta que volviese, a un mesonero de Val de Estillas y él, sin escudero, pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose el Caballero de los Trabajos, los cuales no faltarán mejor pluma que los celebre (36, 721).

Esta última expresión («los cuales no faltarán mejor pluma que los celebre»), remedaba la empleada por Cervantes al final de su primera parte («*Forsi altro canterà con miglior plectro*» [I, 52, 318]); y aunque Avellaneda no especificaba que fuera a ser él quien prosiguiera la historia de don Quijote, sino que dejaba abierta la posibilidad de que pudiera ser otro, el hecho de que hubiera adelantado un resumen argumental de la continuación debió preocupar a Cervantes, el cual mostraría su temor a una continuación no por parte de otro autor, sino del propio Avellaneda, por lo que ensayó una serie de estrategias para tratar de evitarla. Y al emplear esas estrategias, sin duda tuvo muy en cuenta las que había puesto en juego Alemán, asumiendo parcialmente alguna de ellas y tratando de mejorarlas.

La propia denominación del prólogo («Prólogo al lector») recuerda la del

prólogo de la segunda parte de Alemán (titulado simplemente «Letor»). Aunque el prólogo de la primera parte del *Quijote* comenzaba con un «Desocupado lector», Cervantes lo había denominado sencillamente «Prólogo» (I, 148), por lo que, al denominar así el de su segunda parte, podría haber tenido en cuenta la denominación de Alemán. El prólogo de la segunda parte del *Quijote* cervantino (II, 325-326) se divide aparentemente en dos partes: una dirigida directamente al lector, y otra destinada indirectamente a Avellaneda, a quien el lector, si llegara a conocerle, tendría que decirle algunas cosas. De hecho, la parte dirigida al lector también constituye una respuesta a Pasamonte, de manera que Cervantes no muestra otro interés que el de contestar a su rival, añadiendo solo al final un agradecimiento al Conde de Lemos y a Bernardo de Sandoval y Rojas y la promesa de que pronto aparecerán el *Persiles* y la segunda parte de la *Galatea*.

El prólogo comienza así:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre, o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote; digo de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he dar este contento; que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla.

La referencia al «lector ilustre, o quier plebeyo» puede deberse al hecho de que Alemán hubiera incluido dos prólogos en la primera parte del *Guzmán*, uno de ellos dirigido despectivamente «Al vulgo» (I, 108) y otro al «discreto lector» («Del mismo al discreto lector» [I, 110]), y a que hubiera manifestado en este segundo prólogo que era ese «discreto lector» su *lector*

*modelo* (Eco, 1981) o destinatario ideal: «Y tú, deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía...» (I, 111). Así, contraviniendo a Alemán, Cervantes incluiría entre sus destinatarios tanto al lector «ilustre» o discreto como al «plebeyo» o vulgar. Pero también podría ser una respuesta a Avellaneda, quien, en el soneto preliminar de su obra, atribuido a Pero Fernández, la había dirigido exclusivamente a los «nobres leyenderos», es decir, a lectores nobles: «ya vos endono, nobres leyenderos, / las segunda sandeces sin medida / del manchego fidalgo don Quijote...» (Soneto preliminar, 203). La expresión «de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona» pone en duda desde el primer momento la veracidad de ambos extremos. Y si Cervantes afirma que la cólera no se despertará en su pecho, es debido a que Avellaneda, en su prólogo, había tildado indirectamente a Cervantes de colérico («Pero disculpan los hierros de su primera parte, en esta materia, el haberse escrito entre los de una cárcel; y así, no pudo dejar de salir tiznada dellos, ni salir menos que quejosa, mormuradora, impaciente y colérica, cual lo están los encarcelados» [Prólogo, 200]), y a que lo había representado satíricamente a través del clérigo loco y colérico que aparecía encarcelado en el manicomio de Toledo en el último capítulo del *Quijote* apócrifo.

A continuación, usando la figura retórica de la *preterición*, Cervantes tilda indirectamente de asno, mentecato y atrevido al autor de ese libro, devolviendo a Avellaneda los insultos que le había dirigía en su prólogo: «Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya». Lamenta después que Avellaneda le hubiera tildado de viejo y manco,

cuando no está en su mano detener el tiempo, y habiendo recibido su herida «en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros». Y añade lo siguiente:

Si mis heridas no resplandecen en los ojos de quien las mira, son estimadas, a lo menos, en la estimación de los que saben dónde se cobraron; que el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga; y es esto en mí de manera, que si ahora me propusieran y facilitaran un imposible, quisiera antes haberme hallado en aquella facción prodigiosa que sano ahora de mis heridas sin haberme hallado en ella.

Así, Cervantes hace ver que su rival sabe muy bien dónde se quedó manco, y no solo porque en el prólogo del *Quijote* apócrifo manifestara haber leído el de las *Novelas ejemplares*, en el que Cervantes explicaba cómo había perdido la mano, sino sobre todo porque Avellaneda, es decir, Jerónimo de Pasamonte, había sido compañero de Cervantes en Lepanto, ya que ambos servían entonces en el mismo tercio de Miguel de Moncada (Riquer, 1988: 17-18; 2003: 399). De esta forma, al comienzo de su prólogo, y dirigiéndose expresamente a Avellaneda, Cervantes retoma el tema que dio origen a su disputa con Pasamonte, el cual, al recordar en su *Vida y trabajos* los episodios militares de su juventud, apenas había dicho nada sobre la batalla de Lepanto (1571), limitándose a decir que su galera peleó con tres de los turcos y que no recibió ninguna herida: «Yo salí sin ninguna herida» (37); pero, al describir después la toma de la Goleta (1573), en la que no hubo auténtica batalla debido a la huida del enemigo, se había atribuido el comportamiento heroico que había tenido Cervantes en Lepanto, lo que originó que Cervantes, tras leer el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, realizara un retrato despiadado del mismo en la

primera parte del *Quijote* (Martín Jiménez, 2001: 82-84, 2005: 58-60). Si Cervantes deja ahora claro en su prólogo que se comportó en Lepanto con valentía, es porque Pasamonte había tratado de usurparle su comportamiento heroico en esa batalla, y si se enorgullece de sus heridas, es debido a que Pasamonte confesaba en su autobiografía que no había recibido ninguna en esa batalla.

Cervantes lamenta después en su prólogo que Avellaneda le tachara de envidioso:

He sentido también que me llame envidioso, y que, como a ignorante, me describa qué cosa sea la envidia; que, en realidad de verdad, de dos que hay, yo no conozco sino a la santa, a la noble y bien intencionada; y, siendo esto así, como lo es, no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañóse de todo en todo: que del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa.

Se refiere así Cervantes irónicamente al comportamiento libertino de Lope de Vega sin mencionarlo de forma expresa, haciendo lo mismo que Avellaneda, quien en su prólogo no había mentado el nombre de Lope, limitándose a aludirlo como «ministro del Santo Oficio» (Prólogo, 196). Y añade después lo siguiente: «Pero, en efecto, le agradezco a este señor autor el decir que mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas». Como hemos comentado, Avellaneda se quejaba del carácter satírico de las *Novelas ejemplares* porque algunas de ellas (como *El licenciado Vidriera* y *El coluquio de los perros*) incluían constantes alusiones burlescas a los manuscritos de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* apócrifo, y Cervantes, al no rebatir que sus novelas sean satíricas, parece admitir que lo son, metiendo el dedo en la

llaga. Y al agradecer a Avellaneda que haya alabado el ingenio de sus novelas, Cervantes hace lo mismo que había hecho Alemán en el prólogo al «Letor» de la segunda parte de su *Guzmán*, en el que había escrito lo siguiente: «pues [Luján] arguye que haber tomado tan excesivo trabajo de seguir mis obras nació de haberlas estimado por buenas» (II, 21).

Tras defenderse de las acusaciones formuladas en el prólogo de Avellaneda, Cervantes pasa al ataque:

Paréceme que me dices que ando muy limitado y que me contengo mucho en los términos de mi modestia<sup>74</sup>, sabiendo que no se ha añadir aflicción al afligido, y que la que debe de tener este señor sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad.

Cervantes se refiere a la gran aflicción que ha de sentir Avellaneda, en lo que constituye una alusión a los «trabajos» o penalidades que Pasamonte narraba en su autobiografía, y acusa después abiertamente a Avellaneda de haber fingido su nombre y su patria. También Alemán había denunciado en la dedicatoria a don Juan de Mendoza de la segunda parte de su *Guzmán* la falsedad del lugar de origen que se atribuía Luján, y, en su prólogo al «Letor», hacía ver que había encubierto su verdadero nombre. A este respecto, es de notar que Cervantes emplea una imagen («no osa parecer a campo abierto...»)

<sup>74</sup> A propósito de las expresiones «muy limitado» y «me contengo mucho en los términos de mi modestia», que recuerdan la empleada en la dedicatoria al Duque de Béjar de la primera parte del *Quijote* («que, *continiéndose en los límites de su ignorancia...*»), tomada a su vez de otra que aparecía en la dedicatoria de Fernando de Herrera a su edición de la *Obras de Garcilaso de la Vega* («pues no *conteniéndome en los límites de mi ignorancia...*»), véase Rico, 2005: 419.

en cierta forma similar a las que había usado Alemán en la dedicatoria y en el prólogo mencionados, pues si en la primera planteaba su disputa con Luján como un combate («Espérame ya en el campo el combatiente...» [II, 17]), en el segundo denunciaba así la falsedad del nombre que se había atribuido Lujan: «Y anduvo discreto haciendo lo que acostumbra los que salen embozados a dar lanzada, confiados en su destreza; si aciertan se descubren, y si la yerran, para siempre se niegan» (II, 21). Y la dureza de la acusación que lanza Cervantes contra Avellaneda («como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad») recuerda la que había realizado Alemán contra Luján de Sayavedra en el primer capítulo de su segunda parte del *Guzmán*: «...que tengo por indecente negar un autor su nombre, apadrinando sus obras con el ajeno» (II-I, 1, 48).

Conviene, a este respecto, resaltar una obviedad: si Alemán y Cervantes denunciaban con tanta seguridad que sus rivales habían encubierto su nombre y su lugar de origen, es porque ambos conocían la verdadera identidad de los mismos. Alemán la revelaría, como veremos, en el cuerpo de su novela, y Cervantes emplearía en el de la suya una estrategia en cierta forma similar, que en su momento comentaremos, para sugerir quién era Avellaneda. Y el hecho de que no lo hicieran en sus prólogos, compuestos después de finalizar sus novelas, tiene una clara explicación: se trata en ambos casos de provocar la curiosidad de los lectores, que se vería satisfecha en el cuerpo de las novelas. Los prólogos tienen una función introductoria de las obras, y no tendrían sentido resolver en ellos lo que se evidenciaría en los cuerpos novelísticos.

El prólogo cervantino continúa así: «Si por ventura *llegares a conocerle, dile...*». A partir de este momento, Cervantes se



dirige a Avellaneda, aunque fingiendo una supuesta mediación del lector para no rebajarse a hablar con él. Cervantes emplea una expresión muy parecida en el último capítulo de la segunda parte de su *Quijote*, refiriéndose también a Avellaneda: «...a quien advertirás, si acaso *llegas a conocerle...*» (II, 74, 505). A lo largo de su novela, Cervantes había dado suficientes pistas sobre la verdadera identidad de su rival, y a través de estas expresiones amenazantes hizo ver a Avellaneda que sabía perfectamente quién era, y que incluso los lectores de la segunda parte del *Quijote* cervantino podrían llegar a averiguarlo. Y Alemán también había amenazado en su prólogo al «Letor» de su segunda parte del *Guzmán*, como hemos visto, con la posibilidad de que se descubriera la verdadera identidad de Luján.

A continuación, Cervantes da otra clara pista sobre la identidad de Avellaneda: «...que bien sé lo que son *tentaciones del demonio*, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro, con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanto fama». La expresión «que bien sé» evidencia claramente que Cervantes está respondiendo a alguien que ha intentado explicar con anterioridad en qué consisten las «tentaciones del demonio». Al igual que poco antes contestaba a la definición de la envidia que figuraba en el prólogo de Avellaneda («He sentido también que me llame envidioso, y que, como a ignorante, me describa qué cosa sea la envidia...»), y que se refería a sus tipos («...que, en realidad de verdad, de dos que hay...»), ahora contesta a alguien que ha hablado con anterioridad de las «tentaciones del demonio», refiriéndose a uno de sus tipos. Pero Avellaneda no había explicado nada sobre dichas tentaciones, ni en el prólogo ni en el mismo cuerpo de su novela. Sí lo había hecho, en cambio, Jerónimo de Pasamonte,

quien en la parte final de su autobiografía incluía una reflexión teológica sobre los tipos de «tentaciones del demonio», distinguiendo en capítulo 60 de la misma entre «la tentación natural y la casi forzosa» (180), y utilizando para nombrarlas exactamente los mismos términos de los que se vale Cervantes: «Y la comparo yo, esta *tentación del demonio...*» (180). Al contestar a la vez a Avellaneda y a lo afirmado en la *Vida y trabajos* de Pasamonte, Cervantes establece una clara relación entre los autores de ambas obras, haciendo ver a Avellaneda que conoce su identidad.

Cervantes incluye después en su prólogo dos cuentos de locos y perros, los cuales sirven de réplica al comentado episodio del clérigo colérico y loco que muerde a don Quijote el pulgar en el capítulo final de la obra de Avellaneda. Mediante el primer cuento, en el que un loco hincha perros con un canuto (el cual acaba diciendo: «¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro?»), Cervantes achaca a su rival que no esté capacitado para componer un libro valioso: «¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?». Y el segundo cuento, en el que un loco maltrata a un perro podenco y sale escarmentado tras la paliza que le da su dueño, de manera que cree después que todos los perros son podencos y no vuelve a maltratar a ninguno, sirve para amenazar encubiertamente a Avellaneda: «Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador: que *no se atreverá* a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas». En estas palabras y en el uso conminatorio del verbo *atrever* ya se advierte la esperanza cervantina de que Avellaneda no resucite a don Quijote, así como la amenaza encubierta de descubrir su identidad, que antes ha mostrado conocer en la alusión a la descripción de

las «tentaciones del demonio» de la *Vida y trabajos* de Pasamonte.

Cervantes agradece después el apoyo del Conde de Lemos y del arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sandoval, recordando indirectamente a Avellaneda que él no ha podido dirigir su libro a ningún mecenas (y por eso lo había dedicado al Alcalde, regidores e hidalgos del pueblo de don Quijote). Cervantes se dirige después al lector para decirle que la obra que le ofrece es «del mismo artífice y del mismo paño que la primera», insistiendo en la indicación que figuraba en la portada de su obra («Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte»), inspirada en la que aparecía en la portada de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán («Por Mateo Alemán, su verdadero autor»). Y se refiere después así a Avellaneda:

...y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados y basta también que un hombre honrado haya dado noticia destas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas: que la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hace que no se estimen, y la carestía, aun de las malas, se estima en algo.

Cervantes explica la razón por la que decide dar muerte a don Quijote: se trata de evitar la anunciada tercera parte de Avellaneda. Alemán, viéndose en una situación parecida, había ensayado tres tipos de respuesta, advirtiendo, en primer lugar, que podría descubrir la identidad de su rival; amenazando, en segundo lugar, con volver a imitar la tercera parte de Luján (si es que llegaba a componerla), y afirmando, por último, que él mismo ya había compuesto su propia tercera parte. Comentábamos en su momento que estas dos últimas estrategias resultaban contradictorias, pues si Alemán ya tenía compuesta su

tercera parte, lo más lógico sería tratar de publicarla antes de que lo hiciera Luján, en lugar de tener que molestarse en rehacer nuevamente su trabajo para imitarlo. De ahí que no fuera muy creíble que Alemán hubiera compuesto su tercera parte. Y si Alemán, al enunciar la segunda de sus estrategias, se había mostrado dispuesto a continuar la disputa hasta que hiciera falta («Sólo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda. Y lo haré a la tercera, si quisiere de mano hacer el envite, que se lo habré de querer por fuerza»), Cervantes muestra su intención de zanjar cuanto antes la suya con Avellaneda. Por eso prescinde de las dos últimas estrategias de Alemán, y decide en su lugar dar muerte a don Quijote, manifestando que es suficiente con lo escrito, y que no hay que abundar en su historia.

Por otra parte, mientras que Alemán no había tenido reparos en admitir abiertamente que había imitado el libro de Luján al componer su segunda parte («Sólo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda...»), Cervantes nunca llegó a confesar que había imitado a Avellaneda. Y, desde luego, no porque no lo hubiera hecho, pues todos los episodios de la segunda parte del *Quijote* cervantino constituyen una imitación satírica, correctiva o meliorativa del *Quijote* de Avellaneda (Martín Jiménez, 2001: 211-421, 2005: 175-252). En efecto, Cervantes seguramente tomó de Alemán la propia idea de componer una segunda parte del *Quijote* como réplica a Avellaneda, y se basó también en él a la hora de imitar la obra de su rival. Pero había una diferencia importante entre ambos casos: mientras que la obra de Luján había sido publicada, y Alemán hubo de rehacer su segunda parte ya compuesta para replicar e imitar el libro publicado de Luján, Cervantes

comenzó a escribir la segunda parte de su *Quijote* imitando directamente el manuscrito de Avellaneda, pero sin mencionar que lo estaba haciendo, ya que eso habría colaborado a promocionar el manuscrito inédito de su rival, y su propósito inicial consistió en servirse del mismo, pero silenciando su existencia.

Alemán, por otra parte, tenía un motivo para confesar que había imitado a Luján, ya que algunos de sus lectores podían haber leído el manuscrito que había circulado de su segunda parte, y tendría que explicarles por qué había reelaborado tan profundamente la segunda parte que ahora daba a la imprenta con respecto a ese manuscrito, lo que hizo indicando que se trataba de apartarse del mismo y de imitar la obra apócrifa para dar respuesta a Luján. Cervantes, sin embargo, no tenía que dar explicación alguna, y prefirió servirse del manuscrito de Avellaneda sin mencionarlo, para que no cobrara renombre a su costa. Hacía así lo mismo que en la primera parte de su *Quijote*, cuando imitó, sin indicarlo, el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte al componer la *Novela del Capitán cautivo*. Solo cuando la obra de Avellaneda fue publicada, adquiriendo una categoría más preocupante, Cervantes se sintió en la obligación de mencionarla para criticarla, lo que hizo a partir del capítulo 59 de su segunda parte. No obstante, y a pesar de mencionar el libro ya publicado de Avellaneda, Cervantes mantuvo su estrategia inicial, y siguió remediando de forma encubierta los episodios del libro apócrifo hasta el final de su segunda parte (que consta de 74 capítulos), sin manifestar en ningún momento que lo estuviera haciendo. Así pues, y contrariamente a Alemán, Cervantes decidió silenciar en todo momento que había imitado a Avellaneda. Alemán había mostrado en su prólogo algún aprecio por la obra de Luján («Verdaderamente

habré de confesarle a mi concurrente [...] su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en las letras humanas y divinas, y ser sus discursos de calidad; que le quedo envidioso y holgara fueran míos» [II, prólogo al «Letor», 20-21]), pero Cervantes no sentía ninguna estima por la obra de Avellaneda, cuya calidad literaria reprochó con dureza y sin miramientos. Seguramente por eso consideró que el hecho de reconocer que había imitado el *Quijote* apócrifo podría contribuir a equipararlo con su propia obra, y de ahí que decidiera imitar a Avellaneda sin mencionarlo. Y habiendo decidido ocultar su imitación, no podía recurrir a la segunda estrategia de Alemán, consistente en amenazar a Luján con volver a imitar su tercera parte. Por otra parte, Cervantes también pudo percibir que Alemán no decía la verdad al afirmar que ya había compuesto su tercera parte, y que esa afirmación resultaba contradictoria con la amenaza de volver a imitar a Luján. De ahí que optara por una estrategia diferente y más contundente, dando muerte a don Quijote para tratar de evitar que Avellaneda continuara su historia y zanjar cuanto antes la disputa.

Cervantes solo hizo suya una de las tres estrategias de Alemán: la que consistía en amenazar con descubrir la identidad de su rival. No obstante, también se separó en este aspecto parcialmente de Alemán, pues éste no solo había sugerido en su prólogo que podría descubrir la identidad de Luján, sino que llegó a revelarla de forma bastante clara en el cuerpo de su novela. Y Cervantes debió comprender que esa revelación invalidaba la amenaza inicial, pues el autor que había fingido su nombre, una vez descubierto, no tendría ningún motivo para no contraatacar; antes al contrario, podría verse incitado a hacerlo para vengarse. Alemán tal vez confiaba en que sus dos otras estrategias (la amenaza de imitar a Luján

y la afirmación de que había compuesto su tercera parte) fueran efectivas, pero Cervantes, que había decidido silenciar su imitación de Avellaneda, no podía servirse de la primera de ellas, y seguramente consideró poco efectiva la segunda. De ahí que optara por otras estrategias: por un lado, decidió dar muerte a don Quijote para evitar que Avellaneda continuara su historia; por otro, dio suficientes pistas a Avellaneda de que lo había identificado, amenazándolo con revelar su identidad en el caso de que persistiera en su empeño de proseguir la historia de don Quijote, pero ofreciéndole la oportunidad de mantenerla a salvo si renunciaba a hacerlo. Cervantes ofrecía así una suerte de pacto intimidatorio a Pasamonte: no revelaría su identidad si dejaba en paz a don Quijote, pero podría hacerlo si continuaba su historia.

De todas formas, Cervantes no tenía mucha fe en que la muerte de don Quijote fuera una estrategia suficientemente efectiva, como se observa en su necesidad de añadir el razonamiento sobre la conveniencia de no abundar en la historia de don Quijote. En el último capítulo de su segunda parte, Cervantes también evidencia su temor de que Avellaneda pudiera desenterrar a don Quijote, añadiendo un argumento parecido:

...a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva; que, para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros, bastan las dos que él hizo, tan a gusto y beneplácito de las gentes a cuya noticia llegaron, así en éstos como en los estranos reinos.

Y tras anunciar la próxima aparición del *Persiles* y la segunda parte de la *Galatea*, Cervantes culmina su prólogo, el cual, con la excepción de este anuncio final y el agradecimiento a sus valedores, revela una única obsesión: responder a Avellaneda y conseguir que no vuelva a escribir sobre don Quijote.

En resumen, Alemán afirmó en el prólogo de la segunda parte de su *Guzmán* que hacía algunos años que tenía compuesta su segunda parte, y que se había visto forzado a rehacerla para dar réplica a la obra de Luján. Asimismo, sugirió que éste había ocultado su verdadera identidad, y empleó tres estrategias para tratar de evitar la anunciada continuación de una tercera parte de la historia de Guzmán por parte de Luján: le advirtió que podría descubrir su verdadera identidad, le amenazó con imitar su tercera parte si llegara a componerla, y afirmó que él mismo tenía compuesta su tercera parte. Además, recriminó a Luján que no se hubiera atendido al propósito de la obra establecido en la primera parte, lo que implicaba que, al componer su segunda parte, Alemán había corregido a Luján, restableciendo el designio inicial de su obra.

Avellaneda, al componer su prólogo, no pudo tener como modelo a Luján, ya que la obra de éste carecía de prólogo, pero sí tuvo en cuenta algunos aspectos del prólogo de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, remedando algunas de sus expresiones. Avellaneda aprovechó su prólogo para sugerir encubiertamente a su destinatario particular, Cervantes, los motivos por los que había compuesto su obra, dando a entender que con ella respondía, por un lado, a la imitación que Cervantes había hecho de su *Vida y trabajos* al componer la *Novela del Capitán cautivo* inserta en la primera parte del *Quijote* y, por otro, a la ofensa que le

había infligido a través del retrato infamante del galeote Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte. Asimismo, dirigió algunos denuestos contra Cervantes, anunció su propósito de arrebatarle las ganancias de su segunda parte, hizo suya la defensa de Lope de Vega por ser la otra persona a la que Cervantes había criticado en la primera parte del *Quijote* y trató de justificar el hecho de continuar una obra ajena a través de algunos ejemplos, aunque sin referirse a la continuación de Luján, seguramente para que no se advirtiera que él también se había servido de un seudónimo.

Cervantes, siguiendo el ejemplo de Alemán, dedicó casi todo el prólogo de la segunda parte de su *Quijote* a dar réplica a Avellaneda. En él respondió a los insultos del prólogo de su rival, y, como había hecho Alemán en los preliminares de su obra, denunció la falsedad del nombre y del lugar de origen que Avellaneda se había atribuido, tratando de provocar así la curiosidad del lector y que estuviera pendiente de que se revelara la verdadera identidad y el auténtico lugar de origen de Avellaneda en el cuerpo de la novela. Asimismo, Cervantes empleó algunas estrategias para tratar de evitar que Avellaneda continuara la anunciada tercera parte de las aventuras de don Quijote. A este respecto, Cervantes contaba con el inestimable antecedente de Alemán, que se había visto en una tesitura parecida a la suya, y podía valorar cuáles de las estrategias que éste había empleado podían ser más efectivas. Dado que, contrariamente a Alemán, Cervantes decidió silenciar que había imitado la obra de su rival, no podía amenazarle (como había hecho el sevillano) con imitar su posible tercera parte, y, en lugar de afirmar (como Alemán) que tenía compuesta su propia tercera parte, trató de zanjar la disputa cuanto antes dando muerte a don Quijote. Pero Cervantes sí que asumió parcialmente una de

las estrategias de Alemán, dando a entender a Avellaneda que conocía su verdadera identidad a través de algunas alusiones a la *Vida y trabajos* de Pasamonte y amenazándole con desvelarla si se empeñaba en continuar la historia de don Quijote. Y para que esta estrategia fuera realmente efectiva, Cervantes debía limitarse, como hizo en el cuerpo de su novela, a sugerir la identidad de su rival, mostrándole así que podría descubrirla en el futuro, pero sin llegar a revelarla abiertamente.

#### 4.1.4. *Elogios y poemas laudatorios*

En los preliminares de la primera parte del *Guzmán* de Alemán figura un «Elogio de Alonso de Barros»<sup>75</sup> al libro y al autor (I, 115-118). Alonso de Barros dice en su elogio que Alemán ha tomado «por blanco el bien público y por premio el común aprovechamiento», finalidad acorde con la manifestada por Alemán en su segundo prólogo al lector («Pues doyte mi palabra que [...] a solo el bien común puse la proa»). También hay en los preliminares de la obra tres poemas laudatorios: uno en latín de Vicente Espinel (autor del *Marcos de Obregón*) titulado «Ad Guzman de Alfarache Vicentii Spinelli epigrama»; un segundo titulado «De Guzmán de Alfarache a su vida»<sup>76</sup>, en el que habla el propio pícaro, y un tercero «De Hernando de Soto, contador de la Casa de Castilla del Rey Nuestro Señor. Al autor»<sup>77</sup>. Es posible que Cervantes, a la

<sup>75</sup> Alonso de Barros fue aposentador real y escribió unos *Proverbios morales* prologados por Mateo Alemán, publicados en 1598 (Alemán, 2000, 115, nota 1).

<sup>76</sup> Como señala José María Micó, en la edición de Madrid de 1600, revisada por Alemán, se añade que este poema fue compuesto «por el licenciado Arias», pero la atribución no pasó a la edición sevillana de 1602 (Alemán, 2000: 120, nota).

<sup>77</sup> Hernando de Soto prologó, con Alemán, los *Proverbios morales de Alonso de Barros*, el autor del



hora de atribuir los poemas preliminares de la primera parte del *Quijote* a personajes ficticiales, tuviera en cuenta ese segundo poema de los preliminares de la primera parte de Alemán, puesto también en boca de un personaje ficticial.

En la segunda parte del *Guzmán* de Luján no hay elogios ni poemas preliminares, y en la segunda parte de Alemán figura un elogio con el siguiente encabezamiento: «El Alférez Luis de Valdés a Mateo Alemán. Elogio» (II, 25-28). Hay además siete poemas preliminares, en los que esta vez no se cede la voz a ningún personaje ficticial<sup>78</sup>. Conviene comentar el elogio del supuesto Luis de Valdés, en quien se ha visto un *alter ego* del propio Alemán<sup>79</sup>. Luis de Valdés suministra algunos datos biográficos de Alemán:

Y podremos decir de él no haber soldado más pobre, ánimo más rico ni vida más inquieta con trabajos que la suya, por haber estimado en más filosofar pobremente, que interesar adulando. Y, como sabemos, dejó de su voluntad la Casa Real, donde sirvió casi veinte años, los mejores de su edad, oficio de Contador de resultas de Su Majestad el rey Felipe II, que está en

«Elogio» que figuraba en los mismos preliminares (Alemán, 2000: 121: nota).

<sup>78</sup> Sus títulos y autores son los siguientes: «Al libro et al auctore, fatto da un suo amico», «Fratris Custodii Lupi, lusitani, Ordinis Sanctissimae Trinitatis de libri utilitate. Epigramma», «Del mismo. Soneto», «Ad Matthaeum Alemanu de suo Guzmano Rui Fernández de Almada», «Ioannis Riberii Luistani ad Actuorem. Encomiastichon» y «El licenciado Miguel de Cárdenas Calmaestra a Mateo Alemán. Soneto».

<sup>79</sup> Así se afirma, por ejemplo, en el «Comentario» a la obra de Mateo Alemán que figura en el «Centro Virtual Cervantes» (<http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/expo/literatura/lite021.htm>). En la entrada dedicada a Alemán (firmada por Antonio Rey Hazas) del primer volumen de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Alvar, 2006: 268) también se supone que el Alférez Luis de Valdés sea «quizá el propio Mateo Alemán».

gloria, y en otros muchos muy graves negocios y visitas que se le cometieron, de que siempre dio toda buena satisfacción, procediendo con tanta rectitud que llegó a quedar de manera pobre que, no pudiendo continuar sus servicios con tanta necesidad, se retrujo a menos ostentación y obligaciones.

Se refiere después a la fama que han alcanzado sus obras:

¿Quién como él en menos de tres años y en sus días vio sus obras traducidas en tan varias lenguas, que, como las cartillas en Castilla, corren sus libros por Italia y Francia? [...] ¿De cuáles obras en tan breve tiempo se vieron hechas tantas impresiones, que pasan de cincuenta mil cuerpos de libros los estampados y de veinte y seis impresiones las que han llegado a mi noticia que se le han hurtado, con que muchos han enriquecido, dejando a su dueño pobre?

Aunque Luis de Valdés afirma que las obras de Alemán corrían por Italia y Francia, en el momento en el que se publicó este elogio, como indica José María Micó (Alemán, II, 26, nota 1), «solo había aparecido la traducción francesa de Gabriel Chappuys, París, 1600», y «la primera traducción italiana es la de Barezzo Barezzi, publicada en Venecia en 1606». Así pues, Luis de Valdés exagera el éxito (ciertamente indudable) alcanzado por las obras de Alemán. Y tras afirmar que los ingenios de la Universidad de Salamanca opinan que «puede la lengua castellana tener a Mateo Alemán por príncipe de su elocuencia», afirma lo siguiente:

Testifica esta verdad el valenciano que, negando su nombre, se fingió Mateo Luján por asimilarse a Mateo Alemán. Y aunque lo pudo hacer en el nombre y patria, en las obras no le fue posible sin que se descubriese su malicia y haberlo hecho movido de codicia del interés que se le pudo seguir.

De esta forma, Luis de Valdés revela el verdadero lugar de origen de Mateo Luján, y explica que eligió ese falso nombre por el parecido con el de Mateo Alemán, de manera que los lectores encontraran semejanzas entre los nombres de los autores de las dos partes, lo que podría animarles a comprar la continuación apócrifa.

Así pues, en la dedicatoria a don Juan de Mendoza, situada al comienzo de los preliminares de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, se ponía en duda la veracidad de la procedencia que se había atribuido Luján; en el prólogo al «Letor» que figuraba a continuación, Alemán hacía ver que Luján había fingido su nombre, y, finalmente, en el elogio de Luis de Valdés, se dice ya con toda claridad que Luján ha fingido su nombre y su patria y se revela su verdadero lugar de origen. De esta forma, los preliminares de Alemán denunciaban de forma gradual la falsedad de la procedencia y el nombre que se había atribuido Luján, y culminaban ofreciendo una primera revelación sobre su verdadero lugar de origen. Quedaba por descubrir su verdadero nombre, lo que, de cara a mantener la curiosidad del lector, se dejaba para el cuerpo de la novela.

Cervantes, al igual que Alemán, denunciaría en los preliminares de la segunda parte de su *Quijote* la falsedad del nombre y del lugar de origen que se había atribuido Avellaneda, pero, contrariamente al sevillano, no descubría en ellos ninguna de las dos cosas, dejando ambas revelaciones para el cuerpo de su novela. En ella indicaría cuatro veces de forma clara, repetida e inequívoca que Avellaneda era aragonés, y se limitaría a sugerir de forma parcialmente encubierta su verdadero nombre. El hecho de que Cervantes hubiera decidido no descubrir claramente la identidad de su rival (dándole así la oportunidad de no ser descubierto si renunciaba a continuar la historia de don

Quijote) sin duda determinó que, al componer su prólogo (escrito tras culminar la obra), optara por no indicar en él ni el nombre ni el lugar de origen de Avellaneda, de manera que el lector pudiera encontrar en el cuerpo de la novela la única revelación clara que se había permitido realizar, relativa al lugar de origen de su rival.

Luis de Valdés se refiere después al *San Antonio de Padua* de Alemán, suministrando informaciones minuciosas sobre el proceso de su composición, lo que parece indicar que el autor del elogio fue realmente Alemán:

...pues yéndolo imprimiendo y faltando la materia, supe por cosa cierta que de anteanoche componía lo que se había de tirar en la jornada siguiente por tener ocupación forzosa en que asistir el día necesariamente. Y en aquellas breves horas de la noche, le vieron acudir a lo forzoso de sus negocios, a contar y escoger papel para dar a los impresores, a componer la materia para ellos y a otras cosas importantes a su persona y casa, que cualquiera de estas ocupaciones pedían un hombre muy entero.

Y se refiere después a la composición de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán: «¿Qué diré, pues, agora de esta segunda de su *Guzmán de Alfarache* y tiempo en que la compuso, que parece imposible, por apartarse de la que antes había hecho, por habérsela querido contrahacer con la relación que de ella tuvieron?». En estas palabras, el supuesto Luis de Valdés confirma lo expresado anteriormente por el propio Alemán, el cual había manifestado en su prólogo al «Letor» que ya tenía escrita su segunda parte antes de que se publicara la de Luján, y que se había visto obligado a rehacerla para diferenciarla de ella, lo que llevó a cabo, según se afirma, en un corto periodo de tiempo, comprendido, como hemos visto,

entre el 8 de agosto de 1602 (fecha de la aprobación que consta en los preliminares del *Guzmán* apócrifo) y el 7 de septiembre de 1604 (fecha de la información que figura en los preliminares de la segunda parte impresa del *Guzmán* de Alemán), durante el cual compuso además su *San Antonio de Padua*<sup>80</sup>. Asimismo, se vuelve a afirmar que Luján había tenido conocimiento de la primitiva segunda parte de Alemán. Todo ello parece indicar que el elogio fue escrito, como se ha supuesto, por el propio Alemán<sup>81</sup>.

En los preliminares del *Quijote* de Avellaneda no hay elogio al autor, pero sí un soneto atribuido a Pero Fernández (Preliminares, 202-203):

DE PERO FERNÁNDEZ

*Soneto*

Maguer que las más altas fechorías  
hombres requieren doctos e sesudos,  
e yo soy el menguado entre los rudos,  
de buen talante escribo a más porfías.  
Puesto que había una sin fin de días  
que la fama escondía en libros mudos  
los fechos más sin tino y cabezudos  
que se han visto de Illescas hasta Olías;  
ya vos endono, nobres leyenderos,

<sup>80</sup> A este respecto, Antonio Rey Hazas (2005: 267) escribe lo siguiente: «Ese mismo año [1602] se publicó la segunda parte apócrifa del *Guzmán*, obra de Juan Martí, que le sorprendió [a Alemán] desagradablemente, aunque no le impidió proseguir con sus negocios, que volvieron a llevarlo a la cárcel de nuevo en 1603, al tiempo que escribía la segunda parte del *Pícaro* y la *Vida de San Antonio de Padua*, publicadas ambas en 1604, y, por lo que se refiere en concreto a la tercera parte de la hagiografía, redactada en la misma cárcel, con mucha prisa, pues se imprimía cada día lo que Alemán escribía durante la noche».

<sup>81</sup> En el elogio se emplea además la expresión «supuestos tan graves» (II, 27), muy similar a otra empleada por Alemán en su prólogo al «Letor» («cualquier muy grave supuesto» [II, 21]), y su autor dice que la obra de Alemán «arguye [...] en mayor gloria de su verdadero autor», empleando la misma expresión que figuraba en la portada de la obra: «Por Mateo Alemán, su verdadero autor».

las segundas sandeces sin medida  
del manchego fidalgo don Quijote,  
para que escarmentéis en sus aceros;  
que el que correr quisiere tan al trote,  
non puede haber mejor solaz de vida.

El soneto remeda los poemas burlescos de los preliminares de la primera parte del *Quijote*<sup>82</sup>, y, como ha indicado José Luis Pérez López (2005: 12 y ss.), en él se pone de manifiesto que hubo dos momentos en la composición de la obra apócrifa, marcados por las expresiones «Puesto que había una sin fin de días / que la fama escondía en libros mudos...» y «ya vos endono, nobres leyenderos...». La primera de esas expresiones da a entender que la obra de Avellaneda había sido compuesta «un sin fin de días» antes de su publicación, circulando en «libros mudos» o manuscritos, y la segunda hace referencia al momento en que su autor publica la obra y la dirige a sus «nobres leyenderos» o lectores nobles (Martín Jiménez, 2006: 385-388), lo que viene a ratificar que el *Quijote* apócrifo circuló en forma manuscrita antes de su publicación. Pero además, en los dos últimos versos del soneto hay una clara indicación sobre la verdadera identidad de su autor. En efecto, la expresión «el que correr quisiere tan al trote» constituye una alusión a la forma insultante en que se describía a Ginés de Pasamonte en la segunda edición de la primera parte del *Quijote* de Juan de la Cuesta. En dicha edición se añadían unos pasajes que no habían aparecido en la primera edición, en los cuales se explicaba el robo y la recuperación del rucio de Sancho por parte de Ginés de Pasamonte. Y en el segundo de esos pasajes, Cervantes presentaba a Ginés como un cobarde, pues, al encontrarse con don

<sup>82</sup> El soneto cervantino «De Solisdán a Don Quijote de la Mancha» tenía un comienzo parecido: «Maguer, señor Quijote que sandeces / vos tengan el ccrbelo derrumbado...» (I, Preliminares, 152).

Quijote y Sancho, abandonaba el asno robado y salía huyendo: «...saltó Ginés, y, tomando un *trote* que parecía *carrera*, en un punto se ausentó y alejó de todos» (I, 30, 244, nota). Así pues, el penúltimo verso del soneto de Avellaneda («el que *correr* quisiere *tan al trote*») alude claramente a la forma en que era descrito Ginés de Pasamonte en la primera parte del *Quijote*, de manera que «el que *correr* quisiere *tan al trote*» representa a Ginés de Pasamonte, y, por derivación, a Jerónimo de Pasamonte, el cual, ante la ofensa cervantina, no puede hallar *mejor* solaz de vida o consuelo que vengarse de la afrenta dando a la imprenta el *Quijote* apócrifo, al que su soneto sirve de presentación. Por lo tanto, Avellaneda no solo sugirió en su prólogo su verdadera identidad y las causas por la que escribió su obra, sino también en su soneto preliminar.

En la segunda parte del *Quijote* de Cervantes no hay elogios ni poemas preliminares, pero, sí una tercera aprobación legalmente innecesaria de tono elogioso, firmada por el Licenciado Márquez Torres el 27 de febrero de 1615 (II, Preliminares, 323-324)<sup>83</sup>. Se ha supuesto que Cervantes participó en la redacción de la última de estas aprobaciones, si es que no la redactó completamente (Rivers, 1960; Canavaggio 1989)<sup>84</sup>, y que en ella hay una defensa frente a los ataques de Avellaneda.

<sup>83</sup> Tras la tasa y la fe de erratas figuran antes de ella otras dos aprobaciones, firmadas por el Doctor Gutierre de Cetina y el maestro Josef de Valdivieso (II, Preliminares, 323).

<sup>84</sup> A este respecto, Francisco Rico sostiene que Cervantes intervino en los negocios de Francisco de Robles, editor de las dos partes del *Quijote* cervantino, y afirma que «fue Miguel de Cervantes quien escribió un par de dedicatorias al cabo de las cuales figura el nombre de Francisco de Robles» (Rico, 2005d: 467). Dichas dedicatorias son las del *Prado espiritual* de Juan Basilio Sanctoro, editada en 1607, y la de las *Obras* de Ludovico Blosio, libro de devoción publicado por Robles al menos en 1608, 1611 y 1619. Si Cervantes acostumbraba a componer los

Según apunta José Luis Pérez López (2002: 43-47), en la aprobación de Márquez Torres hay alusiones a los prólogos de dos obras de Lope de Vega: *El peregrino en su patria* y la *Jerusalén conquistada*. En el prólogo de la primera de esas obras, Lope había mostrado su propósito de mezclar lo útil con lo dulce («éste es el *Peregrino*: no carece su historia de algún deleite [...], ni de algún provecho por obedecer a Horacio: *Qui miscuit utile dulci*» [64]), y había afirmado, recordando a Salustio, que quien reprehende el vicio ha de estar libre de él: «Solo es justo que adviertan algunos que *omni vitio carere debet, qui in alterum dicere paratus est*» (64). Asimismo, Lope de Vega había querido identificarse con Diógenes en los preliminares de la edición de 1609 de la *Jerusalén conquistada*, en la que había incluido un grabado que representaba a Diógenes en su tonel (Vega, 1951-1954: I, 32). Y a esas dos citas del prólogo de *El peregrino en su patria* y a la identificación con Diógenes, como indica Pérez López, aluden las siguientes palabras de la aprobación de Márquez Torres:

Ha habido muchos que, *por no haber sabido templar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce*, han dado con todo su molesto trabajo en tierra, pues *no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto*, atrevida, por no decir licenciada y desalumbradamente, le pretenden imitar en lo cínico, entregándose a maldicientes, inventando casos que no pasaron, para hacer capaz al *vicio que tocan de su áspera reprehensión*, y por ventura descubren caminos para seguirle, hasta entonces ignorados, con que vienen a quedar, si no reprehensores, a lo menos maestros dél. Hácense odiosos a los bien entendidos, con el pueblo pierden el crédito, si alguno tuvieron....

preliminares de libros ajenos en los que figuraba otra firma, nada tendría de extraño que hubiera hecho lo mismo en su propia obra.

Así pues, no solo se alude a lo afirmado por Lope de Vega, sino que se le considera «maestro» del vicio, en consonancia con lo que Cervantes expresa en el prólogo de la segunda parte de su *Quijote* al referirse irónicamente a la «ocupación continua y virtuosa» (II, Prólogo, 325) del Fénix. Además, en la aprobación se menta al «pueblo» y a «los bien entendidos», de igual manera que en la primera parte del *Quijote* el cura cervantino proponía tener en cuenta no solo el «entretenimiento del pueblo», sino también «la opinión de los ingenios de España» (I, 48, 307), a lo que Lope había respondido en el prólogo de *El peregrino en su patria*, haciendo ver que «los nobles, los doctos, los virtuosos» habían de considerar la magnitud de su obra (63-64). La aprobación de Márquez Torres, por lo tanto, se inscribe en el ámbito de la disputa que Cervantes mantuvo con Lope de Vega, pero en ella hay también claras referencias al *Quijote* apócrifo, de manera que su autor realiza alusiones conjuntas a Lope y a Avellaneda. Así, se dice en la aprobación que no hay nada en la obra cervantina que «disuene de la decencia debida a buen ejemplo», ni que cause «empacho ni asco alguno», en alusión a algunas escenas escabrosas que figuraban en el *Quijote* apócrifo<sup>85</sup>.

En la aprobación de Márquez Torres se insiste después en el éxito que ha obtenido Cervantes en el extranjero, seguramente en

<sup>85</sup> En el capítulo 15 de su obra, Avellaneda describe el coito de un soldado español con la recién parida mujer de monsiur de Japelín, y en el capítulo 22 refiere las relaciones sexuales que mantiene Antonio de Bracamonte, junto a un estudiante llamado López, con la prostituta Bárbara en una casa de estudiantes de Alcalá (22, 298). Y es de advertir que los términos que emplea el supuesto Márquez Torres para describir los efectos que produce la obra de Avellaneda («empacho», «asco») son similares a los que emplea el propio Cervantes en su dedicatoria al Conde de Lemos de su segunda parte («háma-go», «náusea»).

respuesta a que Avellaneda se hubiera referido en su prólogo a Lope de Vega como un autor «a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras» (Prólogo, 196). Para ello, se recuerda la visita que hizo «el ilustrísimo señor don Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo, [...] a pagar la visita que a Su Ilustrísima hizo el embajador de Francia, que vino a tratar cosas tocantes a los casamientos de sus príncipes y los de España»<sup>86</sup>, y se comenta que los caballeros franceses que acompañaban al embajador habían alabado a Cervantes, «encareciendo la estimación en que, así en Francia como en los reinos sus confinantes, se tenían sus obras». Y ante el interés que muestran los franceses por Cervantes, el autor de la aprobación dice que se vio obligado «a decir que era *viejo, soldado*, hidalgo y pobre». En realidad, Cervantes ya no era soldado desde hacía muchos años, pero si se le define como tal es para remedar nuevamente las palabras del prólogo de Avellaneda, en la que éste se refería a él como «*soldado tan viejo...*» (Prólogo, 196). Y tras exponer el asombro de los caballeros franceses, que lamentan que un hombre como Cervantes no fuera «sustentado del erario público», se refiere nuevamente a los lisonjeros elogios: «Bien creo que está, para censura, un poco larga; alguno dirá que toca los límites de lisonjero elogio; mas la verdad de lo que cortamente digo deshace en el crítico la sospecha y en mí el cuidado». Así, se reconoce el carácter artificial y lisonjero de la aprobación, la cual sirve para realizar un elogio de Cervantes similar al que había hecho de Mateo Alemán el supuesto alférez Luis de Valdés. Al leer dicho elogio, Cervantes bien pudo sospechar que

<sup>86</sup> En el capítulo octavo del *Viaje del Parnaso* Cervantes se había referido a una embajada muy similar: la que hizo el Duque de Pastrana a Francia con motivo de la boda de Isabel de Borbón y el futuro Felipe IV (VIII, vv. 377-378, 1216).



hubiera sido escrito por el propio Alemán, lo que pudo servirle de inspiración para incluir en los preliminares de su obra un elogio de sí mismo firmado por otra persona. No obstante, Cervantes tuvo otro claro modelo en el que basarse para encubrir un elogio de sí mismo a través de una aprobación, pues, en los preliminares de la *Jerusalén conquistada*, el Padre Maestro F. Hortensio Felis Paravicino había firmado otra aprobación claramente elogiosa, en la que decía del libro y de Lope de Vega cosas como la siguiente: «me parece en el contexto apacible, curioso, heroyca y cultamente escrito, conforme a la expectación que de tan insigne Poeta, y superior genio tantos tenían concebida» (Vega, 1951-1954: I, 7).

#### 4.1.5. Los retratos de Alemán, Lope de Vega y Cervantes

La edición *princeps* de la primera parte del *Guzmán* de Alemán (Madrid, Várez de Castro, 1599) incluía en sus preliminares un retrato grabado en cobre de su autor (figura XI), y en una edición de la misma obra aparecida el año siguiente (Madrid, Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1600) figuraba otro retrato de Alemán grabado en madera (figura XII).

Como explica Raymond Foulché-Delbosc (1918: 550), los retratos figuran también en las obras que Alemán publicó en México, por lo que no cabe duda de que las planchas le pertenecían. Por ello, se puede asegurar que Alemán tuvo una participación directa en las ediciones del *Guzmán* que llevan uno de esos dos retratos<sup>87</sup>.

<sup>87</sup> Foulché-Delbosc (1918) describe todas las ediciones de las obras de Alemán, indicando cuáles de ellas llevan su retrato. Puede consultarse también al respecto la edición de la primera parte del *Guzmán* de José María Mico (Alemán, 2000: 79).



Figura XI. Retrato de Mateo Alemán (grabado en cobre) en la edición *princeps* de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, Várez de Castro, 1599).



Figura XII. Retrato de Mateo Alemán (grabado en madera) en la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1600).



Figura XIII. Retrato de Lope de Vega en la edición *princeps* de la *Arcadia* (Madrid, Luis Sánchez, 1598).

La segunda parte del *Guzmán de Alemán* también lo incluía (esta vez el grabado en madera), pues el retrato constituía una señal inequívoca que identificaba la segunda parte verdadera con la primera y validaba su autenticidad.

Lógicamente, las obras de Luján y de Avellaneda no incluían retratos de su autor, ya que ambos habían firmado con un nombre falso.

A este respecto, es de recordar que Lope de Vega también había incluido su retrato en los preliminares de la primera edición de *La Arcadia*, publicada en 1598 (figura XIII), y volvió a incluirlo en la segunda edición de la misma obra, en la primera del *Isidro* (1599), en *El peregrino en su patria* (1604) y en la *Jerusalén conquistada* (1609)<sup>88</sup>.

<sup>88</sup> Véase al respecto Lafuente (1935). Agustín de Rojas Villandrado también había incluido su retrato en *El viaje entretenido* (1603).



Figura XIV. Busto de Lope de Vega en la edición *princeps* de la *Jerusalén conquistada* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1609).

Y aunque Cervantes no incluyó su retrato en ninguna de sus obras, sí que se refirió burlescamente a la costumbre de hacerlo en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*.

Como indica José Luis Pérez López (2002: 51-64), un amigo y colaborador de Lope de Vega, el toledano Baltasar Elisio de Medinilla (1585-1620), se encargó de corregir la impresión de la *Jerusalén conquistada*, así como de organizar sus preliminares. En ellos incluyó un *Elogio* de Lope de Vega que había realizado el pintor Francisco Pacheco en Sevilla para acompañar un retrato del mismo Lope, incluido en su *Libro de retratos*. Bajo un epígrafe titulado «Baltasar Elysio de Medinilla Toledano, à los aficionados a los escritos de Lope Vega Carpio», Medinilla aseguraba que había decidido incluir el elogio de Lope realizado por Pacheco sin el consentimiento del Fénix, del cual decía que seguramente se sentiría molesto

«por su natural modestia, y humildad tan conocida de todos» (Vega, 1951-1954, I: 13).

Por lo tanto, en los preliminares de la *Jerusalén conquistada* figuraba esta explicación de Medinilla, y venían después un retrato de Lope (figura XIV), que no es, como advierte Medinilla, el que pintó Pacheco, y el propio elogio de Lope realizado por Pacheco (Vega, 1951-1954: I, 13-19). La justificación de Medinilla, seguramente sugerida por el propio Lope para que figuraran su retrato y su elogio sin que él mismo pecara de inmodestia, provocó la burla de Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* (Pérez López, 2002: 51-64). En dicho prólogo, Cervantes alude claramente a Medinilla y a su inclusión del retrato y del elogio de Lope en la *Jerusalén conquistada*, al referirse a un supuesto amigo que podría, igualmente, incluir un retrato suyo y un elogio:

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo [...]. Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuregui, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato: «Este que veis aquí...

Así pues, de igual manera que el «amigo» Medinilla se había encargado de preparar los preliminares de la *Jerusalén conquistada*, incluyendo un retrato y un elogio de Lope de Vega realizado por el pintor sevillano Francisco Pacheco, Cervantes desearía que un amigo suyo se encargara de incluir su retrato, realizado

por el pintor (también sevillano) Juan de Jáuregui. El paralelismo, como advirtiera Pérez López (2002: 51-64), resulta evidente, lo que indica que Cervantes se está burlando de los preliminares de la obra de Lope. La expresión «como es uso y costumbre», por otra parte, hace ver que Cervantes no solo está pensando en el retrato de Lope, sino también en otros autores que, como Alemán, habían incluido retratos en los preliminares de sus obras. Y al decir que con la inclusión de su retrato quedaría su «ambición satisfecha», Cervantes se burla de la que mostraba Lope al permitir que al frente de su obra figuraran su retrato y su elogio. Por lo tanto, Cervantes muestra su desdén contra la costumbre de incluir retratos en los preliminares de las obras. No obstante, y debido a la influencia de quienes lo hacían, él también decidió incluir en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, si bien por escrito, su propio y conocido retrato:

Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades... (513).

#### 4.2. LAS RESPUESTAS DE ALEMÁN Y CERVANTES A LUJÁN Y AVELLANEDA EN LOS CUERPOS NOVELÍSTICOS DE SUS SEGUNDAS PARTES

Una vez comentados los recursos que empleó Alemán en sus preliminares para dar respuesta a Luján de de Sayavedra y para tratar de evitar su anunciada continuación de la tercera parte de la historia de Guzmán, y la manera en que influyeron en Cervantes, pasamos a examinar la naturaleza de la réplica que Alemán dio a su rival en el propio cuerpo novelístico de la segunda parte de su *Guzmán*, así como su influencia en la que dio Cervantes a Avellaneda.

Para ello, analizaremos en primer lugar la imitación que realizó Alemán de la obra de Luján, explicando su influencia en la que Cervantes hizo de Avellaneda, y explicaremos, en segundo lugar, los recursos que empleó Alemán para revelar la identidad de su rival, y qué relación guardan con los que usó Cervantes para sugerir la del suyo.

En cuanto a la imitación de la obra de Luján, ya hemos visto que, en los propios preliminares de la segunda parte de su *Guzmán*, Alemán hizo ver algunas de las estrategias que había empleado en su novela. Por una parte, explicó que se había visto obligado a rehacer el manuscrito de su propia segunda parte, que tenía compuesta de antemano, para separarse de la de Luján, y recriminó además a su rival que se hubiera apartado del plan establecido en la primera parte, dando a entender que lo había corregido. Por otra, afirmó abiertamente que había pagado a Luján con su misma moneda, imitando la obra de su imitador. Así pues, Alemán no tuvo reparos en admitir que había imitado el *Guzmán* apócrifo, pero esa imitación fue en buena parte correctiva, puesto que su intención fue diferenciar sus episodios y a su propio

personaje de los episodios y del personaje de Luján (Brancaforte, 2002: 223).

Por otra parte, Alemán presentaba su contienda literaria con Luján como un combate literario del que esperaba salir victorioso: «...no solo de mi contrario, mas a la misma envidia y murmuración ganaré sin alguna duda la victoria» (II, Dedicatoria, 17). Por lo tanto, a la imitación correctiva se unía el intento de superar la obra de Luján, realizando una imitación meliorativa de la misma. Y a estas dos intenciones claramente expresadas por el propio autor, podríamos sumar una tercera no declarada que se manifiesta en menor medida que las otras, ya que en algunas ocasiones de su segunda parte Alemán incluyó escenas que suponían una burla de otras de Luján. Así pues, la imitación de Luján es fundamentalmente correctiva y meliorativa, aunque no carece de aspectos burlescos<sup>89</sup>.

Ya hemos comprobado que Luján compuso la totalidad del libro primero y los cuatro primeros capítulos del libro segundo (capítulos I-1 al II-4) basándose fundamentalmente en la primera parte publicada del *Guzmán* y componiendo una serie de episodios muy parecidos a los que figuraban en ella. Por ello, estos capítulos de Luján eran diferentes de los primeros capítulos que había compuesto Alemán en el manuscrito original de su segunda parte, y de ahí que pudieran ser imitados por Alemán cuando este rehízo su manuscrito para imitarlos de forma

<sup>89</sup> Así, hemos podido comprobar que Alemán realizó algunos ajustes en el episodio del traslado de los galeotes tras conocer el de Luján: éste lamentaba que su amante Isabela no fuera a despedirlo cuando le llevaban aherrojado por las calles de Valencia, y los galeotes de Alemán salen de Sevilla «con harto sentimiento de las izas [‘rameras’], que se iban mesando por la calle, arañándose las caras, por su respeto [‘rufián’] cada una» (II-III, 8, 491), lo que sin duda constituye una imitación correctivo-burlesca del pasaje de Luján.



correctiva. Pero además, Alemán corrigió a Luján en otros muchos aspectos que figuraban en los capítulos II-5 al III-11 del *Guzmán* apócrifo, lo que indica su intención de corregir todos los episodios de Luján y las características que había atribuido a su personaje a lo largo de su obra.

Dado que el mismo Alemán confesó su imitación, no es preciso demostrarla, pero conviene comprobar, siquiera apuntando algunos ejemplos, cómo se manifiesta. La imitación correctiva que realizó Alemán en su segunda parte publicada se observa desde el segundo capítulo del libro primero de su obra. Tras realizar una larga digresión en el primer capítulo, en el que se refiere a la continuación apócrifa («Una sola [vida] he vivido, y la que me achacan es testimonio que me levantan» [II-I, 1: 47]), Guzmán cuenta su vida en casa del Embajador de Francia desde el capítulo segundo hasta el séptimo, lo que supone una corrección de lo que ocurría en la obra de Luján, cuyo pícaro abandonaba la casa del Embajador de Francia en el primer capítulo, por sentirse a disgusto en ella: «Cansado me tenían en Roma mis malos sucesos, y no me satisfacía la vida en casa del embajador de Francia; porque, como dije, solo me tenía para su gusto y no miraba por mi provecho» (I, 1, 113). Y afirmaba después no tener demasiada confianza ni trato con el Embajador: «la privanza con mi amo no era mucha» (I, 1, 116). Asimismo, se refiere a las «incomodidades» (I, 1, 116) que le procuraban los criados de la casa, motivos por lo que decide abandonarla en el primer capítulo. Corrigiendo a Luján, Alemán hará que su pícaro se sienta muy a gusto y prolongue su estancia en casa del Embajador de Francia, el cual muestra una gran estima por Guzmán, con el que tendrá una gran familiaridad hasta el momento de despedirse:

...y pidiendo al embajador mi señor licencia, determiné la ejecución del viaje para el siguiente día. Él sintió mucho mi ausencia, echóme sus brazos encima y al cuello una cadenilla de oro que acostumbraba a traer de ordinario, diciéndome:

—Doytela para que siempre que la veas tengas memoria de mí, que te deseo todo bien (II-I, 8, 140).

El Embajador de Alemán muestra su esperanza de que Guzmán regrese a su casa, y sus criados le tienen en gran estima: «Él y sus criados quedaron enternecidos con el sentimiento de mi partida. Él porque me amaba y me perdía, que sin duda le hice falta para el regalo de su servicio; y ellos porque, aunque mis cosas eran malas para mí, jamás lo fueron para los compañeros» (II-I, 8, 141).

En estos primeros siete capítulos del libro primero, Alemán corrige o imita a Luján en otros aspectos. Así, mientras que el pícaro de Luján demostraba en todo momento una gran e inverosímil erudición, supuestamente adquirida en casa del Cardenal merced a sus lecturas y su gran memoria, el de Alemán afirma lo siguiente: «...por faltarme letras. Pues entonces no tenía otras que las de algunas lenguas que aprendí en casa del cardenal, mi señor, y aun esas estaban en agraz, por mis verdes años» (II-I, 2, 54). Y si Alemán había hecho en su primera parte que Guzmán fuera embestido por una borrica (I-II, 8, 353), y Luján imitaba la escena haciendo que el suyo lo fuera por un carnero (I, 5, 207), Alemán hace nuevamente, en el capítulo quinto de su segunda parte, que Guzmán sea arrollado por «un gran cebón» (II-I, 5, 107).

Asimismo, el Guzmán de Luján conocía dos pícaros cuando se planteaba dejar la casa del Embajador, uno de los cuales, que decía llamarse Francisco de León, le contaba su vida (de cuya veracidad Guzmán



dudaba), y ambos después le robaban, y en el capítulo séptimo de la segunda parte de Alemán, Guzmán conoce un pícaro que dice llamarse Sayavedra y ser de Sevilla (lo que también resulta ser falso), el cual después le roba. Este pícaro, Sayavedra (cuyo apellido coincide con el de Mateo Luján de Sayavedra), representa, como comentaremos, al pícaro de la obra apócrifa, y si roba a Guzmán es para aludir al robo de que Alemán había sido objeto por parte de Luján. No obstante, Guzmán se apiada de él y lo perdona, admitiéndolo como criado a su servicio (lo que supone la sumisión simbólica del falso al verdadero pícaro), hasta que Sayavedra muere ahogado en el mar en el capítulo noveno y último del libro segundo. Por lo tanto, la inclusión de este personaje que representa al pícaro de Luján, y que va a acompañar al verdadero Guzmán en sus aventuras, implica, desde el capítulo séptimo del libro primero y en la totalidad del libro segundo, una clara reelaboración de la segunda parte de Alemán con respecto al manuscrito original que tenía compuesto de antemano, en el que Sayavedra no podía estar presente.

Por lo demás, en el capítulo octavo y último del libro primero, el pícaro de Alemán hace ver que ya no juega («como ya no jugaba, sino guardaba...» [II-I, 8, 136]), lo que supone una nueva corrección a Luján, cuyo pícaro tenía grandes pérdidas en el juego. Y en este mismo capítulo se observa la intención de Alemán de corregir a Luján incluso con respecto a su propio personaje. En efecto, aunque Sayavedra represente al pícaro de Luján, no le ocurren las mismas cosas que le habían pasado a éste, debido a que ha de acompañar en su viaje, con destino a Génova, al Guzmán de Alemán. Así, Sayavedra se dirige a Siena (II-I, 8, 137), donde nunca había estado el pícaro de Luján.

Ya en el libro segundo, el Guzmán de Alemán vive o pasa por Roma, Siena, Florencia, Bolonia (donde es encarcelado) Milán y Génova, embarcándose allí en la galera en la que emprenderá el viaje de vuelta a España (durante el cual se producirá una tormenta y morirá ahogado Sayavedra), llegando después a Barcelona. Y el Guzmán de Luján había estado en Roma y en Nápoles, donde también había sido encarcelado, embarcaba después para volver a España, y algunas de las galeras sufrían, asimismo, una tormenta durante el viaje. El esquema argumental de este segundo libro, por lo tanto, también representa una imitación de los episodios de Luján, al que Alemán corregirá, fundamentalmente, al llevar a su pícaro a Génova para que pueda llevar a cabo la venganza contra su tío anunciada en la primera parte (Brancaforte, 2002: 225), que Luján no había tenido en cuenta (lo que Alemán le reprochaba, como hemos visto, en el prólogo de su segunda parte).

En el primer capítulo de este libro segundo, Guzmán se dirige a Florencia, y Sayavedra dice lo siguiente: «Algún tiempo he residido en ella» (II-II, 2, 161). De hecho, el pícaro de Luján no había estado en Florencia, por lo que Alemán corrige a Luján incluso cuando no es imprescindible por motivos argumentales. En el capítulo segundo, Guzmán se ve en Bolonia «aherrojado y preso» (II-II, 2, 184), de igual forma que Luján, en el séptimo capítulo de su primer libro, había hecho que su pícaro fuera encarcelado en Nápoles. En el capítulo tercero, Guzmán aconseja que eviten los pleitos «los que pudieren escusarlos» (II-III, 3, 188), en lo que parece constituir otra corrección a Luján, quien defendía la necesidad de los letrados para la república en el capítulo segundo de su libro tercero, titulado así: «En que Guzmán muestra los vicios de los que no quieren escarmentar en cabeza ajena, y

prueba que, aunque son dañosos los pleitos, es bien que haya letrados en la república» (III, 2, 425). En este capítulo, el pícaro de Luján defendía así a los letrados: «pero no os traguéis lo que tengo dicho de manera que creáis que es mejor que no haya letrados, adbogados y procuradores; porque, por el contrario, es muy necesario para la república que los haya» (III, 2, 437). Y el Guzmán de Alemán previene a lo largo del capítulo tercero contra «las estaciones» (II-III, 3, 190) del pleito, y arremete contra letrados y jueces (II-III, 3, 193).

En el mismo capítulo tercero del su libro segundo, el pícaro de Alemán se refiere al aborrecimiento que causan los españoles en otros países: «...y si eres por ventura español, dondequiera que llegues has de ser mal recibido, aunque te hagan buena cara. Que aquesa ventaja hacemos a las más naciones del mundo, ser aborrecidos en todas y de todos. Cúya sea la culpa yo no lo sé» (II-III, 3, 195). Esta última frase va contra Luján, quien había tratado de explicar las causas por las que los españoles eran mal vistos por los extranjeros: «Aquí reparé, considerando lo que es malquista nuestra nación en dondequiera, por la soberbia y licencia que tenemos en hablar y hacer grande pie de las alcuñas [‘alcornias’] de los linajes (I, 7, 243-244). En el mismo capítulo, el Guzmán de Alemán se dispone a jugar a los naipes buscando un beneficio económico (II-III, 3, 200-2001), que finalmente logra obtener, al contrario de lo que le ocurría al pícaro de Luján, que perdía todo jugando a las cartas con un fullero (III, 8, 535).

En el capítulo cuarto del libro segundo, en el que Sayavedra cuenta su vida y su verdadera procedencia a Guzmán, hay una nueva corrección con respecto a las inverosímiles digresiones eruditas que solía realizar el pícaro de Luján, ya que el

propio Sayavedra, que lo representa, insiste en su falta de erudición: «Yo, como no tengo letras ni sé más que un monacillo...» (II-II, 4, 213). Sayavedra cuenta después a Guzmán las andanzas de su vida anterior (II-II, 4, 213-225), las cuales no coinciden con las del pícaro de Luján. Como afirma Benito Brancaforte (1979: 53), «Alemán, señor y cabeza de todos los Guzmanes, hará actuar al Guzmán apócrifo conforme a su gusto». Es así como Alemán, apropiándose a través de Sayavedra del falso pícaro (como Luján se había apropiado del verdadero), pasa a rebatir incluso las vivencias del personaje de su rival. Y en el mismo título del capítulo quinto («Sayavedra halla en Milán a un su amigo en servicio de un mercader. Guzmán de Alfarache les da traza para hacerle un famoso hurto» [II-II, 5, 228]), se evidencia la intención de Alemán de convertir a su pícaro en un «ladrón famosísimo», tal como se había anunciado en la «Declaración para el entendimiento deste libro» de la primera parte de Alemán. Se trata de una nueva corrección de la obra de Luján, cuyo pícaro no podría llamarse así, como decía en su prólogo de la segunda parte el propio Alemán, «por tres capas que hurtó». Asimismo, a lo largo de este capítulo, Guzmán enseña a Sayavedra cómo ha de robar, y no unas simples capas, sino una cantidad importante de dinero que pretenden obtener de un mercader con la ayuda de otro pícaro llamado Aguilera.

En el capítulo sexto se consuma la estafa al mercader («Sale bien con el hurto Guzmán de Alfarache, dale a Aguilera lo que le toca y vase a Génova con su criado Sayavedra» [II-II, 6, 244]), y Guzmán se dispone a ir a Génova para consumar la anunciada venganza contra su tío, de la que había prescindido Luján, como Alemán le recriminaba en su prólogo de la segunda parte. Es de notar que Guzmán

irá a esa ciudad acompañado de Sayavedra, con lo que Alemán se las ingenia para que el pícaro de Luján (o al menos el personaje que lo representa) acabe por ir a Génova como debía (Brancaforte, 1979: 53). En el mismo capítulo, el mercader timado pide que prendan a Guzmán, alegando que «tenía familiar» (II-II, 6, 252), es decir, trato con el demonio. Y el pícaro de Luján había dicho lo siguiente sobre los criados del Embajador de Francia: «En opinión dellos era tenido por más que travieso, y que *tenía familiar*, cosa por aquellas partes muy usada» (I, 1, 117). Y una vez consumado el hurto, el pícaro de Alemán dice a Sayavedra lo siguiente: «Amigo Sayavedra, ésta es la verdadera ciencia, hurtar sin peligrar y bien medrar. [...] Hurtar una saya y recibir cien azotes, quienquiera se lo sabe: más es la data que el cargo. Donde yo anduviere, bien podrán los de vuestro tamaño bajar el estandarte» (II-II, 6, 255-256). Así, Alemán quiere dejar clara la superioridad de su pícaro sobre el de Luján (Brancaforte, 2002: 224).

Guzmán compra después una cadena de oro y manda hacer otra falsa muy parecida (II-II, 6, 257), que usará para engañar a su tío genovés (II-II, 8, 295). Y Alemán vuelve a recriminar a Luján que su pícaro no hubiera ido a Génova a través de las palabras que Guzmán dirige a Sayavedra: «Si tú, Sayavedra, como te precias fueras, ya hubieras antes llegado a Génova y vengado mi agravio, mas forzoso me será hacerlo yo, supliendo tu descuido y faltas» (II-II, 6, 258). Guzmán propone a Sayavedra que muden sus nombres, de manera que éste pasa a llamarse Guzmán de Alfarache (lo que indica claramente que es la representación del pícaro apócrifo), y Guzmán dice lo siguiente:

Yo [...] me quiero envestir el propio mío que de mis padres heredé y hasta hoy no lo he gozado, porque un

don, o ha de ser del Espíritu Santo para ser admitido y bien recebido de los otros, o ha de venir de línea recta; que los dones que ya ruedan por Italia, todos son infamia y desvergüenza, que no hay hijo [de] remendón español que no le traiga. Y si corre allá como acá, con razón se les pregunta: «¿*Quién guarda los puercos?*» Yo me llamo *don Juan de Guzmán* y con eso me contento (II-II, 6, 259).

Este pasaje, y el propio nombre que se atribuye Guzmán, sin duda constituye una imitación de lo que había dicho el pícaro de Luján: «El zapatero de viejo, en llegando a Italia todo es tono, y hacerse tu pariente de la casa de *Guzmán, don Juan*, don Diego o don Francisco; y así les decimos: *se tutti siete cavalieri, chi guarda la pecora?*» (I, 3, 168-169).

En el capítulo séptimo del libro segundo Guzmán logra vengarse de su tío genovés, al que estafa con la cadena de oro falsa, y en el octavo se reafirma su condición de «ladrón famosísimo», al afirmar que su tío, al descubrir el engaño, debía «maldecir la madre que parió un tan grande ladrón» (II-II, 8, 303). Y en el capítulo noveno, se produce el viaje de vuelta a España en una galera. En un primer momento, les acompaña el buen tiempo, pero al avistar la costa española se produce una gran tormenta. Alemán seguramente se inspiró en la que tenía lugar en la obra de Luján, cuando Guzmán viajaba por mar de Nápoles hacia España: «Tuvimos muy buen viaje, aunque no para todos, porque dos galeras se hundieron en el golfo de Rosas, y en ellas muchas damas y otra gente, de que se hizo mucho sentimiento» (II, 3, 288).

Y en la obra de Alemán, Sayavedra sufre un ataque de locura y se cree la sombra de Guzmán:

Sayavedra se mareó de manera que le dio una gran calentura y brevemente

le saltó en modorra. Era lástima verle las cosas que hacía y disparates que hablaba, y tanto que a veces en medio de la borrasca y en el mayor aflicto, cuando confesaban los otros los pecados a voces, también las daba él, diciendo:

— ¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo! Con que me hacía reír y le temí muchas veces. Mas, aunque algo decía, ya lo vían estar loco y lo dejaban para tal. Pero no las llevaba conmigo todas, porque iba repitiendo mi vida, lo que della yo le había contado, componiendo de allí mil romerías. En oyendo a el otro prometerse a Monstserrate, allá me llevaba<sup>90</sup>. No dejó estación o boda que conmigo no anduvo. Guisábame de mil maneras y lo más galano — aunque con lástima de verlo de aquella manera —, de lo que más yo gustaba era que todo lo decía de sí mismo, como si realmente lo hubiese pasado (II-II, 9, 307-308).

Alemán convierte así al representante del pícaro de Luján en una simple «sombra» de su verdadero personaje, como alguien que quiere y no puede ser como él sin enloquecer. Finalmente, Sayavedra se arroja por la borda y muere ahogado:

Últimamente, como de la tormenta pasada quedamos tan cansados, la noche siguiente nos acostamos temprano [...]. Todos estábamos tales y con tanto descuido, la galera por la popa tan destrozada, que levantándose Sayavedra con aquella locura, se arrojó a la mar por la timonera, sin poderlo más cobrar. Que cuando el marinero de guardia sintió el golpe, dijo a voces: «¡Hombre a la mar!» Luego recordamos y, hallándolo menos, le quisimos remediar; mas no fue posible, y así se

quedó el pobre sepultado, no con pequeña lástima de todos, que harto hacían en consolarme. Sinifiqué sentirlo, mas sabe Dios la verdad (II-II, 9, 308).

De esta forma, Alemán consume su venganza contra el pícaro de su rival. La expresión «no con pequeña lástima de todos, que harto hacían en consolarme...» remite a lo que se había afirmado en la obra de Luján sobre las damas que habían muerto ahogadas en la tormenta del Golfo de Rosas («de que se hizo mucho sentimiento...»), por lo que queda claro que Alemán se basó en un episodio de Luján para componer la escena en la que dio muerte a Sayavedra. Y si Guzmán se había apiadado antes de Sayavedra y lo había admitido a su servicio, ahora muestra sus verdaderos sentimientos hacia él.

Por otra parte, el hecho de que Alemán haga morir al representante de su pícaro constituye una venganza simbólica, pero no podía impedir que Luján continuara su anunciada tercera parte, pues quien muere no es el verdadero Guzmán. Alemán era bien consciente de ello, ya que admitió en su prólogo la posibilidad de que Luján escribiera una tercera parte, mostrándose dispuesto a combatir de nuevo con él y anunciando su propia tercera parte para tratar de impedir la continuación de su rival. Tal vez por eso Cervantes se dio cuenta de que, en lugar de introducir en su novela al falso don Quijote y darle muerte, sería preferible, de cara a tratar de impedir la continuación de Avellaneda, dar muerte al *verdadero* don Quijote, ya que si matara al falso nada impediría que Avellaneda continuara la historia del auténtico<sup>91</sup>. De ahí que optara por no dar entrada en su obra al falso don Quijote, y que prefiriera incluir

<sup>90</sup> Como afirma José María Micó (Alemán, 2001: 308, nota), Alemán «Alude a la *Segunda parte* apócrifa, pues en ella el falso Guzmán decide visitar el famoso monasterio tras haber «oído muchas veces en la galera encomendarse muchos a Nuestra Señora de Monstserrate» (II, 3, 289).

<sup>91</sup> A este respecto, conviene recordar la opinión de Vladimir Nabokov (1997: 160-161), quien creía que Cervantes desaprovechó la oportunidad de hacer que su caballero fuera vencido por el falso don

en su lugar a don Álvaro de Tarfe, amigo de don Quijote en la obra de Avellaneda, para hacerle testificar que su don Quijote y su Sancho eran los auténticos.

En el libro tercero, Alemán continúa remedando y corrigiendo la obra de Luján. En ésta, tras volver a España, Guzmán se dirigía al Monasterio de Monserrat, y, arrepentido de su mala vida, iba a Alcalá con la intención de estudiar para religioso, entrando allí al servicio de cuatro estudiantes ricos. Tras abandonar los estudios, se dirigía a Madrid, donde tenía una triste experiencia con una mujer de mala vida, y, tras escuchar a un fraile, nuevamente arrepentido de su forma de vivir, decidía entrar en un convento. Pero luego mudaba de parecer, e ingresaba en la compañía de comediantes de Heredia, enamorándose de la cómica Isabela. Ya en Valencia, se veía forzado a robar para satisfacer los caprichos de Isabela, de la que sentía terribles celos, hasta que finalmente era apresado cuando robaba una capa y conducido a las galeras en Cartagena.

En el libro tercero de la obra de Alemán, Guzmán no va a Monserrat, sino a Zaragoza, y después, como el pícaro de

Luján, va a Madrid, donde se hace mercader y se casa. Luego queda viudo, y va a estudiar a Alcalá de Henares, al igual que el Guzmán de Luján, con intención de hacerse sacerdote, pero se vuelve a casar, abandonando los estudios y regresando a Madrid con su mujer, a la que anima a tener relaciones con otros hombres. Tras ser desterrados, va a Sevilla con su mujer, encontrando allí a su anciana madre, y su mujer se va a Italia con un capitán de galera, dejándolo pobre. Guzmán vuelve a hurtar, y entra después a servir, por mediación de otro fraile, en casa de una señora, a la que roba, siendo condenado a las galeras. Por lo tanto, el esquema argumental de la obra de Alemán es muy parecido al de la de Luján, aunque el primero introduce algunos cambios para distinguir su obra de la apócrifa.

En el primer capítulo del libro tercero, Guzmán se dirige a Zaragoza, cuya descripción, como advierte José María Mico (II-III, 1: 337, nota19), «es afín, en sus rasgos esenciales, a la de Nápoles en la segunda parte apócrifa»<sup>92</sup>. En Zaragoza, Guzmán rehúye una pendencia («La tierra es peligrosa, los hombres atrevidos, las armas aventajadas, ellos muchos, yo solo. Guzmán, ¡guarte no sea nabo! Y si

---

Quijote de Avellaneda: «Carrasco [...], durante su primer encuentro hostil con don Quijote, había hablado de su identificación con don Quijote por haber vencido a otro don Quijote [...]. La ocasión que a mí me parece que perdió Cervantes fue la de haber desarrollado esa pista que él mismo había dado, con una escena final en la que don Quijote se enfrentase en combate no con Carrasco, sino con el don Quijote falso de Avellaneda [...]. ¡Qué espléndido habría sido que [...] el don Quijote real hubiera librado su batalla decisiva con el don Quijote falso! ¿Quién habría salido vencedor de esa batalla imaginada: el fantástico, el encantador loco genial, o el fraude, el símbolo de la robusta mediocridad? Yo apuesto por el hombre de Avellaneda, porque lo gracioso es que en la vida la mediocridad tiene más suerte que el genio». Pero dar la victoria al don Quijote de Avellaneda tampoco impediría que éste continuara su historia, e incluso podía tener mayor justificación para hacerlo.

---

<sup>92</sup> Así describía Nápoles el Guzmán de Luján: «Espantéme de ver la belleza de Nápoles que es un mundo abreviado: *la curiosidad y suntuosidad de sus edificios*, el orden de sus oficiales, las calles espaciosas, hermosos ventanajes y sobre todo *bellas mujeres*. Empecé a sentir en mí nuevos apetitos que no haía tendido en mi mendiguez y pobreza, y nuevas esperanzas nacidas de verme en buen hábito y *con dinero en mano*» (I, 5, 197-198). Y así describe Zaragoza el Guzmán de Alemán: «Que no me dio pequeño contento aportar en aquella ciudad tan principal y generosa. Como la mocedad instimulaba y *el dinero sobra y las damas della incitaban*, me fui deteniendo allí algunos días. Que todos y muchos más fueran muy pocos para considerar y gozar de su grandeza. / *Tan hermosos edificios*, tan buen gobierno, tanta provisión, tan de buen precio todo, que casi daba de sí *un olor de Italia*» (III-1, 1: 337).



son enemigos y quieren sacudirse, yo no lo he de poner en paz» [III-I, 1: 357]), en lo que podría constituir una corrección a la trifulca en la que se ve metido el falsario en Alcalá (II, 7, 351). En el capítulo segundo, Guzmán va a Alcalá de Henares, donde se detiene ocho días, y vuelve a Madrid, en lo que supone otra imitación correctiva de Luján, puesto que su pícaro iba directamente de Monserrat a Alcalá, en cuya universidad se ponía a estudiar para ser religioso. El de Alemán va a Alcalá, de allí a Madrid, y luego volverá a Alcalá para estudiar y ser religioso. Asimismo, el hecho de que el Guzmán de Alemán se case en Madrid (al igual que las consideraciones que realiza en el capítulo tercero sobre el matrimonio [II-III, 3: 383-398]) seguramente obedece a que el de Luján nunca se casó. Pero Guzmán queda viudo, y en el capítulo cuarto vuelve a Alcalá y comienza a estudiar, remediando así lo que hacía el pícaro de Luján. En este capítulo vuelve a mentar a Sayavedra («para volverme a levantar, necesarios serían otros tíos, otros parientes, otra Génova y otro Milán, que otro Sayavedra viniese o que aquél resucitase; porque nunca más hallé criado ni compañero semejante con quien poderme llevar ni me supiera entender» [II-III, 4: 402]), lo que indica que el capítulo fue corregido con respecto al manuscrito original. Y si el Guzmán de Alemán quiere acercarse a la religión, no es porque se arrepienta, como el de Luján, de su mala vida, sino para comer:

¿Qué tengo yo de hacer para comer? [...] No hallé otro [remedio] que acogerme a sagrado, y díjeme: «Yo tengo letras humanas. Quiero valerme dellas, oyendo en Alcalá de Henares, pues la tengo a la puerta, unas pocas de artes y teología. Con esto me graduaré. Que podría ser tener talento para un púlpito, y, siendo de misa y buen predicador, tendré cierta la comida y, a todo

faltar, meteréme fraile, donde la hallaré cierta [...] Bien veo que no me nace del corazón, ya conozco mi mala inclinación; mas quien otro medio no tiene y otra cosa no puede, acometer debe a lo que hallare» (II-III, 4: 406).

Incluso se plantea, como se ve, la posibilidad de hacerse fraile, pero solo para sobrevivir, distinguiéndose claramente en esto de lo que le ocurría al pícaro de Luján, que se arrepentía de su mala vida y se planteaba ingresar en un convento. Estando en Alcalá, el Guzmán de Alemán se pregunta si sería «mejor y más provechoso ser camarista o entrar en pupilaje», es decir, alquilar una habitación individual en una posada, o entrar a vivir en la casa de un «maestro de pupilos» o «pupilerero», bachiller o maestro que se encargaba de dar alojamiento y manutención a los estudiantes (Alemán, 2001: 413, notas 34 y 35). Y tras hablar de las penalidades del pupilaje, dice: «Con todo esto lo elegí por de menor inconveniente, pareciéndome que, siendo como era ya hombre, si tomase camarada, lo había de hacer con otro igual mío...» (II-III, 4: 413). Nuevamente, Alemán corrige a Luján, cuyo pícaro, que era más joven cuando iba a Alcalá, había entrado al servicio de cuatro estudiantes ricos.

Estando en Alcalá, el Guzmán de Alemán conoce a Gracia, la hermosa hija de una mesonera. Y describe así su galanteo:

Acompáñelas todo el camino, trayendo a mi dama de la mano. Vine a los principios perdido, sin saber por dónde comenzar, hasta que, conocida della mi cortedad o temor, no sé si con cuidado trompezó del chapín, acudíle los brazos abiertos y recibíla en ellos, alcanzándole a tocar un poco de su rostro con el mío (II-III, 4: 427-429).

Esta escena constituye una imitación de otra de Luján, cuyo pícaro también cortejaba a una dama que se dejaba caer

para llamar su atención: «...mi dama tropezó y cayó, o de veras, o porque quiso fingirlo. Salté del caballo como un viento, y ayudéla a levantar. Trabéla de la mano, que la tenía como de un mármol pario, blanquísima y muy bien hecha» (I, 5, 201). Y finalmente, y en nueva corrección a la soltería del pícaro de Luján, Guzmán vuelve a contraer matrimonio: «Señores míos, con perdón de Vuestras Mercedes, caséme» (II-III, 4: 431).

En el capítulo quinto de este libro tercero, Alemán sigue imitando a Luján, ya que su pícaro deja los estudios y se va a Madrid, si bien acompañado de su mujer. La corrección con respecto a Luján consiste, por un lado, en que el pícaro de Alemán se traslada dos veces de Alcalá a Madrid, y, por otro, en que vuelve a Madrid casado. En este capítulo, Guzmán consiente las relaciones sexuales de su mujer a cambio de dinero o beneficios, en lo que constituye otra clara distinción con respecto al pícaro de Luján, que se mostraba celoso de los galanes que cortejaban a Isabela, y se veía forzado a robar capas para satisfacerla, como se observa en el propio título del capítulo novelo del tercer libro («En que cuenta Guzmán los celos que tuvo de Isabela [...], y cómo se atrevió a capear por acudir a las locuras de su ninfa») y en el inicio del mismo: «Andaban algunos galancetes perdidos para jugarme la pieza; ella era tan redomada, que ni yo podía estar seguro ni confiado, y así por mi desgracia estaba celoso, que no hay amor sin celos» (III, 9, 543). Así pues, el Guzmán de Alemán no solo no se muestra celoso, sino que, contrariamente al de Luján, que roba para su mujer, obtiene un beneficio económico de la suya.

En el capítulo sexto, Guzmán vuelve a Sevilla con su mujer. Si Luján había llevado a su pícaro a Valencia (de donde Alemán creía que era Luján), el verdadero

Guzmán irá a su ciudad de origen y a la de su autor<sup>93</sup>, en la que encontrará sus raíces al hallar viva a su madre. Su mujer se fuga a Italia con un capitán de galeras (lo que se relaciona con los temores que sentía el Guzmán de Luján de perder a su dama Isabela), y Guzmán queda pobre, por lo que se ve obligado a robar capas, como había hecho el pícaro de Luján. Pero si éste tenía dificultades para robarlas, y era apresado en el intento, el de Luján no tiene ninguna dificultad para consumir sus hurtos: «Salíame las noches por esas encrucijadas y, cuando a mi casa volvía, venía cubierto con dos o tres capas, las que con menos alboroto y riesgo podía cativar» (II-III, 6: 465). El Guzmán de Alemán, como había hecho el de Luján, se une a una cuadrilla de pícaros para robar: «Yo me acomodé con otras camaradas para pasar la vida» (II-III, 6: 465). Y para que no quede duda de que su pícaro sí que puede llamarse «ladrón famosísimo», Alemán hace que robe después las coladas de los corrales, una casa que le confían o la bolsa de un hidalgo.

A continuación, Alemán remeda correctamente otro pasaje de Luján, cuyo pícaro había escuchado en Atocha a un predicador famoso («que hallé que estaba *predicando* uno de los de la fama» [III, 5, 488]), e iba después a visitar a «un fraile muy viejo» que «había en el Convento de san Felipe» (III, 6, 496), el cual le convenía para que se hiciera fraile. Y el pícaro de Alemán dice lo siguiente: «Me fui a la celda de *cierto famoso predicador*, en opinión de un santo, y díjele: ...» (II-III, 6: 468). Pero lejos de ser este fraile y famoso predicador quien convence a Guzmán, éste se las ingenia para engañar al fraile, el

<sup>93</sup> De hecho, y como hemos visto, el propio Alemán había experimentado, poco antes de corregir a Luján, una vivencia parecida a la de su pícaro, ya que en 1601 abandonó Madrid, donde había residido, para dirigirse a Sevilla (Rey, 2005: 268).

cual le ayuda para que entre a servir en casa de una rica señora, a la que Guzmán roba. En el capítulo séptimo, Guzmán resalta su malévolo comportamiento con respecto al fraile («Si no, vello con cuánta facilidad engañé a este santo. Y no fue solo este daño el que hice; mas otro mayor se siguió, que fue dejarle fallida la opinión» [II-III, 6: 476]) y a la señora a la que roba: «Con esto la engañé, la robé y sobre todo la injurié» (II-III, 7: 477). De esta forma, Alemán acentúa al final de su obra la perversidad de su pícaro para distinguirlo del de Luján, que tan solo había robado unas capas, de cara a exponer, en conformidad con el anunciado propósito de su obra, lo bajo que puede llegar a caer un hombre.

Guzmán tiene relaciones con la esclava de la señora. Luego roba a esta última, y es detenido y encarcelado (como el pícaro de Luján), aunque sus delitos son mucho más graves: «Hiciéronme terrible cargo» (II-III, 7: 479). Guzmán describe los trámites del juicio (II-III, 7: 480-484) con el abogado, el solicitador y el escribano («poquito a poquito, como sanguijuelas, me fueron chupando toda la sangre, hasta dejarme sin virtud» [II-III, 7: 484]), en lo que supone una nueva corrección a la defensa de los letrados que se hacía en la obra apócrifa.

Y si el pícaro de Luján lamentaba que su amante Isabela no le hiciera caso cuando le apresaban y le llevaban a la galeras, el de Guzmán recibe una carta de la esclava de la señora a la que robó, en la que le muestra su amor y su apoyo (II-III, 7: 484-485)<sup>94</sup>.

Guzmán recibe sentencia: «Confirmaron la sentencia, con que los azotes fuesen

vergüenza pública y las galeras por seis años» (II-III, 7: 487). Se trata de una nueva corrección a Luján, quien hacía que su pícaro, a pesar de cometer menos delitos, fuera condenado a «sentencia de azotes y diez años de galeras, que es lo ordinario» (III, 11, 591). Y, como hemos comentado anteriormente, Guzmán trata de huir de la cárcel disfrazándose de mujer, en lo que supone un remedo burlesco de la intención de huir que mostraba el pícaro de Luján, pero es atrapado y condenado a galeras de por vida, en nueva corrección a la condena a diez años del Guzmán de Luján.

En el capítulo octavo, el pícaro de Alemán cuenta su traslado a las galeras, cuyas similitudes y diferencias con el traslado del de Luján ya hemos comentado. Y estando en las galeras, comienza a arrepentirse de su mala vida: «Ya con las desventuras iba comenzando a ver la luz de que gozan los que siguen a la virtud y, protestando con mucha firmeza de morir antes que hacer cosa baja ni fea, solo trataba del servicio de mi amo [el cómitre de la galera]...». (II-III, 8: 505). Razona después consigo mismo que debe cambiar de vida: «Esos trabajos, eso que padeces y cuidado que tomas en servir a ese tu amo, ponlo a la cuenta de Dios [...]. Sírvelo con un suspiro, con una lágrima, con un dolor de corazón, pesándote de haberle ofendido» (II-III, 8: 505). Tras esto, se queda dormido, y, al despertar, aparece transformado: «me quedé dormido, y, cuando recordé [‘me desperté’], hallé otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes. Di gracias al Señor y supliqué que me tuviese de su mano. Luego traté de confesarme a menudo, reformando mi vida, limpiando mi conciencia, con que corrí algunos días» (II-III, 8: 506). Esta transformación es necesaria para tratar de impedir la tercera parte de Luján. A este respecto, José María Micó (2000: 50) afirma lo siguiente: «Alemán, ciertamente, no

<sup>94</sup> El propio Alemán, encarcelado en la cárcel de Sevilla en octubre de 1580, fue socorrido por su mujer, Catalina de Espinosa, lo que pudo servirle de inspiración a la hora de responder a Luján (Alborg, 1983: 465; Rey, 2005: 262).

mata a Guzmán de Alfarache, no lo hace morir como Cervantes a don Quijote, pero mata al pícaro, y esa aniquilación cierra, estructural y doctrinalmente, el círculo de su obra, dándole todo su sentido». Alemán no podía matar a su pícaro, simplemente, porque su novela estaba enunciada por un narrador autodiegético (Genette, 1988: 300, 1989: 78 y ss.), es decir, por un personaje ficcional que cuenta su propia historia, y, por lo tanto, Guzmán había de estar vivo en el momento de narrarla. Obviamente, Alemán podía haber empleado algún recurso para dar muerte a su pícaro, pero habría resultado demasiado artificial y contrario al propósito inicial de la obra, ya que exigiría la inclusión de otro enunciador distinto de Guzmán, pues éste no podía narrar su propia muerte. Todo lo más, podría haberla anunciado, diciendo, por ejemplo, que había sido condenado a muerte en las galeras, pero eso no garantizaba que fuera a morir realmente, pues siempre podría haber sido absuelto a última hora. Por ello, la única manera de dar una muerte segura al personaje consistía en que otro enunciador distinto del propio Guzmán indicara que éste había muerto tras escribir su relato, ya fuera en un añadido al final de la obra o en los preliminares. Pero este recurso contradiría el anuncio realizado por Alemán en la «Declaración para el entendimiento deste libro» de su primera parte, en la que decía que el mismo Guzmán escribía su vida desde las galeras («Él mismo escribe su vida desde las galeras...»), lo que implicaba que todo el relato había de ser obra de un mismo personaje-narrador que continuaba con vida. Por lo tanto, la elección inicial de un narrador autodiegético descartaba la posibilidad de dar muerte a Guzmán sin que resultara artificial, por lo que Alemán tenía que valerse de otros recursos, como los que hemos analizado, para tratar de evitar la tercera parte de Luján.

En cualquier caso, la relación que establece Micó entre Alemán y Cervantes no es gratuita, pues seguramente el segundo tomó del primero la idea de transformar completamente a don Quijote antes de morir. Así, de igual manera que Guzmán se duerme pícaro y despierta siendo «otro» cuando falta poco para que culmine la obra, don Quijote se duerme loco y despierta cuerdo poco antes de que termine su historia:

Rogó don Quijote que le dejaran solo, porque quería dormir un poco. Hicieronlo así y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas; tanto, que pensaron el ama y la sobrina que se había de quedar en el sueño. Despertó al cabo del tiempo dicho, y, dando una gran voz, dijo:

—¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! [...]. Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías (II, 74, 503)<sup>95</sup>.

En ambos casos, se trata de estrategias relacionadas con la intención de impedir las terceras partes, si bien Cervantes no solo hace que don Quijote recupere la razón (lo que en sí mismo impediría la continuación de Avellaneda), sino que le da muerte para tratar de evitarla. Y es que Cervantes, que en el episodio de los galeotes de la primera parte de su *Quijote* ya había mostrado sus reticencias al empleo de la narración autodiegética, no tenía ningún problema para dar muerte a su personaje, puesto que el narrador de su obra era externo a la historia (heterodiegético).

<sup>95</sup> La decisión de volver cuerdo a don Quijote está influida por la obra de Avellaneda, cuyo don Quijote también recobraba la razón al final de la obra (Martín, 2001: 414-415; 2005: 246-247). Pero el hecho de que el don Quijote cervantino experimente esa transformación tras quedarse dormido y despertar sin duda se basa en el episodio comentado de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán.

En el mismo título del capítulo novelo del libro tercero y último de la obra («Prosigue Guzmán lo que le sucedió en las galeras y el medio que tuvo para salir libre de ellas» [II-III, 9, 508]) se observa la influencia del libro de Luján, quien al final del mismo decía que su pícaro escapaba de las galeras: «Pero el cómo me escapé de las galeras y lo demás de mi vida, que fueron cosas estrañas, te diré en la tercera parte de mi historia, para la cual te convidó, si esta no te deja cansado y enfadado» (III, 11, 598). Esa fuga posibilitaba, por lo tanto, la continuación de la tercera parte. Y como Alemán tenía que dejar abierta la posibilidad de escribir su propia tercera parte, y a pesar de que en la «Declaración para el entendimiento deste libro» de su primera parte había dicho que su pícaro quedaba en las galeras y desde ellas contaba su vida («El mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió...» [I, 113]), ha de hacer ahora que su personaje también salga de las galeras, para poder seguir conteniendo, si se diera el caso, con la tercera parte de Luján. Pero si el pícaro de Luján anunciaba que había escapado de las galeras, el Guzmán de Alemán será liberado merced a su buen comportamiento, pues ya no es un pícaro y está redimido.

El Guzmán de Luján apenas contaba nada de lo que le había ocurrido en las galeras, sino que se limitaba a recordar, antes de ser conducido a las mismas, una anécdota sobre un galeote que había atacado al hermano del capitán de la galera, el cual le hizo dar «infinitos palos» (III, 11, 595). El galeote esperó su ocasión para vengarse, y, finalmente, apuñaló varias veces al capitán y le quitó la vida, diciendo después lo siguiente: «¡Alto! Bajen la entena, que ya sé que me han de ahorcar, y no se me da un clavo, pues he vengado mi corazón» (III, 11, 596). Para corregir a

Luján, Alemán dedica parte del capítulo octavo de su tercer libro y todo el capítulo novelo a describir lo que le ocurrió en las galeras al propio Guzmán, el cual, lejos de alzarse contra su capitán, como ocurría con el galeote de la anécdota de Luján, acabará denunciando un complot de los galeotes contra el mismo.

Guzmán es interrogado por un pariente del capitán que va a la galera sobre la vida de casado («me preguntó le dijese, como quien dos veces se había casado, qué vida era y cómo se pasaba»), y realiza otra disertación sobre el matrimonio (ya antes había hablado sobre él en el capítulo tercero del libro tercero), en nueva respuesta a la soltería del pícaro de Luján<sup>96</sup>. Guzmán pasa a servir a ese caballero, y su antiguo camarada Soto, con el que se enemistó tras los sucesos comentados que ocurrieron en la venta, trata de perjudicarlo, animando a un galeote a que robe un trincheo del caballero para echar la culpa a Guzmán. El caballero, no obstante, perdona a Guzmán, alegando que es la primera vez que le roba, y le amenaza con

<sup>96</sup> José Luis Alborg apunta a la propia experiencia matrimonial de Alemán como causa de su aversión al matrimonio: «Alemán anduvo en amores con una joven, doña Catalina de Espinosa, hija natural de un rico sevillano, que tenía por cuidador de su persona y bienes al capitán Alonso Hernández de Ayala. Alemán recibió de este cierta cantidad en préstamo, a condición de casar con doña Catalina si no devolvía la suma en el plazo convenido. Alemán gastó el dinero y trató luego de esquivar su compromiso con la joven, pero las amenazas jurídicas del tutor forzaron al novelista al matrimonio. Éste constituyó lógicamente un fracaso y fue una larga cruz para Alemán; los abundantes pasaje de sus libros en que zahiere la institución matrimonial, dan clara idea de lo que le hizo pensar de ella su unión con doña Catalina» (Alborg, 1983: 463). No obstante, la insistencia en tratar sobre el matrimonio en la segunda parte del *Guzmán* también pudo ser motivada por la necesidad de replicar a Luján. A propósito del paralelismo entre la vida de Alemán y la de su personaje, véase Brancaforte (1979: 51 y ss.) y Rey (2005: 269).



hacérselo pagar todo junto si vuelve a ocurrir. Desaparece después un cintillo del sombrero del caballero con piezas de oro, y Guzmán es culpado del robo. Él lleva la falsa acusación con resignación, mostrando su transformación: «Dile gracias [a Dios] entre mí a solas, pedile que me tuviese de su mano, como más no le ofendiese. Porque verdaderamente ya estaba tan diferente del que fui, que antes creyera dejarme hacer cien mil pedazos que cometer el más ligero crimen del mundo» (II-III, 9, 516). Le azotan despiadadamente, casi hasta la muerte (y también al galeote de la anécdota de Luján le habían dado «infinitos palos»). Pasados unos días, le cuelgan de las muñecas para que diga donde tiene el cintillo: «Fue un terrible tormento, donde creí espirar» (II-III, 9, 517). Le mandan dar azotes de muerte en la barriga, y, como creen que va a morir, le libran para no tener que pagar al rey. Pero siguen tratándole con suma dureza, castigándole por cualquier fallo, con lo que Guzmán, sufriendo tormentos parecidos a los de Jesucristo, va redimiendo todos sus pecados anteriores.

Soto y sus compinches tratan de alzarse con la galera, y piden el apoyo de Guzmán, quien denuncia la conspiración al capitán. Tras hallar una cama de ratas con el cintillo, se reconoce la inocencia de Guzmán, mientras que Soto y otro galeote son despedazados por cuatro galeras, y los conspiradores duramente castigados. Y en agradecimiento por haber denunciado la conspiración, el capitán se propone liberarle de las galeras, lo que sirve de punto final a la obra:

...y, exagerando el capitán mi bondad, inocencia y fidelidad, pidiéndome perdón del mal tratamiento pasado, me mandó desherrar y que como libre anduviese por la galera, en cuanto venía cédula de Su Majestad, en que absolutamente lo mandase, porque así se lo aplicaban y lo enviaron consultado.

*Aquí* di punto y fin a estas desgracias. Rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante della verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos (II-III, 9,522).

Así, Guzmán afirma que dio «punto y fin» al relato de su vida estando todavía en las galeras y a la espera de su liberación, de forma que dicho relato culminaría con la expresión «...y lo enviaron consultado», y el último párrafo («Aquí di punto y fin...») sería un añadido posterior, que se habría sumado a lo escrito en las galeras en un momento en el que Guzmán estaría próximo a su muerte. Y ese añadido, imprescindible para dejar abierta la posibilidad de escribir la tercera parte, constituye un remedo obligado de lo que había escrito Luján al final de su obra:

...dieron con nosotros en nuestros puestos [en las galeras], y es otra jornada de grande aflicción el entrar en aquella posada tan fuerte, con tales trincheas y fosos, y ver el tratamiento que se os hace por la bienvenida.

*Aquí* me trujeron mis pasos inconsiderados, aunque, por gracia de Dios, presto me vi con libertad. Pero el cómo me escapé de las galeras y lo demás de mi vida, que fueron cosas estrañas, te diré en la tercera parte de mi historia, para la cual te convidó, si ésta no te deja cansado y enfadado (III, 11, 598).

Como se puede apreciar, tanto Luján como Alemán emplean el término «Aquí» al comienzo de los párrafos que cierran sus obras. En el caso de Luján, la expresión «Aquí me trujeron mis pasos inconsiderados» estaría escrita en la galera, y el resto del párrafo (desde «aunque, por gracia de Dios...») sería un añadido posterior, realizado en un momento en el que ya ha transcurrido gran parte de su vida. Por lo demás, es de notar que Luján apenas cuenta nada de lo que le ocurrió a

su pícaro desde que llegó a las galeras, y seguramente por eso Alemán dedica el último capítulo de su obra a relatar lo que le pasó en ellas a su personaje, insistiendo en la transformación de que había sido objeto.

En suma, la imitación correctiva que realizó Alemán de la obra apócrifa afecta a toda la verdadera segunda parte del *Guzmán*, desde su inicio hasta el final, lo que indica que, aunque Alemán pudo servir de lo que antes tenía escrito en el manuscrito original de su segunda parte, lo rehízo profundamente (como él mismo indicara en el prólogo al «Letor» de su segunda parte, y como se afirmara también en el elogio del supuesto Luis de Valdés) para dar respuesta al libro de su rival.

Llega el momento de valorar de qué forma influyó la imitación correctiva que hizo Alemán en la que Cervantes realizó de Avellaneda. Y a este respecto, hay que tener en cuenta que Cervantes leyó el manuscrito original de la segunda parte de Alemán (pues remedó su episodio del traslado de los galeotes en la primera parte del *Quijote*), y que después también conoció su segunda parte publicada (en cuyos preliminares se basaría para componer los suyos, y en la cual halló aspectos que le sirvieron de inspiración, como el hecho de que Guzmán sufriera una transformación al despertar de un sueño). Y hemos visto también que Cervantes conocía la segunda parte apócrifa del *Guzmán*, a cuyas expresiones ya aludía en su episodio de los galeotes de la primera parte del *Quijote*. Por eso, Cervantes conocía todas las obras que habían entrado en juego en la disputa entre Alemán y Luján: la primera parte de Alemán, el manuscrito de su segunda parte, la segunda parte apócrifa que compuso Luján, y la segunda parte que publicó Alemán. Por lo tanto, Cervantes pudo comprobar los cambios que hizo Alemán en su segunda

parte publicada con respecto al manuscrito original para dar respuesta a Luján. Y comoquiera que él mismo se vio en una tesitura parecida, pues su primera parte del *Quijote* también fue objeto de una continuación apócrifa, es lógico que tuviera en cuenta lo que había hecho Alemán a la hora de responder a Avellaneda.

De hecho, Cervantes hizo suyo el recurso de Alemán de imitar la obra de su rival para componer la suya, aunque, a diferencia de Alemán, decidió no admitirlo expresamente. Es de advertir que la confesión de Alemán se situaba en su prólogo, y que en el cuerpo de su segunda parte no había ninguna referencia explícita a la imitación que estaba realizando. Siguiendo el ejemplo de Alemán, Cervantes comenzó a imitar el manuscrito de Avellaneda sin dejar en el cuerpo de su novela ninguna indicación de que lo estuviera haciendo. E incluso cuando en el capítulo 59 se decidió a mencionar el libro ya publicado de Avellaneda, continuó con la misma estrategia, imitando los episodios de Avellaneda hasta el final de su segunda parte, pero sin admitirlo. Era a la hora de redactar su prólogo, compuesto después de terminar su novela, cuando podía haber hecho lo mismo que Alemán, admitiendo la imitación que había realizado, pero Cervantes decidió no confesarla, seguramente porque tenía en mucho menos estima la obra de Avellaneda que Alemán la de Luján, y no quiso dar a entender que se había basado en el libro de un autor que despreciaba. Además, el mismo hecho de que Alemán hubiera confesado su imitación pudo llevar a Cervantes a silenciar la suya, para no emplear en su prólogo el mismo recurso que Alemán.

En cualquier caso, la imitación que Cervantes realizó de Avellaneda tiene, como la de Alemán, un fuerte carácter correctivo y una intención claramente meliorativa, acentuada por el hecho de

que Cervantes despreciara en mayor medida la obra de Avellaneda que Alemán la de Luján. Y a estas dos intenciones, habría que sumar una tercera, mucho más notoria en la obra de Cervantes que en la de Alemán: me refiero a la imitación de tipo burlesco o satírico, que Alemán llevó a cabo en algunos episodios aislados, y que Cervantes desarrolló en mucha mayor medida a lo largo de su segunda parte, hasta el punto de que uno de los principales atractivos de su novela reside en la ironía que desplegó contra Avellaneda (la cual no se puede apreciar, lógicamente, si se lee la obra cervantina sin tener en cuenta que Cervantes se estaba burlando en ella de su rival). Y la imitación cervantina de Avellaneda, como ocurría en el caso de Luján, se extendía a lo largo de toda su segunda parte, desde el primer capítulo hasta el último, lo que evidencia que Cervantes tuvo muy en cuenta el ejemplo de Alemán.

Por otra parte, Cervantes no solo remedió la obra de Avellaneda, sino que incluyó en la segunda parte de su *Quijote* frecuentes alusiones a la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, dando así a entender que ambas obras pertenecían al mismo autor, siguiendo un procedimiento que ya había empleado anteriormente en otras de sus obras, como el entremés de *La guarda cuidadosa*, la novelas ejemplares *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros* o el *Viaje del Parnaso* (Martín Jiménez, 2005: 143-173, 2005c; Schindler y Martín Jiménez, 2006). La imitación correctiva, satírica y meliorativa que Cervantes realizó en la segunda parte de su *Quijote* del libro de Avellaneda, que ha sido explicada detalladamente en otros lugares (Martín Jiménez, 2001: 203-421, 2005: 175-258), puede resumirse así<sup>97</sup>:

<sup>97</sup> Reproduzco, en lo esencial, el resumen de la imitación cervantina efectuado en mi trabajo «De Avellaneda y Avellanedas» (2006: 374-379).

A lo largo del primer capítulo de la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes realiza continuas referencias encubiertas a los episodios del manuscrito apócrifo, y presenta los hechos de la segunda parte como inmediatamente posteriores a los de la primera para rebatir a Avellaneda, que situaba el inicio de su historia un año después de los hechos descritos en la primera parte cervantina. Además, Cervantes recupera a la sobrina y al ama que Avellaneda había hecho desaparecer; sugiere el nombre del «moderno» historiador Alisolán que figuraba en el inicio del *Quijote* apócrifo; calca algunas expresiones de la obra de su rival; parodia el episodio del clérigo loco de Avellaneda; se burla de las descripciones físicas que Pasamonte había hecho de sí mismo en la obra espuria por medios de sus «sinónomos voluntarios»; hace una referencia inequívoca a la justificación alegada en el prólogo de Avellaneda sobre la continuación de la historia de los amores de la Angélica de Ariosto por parte de varios autores, e incluye el propio verso de Ariosto («quizá otro cantará con mejor plectro») citado en su versión italiana al final de la primera parte del *Quijote* y aludido también en la última frase de la obra de Avellaneda, por medio del cual hace ver que su invitación de proseguir la historia de don Quijote fue efectivamente aceptada por el autor del manuscrito del *Quijote* apócrifo. En el mismo capítulo, Cervantes relaciona a Avellaneda con Lope de Vega, y dirige contra ellos sus dardos de manera conjunta, lo que evidencia que Cervantes compuso desde el inicio su obra para responder a Avellaneda, quien hizo suya la defensa del Fénix.

Las conversaciones que tienen lugar antes de la tercera salida de don Quijote (capítulos 2-7) están llenas de alusiones al manuscrito del *Quijote* apócrifo, y a través de ellas Cervantes trata de distinguir a sus personajes de los de Avellaneda. Así,

Cervantes insiste en que don Quijote sigue fielmente enamorado de Dulcinea porque el don Quijote avellanedesco la había repudiado, adoptando el sobrenombre de «Caballero Desamorado»; recuerda que entre don Quijote y su escudero existe una estrecha relación que no se daba en la obra apócrifa, y hace ver que Sancho, al contrario que el escudero avellanedesco, no entiende ni habla el latín, y le otorga además una inesperada discreción para distanciarle de la exclusiva simpleza del escudero de Avellaneda, hasta el punto de que su nueva forma de hablar hace al traductor tener el capítulo quinto por apócrifo. Al salir de su pueblo, el don Quijote cervantino va a visitar a Dulcinea (capítulos 8-10), y lo hace para distinguirse del «Caballero Desamorado» de Avellaneda. Don Quijote se cruza después con una compañía de comediantes que vienen de representar el *Auto Sacramental de las Cortes de la Muerte* de Lope de Vega (capítulo 11), de igual forma que el don Quijote de Avellaneda se encontraba con una compañía de comediantes que representaba otra obra del Fénix.

En la disputa con el Caballero del Bosque y en la conversación de los escuderos (capítulos 12-15), Cervantes parodia el combate que se produce en el *Quijote* apócrifo entre el Sancho avellanedesco y el escudero negro de Bramidán de Tajarunque, y el Caballero del Bosque dice haber vencido a don Quijote, el cual replica que «Podría ser que fuese otro que le pareciese» (II, 14, 357), en clara referencias a la existencia de su homólogo avellanedesco. Las cualidades que Cervantes atribuye al Caballero del Verde Gabán (capítulos 16-18) están basadas en los consejos que el mosén Valentín de Avellaneda daba a don Quijote, y el nombre que Cervantes otorga al caballero, Diego de Miranda, corresponde al de uno de los implicados en el caso Ezpeleta,

aludido por Avellaneda en su cuento de *Los felices amantes*. En el episodio de las bodas de Camacho (capítulos 19-21), Cervantes convierte en protagonistas de un suceso amoroso a Basilio y Quiteria, personajes formados a partir de San Basilio y Santa Quiteria, cuyas vidas se recogían en el *Flos sanctorum*, libro que leía y elogiaba el don Quijote de Avellaneda. Y el banquete rústico que ofrece Camacho presenta claras analogías con el banquete cortesano de Zaragoza del *Quijote* apócrifo. Cervantes hace que su don Quijote descienda después a la cueva de Montesinos (capítulos 22-23) porque el don Quijote de Avellaneda se había referido a la leyenda de Montesinos en uno de sus discursos. Y el conocimiento de la lengua asnuna que decía tener el Sancho de Avellaneda es remedado en el pasaje del pueblo del rebuzno (capítulos 24-25), en cuyo desenlace el propio escudero cervantino muestra también dominar dicha lengua (capítulo 28).

En el episodio del retablo de maese Pedro (capítulos 25-27), don Quijote interrumpe la representación del retablo la libertad de Melisendra, el cual constituye un remedo paródico del *Entremés de Melisendra* de Lope de Vega (Percas, 2003: 72-90), de igual manera que el don Quijote de Avellaneda había interrumpido la escenificación de *El testimonio vengado*, también de Lope de Vega. El episodio del barco encantado (capítulo 29), en el que don Quijote confunde las aceñas del río con un castillo o fortaleza, exigiendo la libertad de los cautivos que cree encerrados en ella, supone un claro remedo de lo acontecido al don Quijote de Avellaneda en la venta cercana a Alcalá, que tomaba asimismo por fortaleza o castillo, reclamando igualmente la liberación de los que allí creía apresados.

Los episodios que transcurren en la casa de los duques (capítulos 30-57) están

claramente basados en las experiencias del don Quijote avellanedesco entre los nobles cortesanos, los cuales se entretenían con la conversación de don Quijote y Sancho y preparaban una serie de burlas para divertirse a su costa, exactamente igual que hacen los duques cervantinos. Así, el don Quijote de Avellaneda era tratado como un caballero andante por los nobles madrileños, y los duques también tratan al cervantino como tal; el don Quijote de Avellaneda se desnudaba ante los nobles cortesanos produciendo su hilaridad, y el cervantino es desnudado ante los duques, causando el mismo regocijo; el Sancho de Avellaneda mostraba su impertinencia al comer con el Archipámpano y su mujer, y el cervantino muestra su discreción durante la comida con los duques; el escudero avellanedesco se arrodillaba ante los nobles cortesanos, y el cervantino lo hace ante los duques; el primero se manchaba las barbas con *pellas* de manjar blanco, y el segundo se las lava con *pellas* de jabón... Y si los nobles cortesanos preparaban la burla del gigante Bramidán de Tajayunque, que se transformaba finalmente en la Infanta Burlerina, los duques organizan la del desencantamiento de Dulcinea y la de la Dueña Dolorida, en las que también se producen transformaciones sexuales. La carta que escribe el Sancho cervantino a su mujer es un claro remedo de la que enviaba a la suya el escudero de Avellaneda, y si éste adquiría un gran protagonismo en la obra apócrifa, Cervantes otorga el mismo protagonismo a su escudero en los episodios de la ínsula Barataria, en los cuales no solo es sometido a una estricta dieta que sirve de réplica a los banquetes con que regalaban al Sancho avellanedesco, sino que muestra además, frente a la simpleza de su homólogo, una gran discreción en la resolución de los casos que se le plantean. El combate entre don Quijote y Tosilos remite claramente a la disputa entre el caballero de

Avellaneda y el príncipe Periano, quien, como Tosilos, pelea por el honor de una dama y acaba dándose por vencido sin entrar en combate. Y si en el episodio de la Arcadia (capítulo 58) don Quijote reta a quienes no reconozcan la belleza de las pastoras, es porque el don Quijote de Avellaneda desafiaba a quienes no admitieran la belleza de la reina Zenobia.

Cuando Cervantes supo que el *Quijote* apócrifo había sido publicado, adquiriendo una categoría más preocupante, decidió mencionarlo de forma expresa para criticarlo, lo que hizo en el capítulo 59. Y como el don Quijote de Avellaneda había ido a Zaragoza, el cervantino decide no ir allí y encaminarse a Barcelona<sup>98</sup>. En el viaje a esa ciudad tiene lugar el episodio de Claudia Jerónima (capítulo 60), en el que se produce un malentendido amoroso que guarda un claro paralelismo con el cuento avellanedesco de *El rico desesperado*. Y a pesar de no ir a Zaragoza, a los personajes cervantinos les ocurren en

<sup>98</sup> También Mateo Alemán había corregido el itinerario del pícaro de su rival, pues, si éste no había ido a Génova en la segunda parte apócrifa, el pícaro de la segunda parte de Alemán va a esa ciudad, junto con Sayavedra, para vengarse de la ofensa de su tío. Cervantes, por su parte, al no referirse en un principio el manuscrito de Avellaneda que estaba imitando, no tenía ninguna justificación para que su personaje no fuera, según se había anunciado al final de la primera parte del *Quijote*, a las justas de Zaragoza; pero, cuando se decidió a mencionar en el capítulo 59 el libro publicado de su rival, tuvo por fin un motivo para corregir el itinerario de su protagonista, haciéndole decir que iría a Barcelona para dejar claro que el verdadero don Quijote nunca había estado en Zaragoza, donde sí había ido el falso (y ello a pesar de que esa decisión resultara contradictoria con lo anunciado al final de la primera parte del *Quijote*). Previamente, Cervantes había dilatado la llegada de don Quijote a Zaragoza para no hacer lo mismo que Avellaneda, que había llevado a su don Quijote a esa ciudad al principio de su obra (Martín Jiménez, 2001: 387; 2005: 240). Y el hecho de que Alemán corrigiera el itinerario del falso pícaro sin duda sirvió a Cervantes de inspiración a la hora de corregir el itinerario del falso don Quijote.



Barcelona (capítulos 61-65) algunas cosas muy parecidas a las que experimentaban los avellanescos en la ciudad aragonesa: en ambos casos los caballeros que le acogen burlan a don Quijote, se hace referencia a las habilidades de Sancho como zapateador y se propone correr una sortija. Y el episodio de Ana Félix constituye un remedo del cuento de *Los felices amantes* de Avellaneda, uno de cuyos protagonistas, don Gregorio, se llama igual que el amante de la morisca cervantina, y es también condenado, como el don Gregorio de Avellaneda, a una especie de destierro en Argel, tras el cual visita a sus padres, como había hecho el personaje avellanescos.

Tras ser vencido por Sansón Carrasco, don Quijote emprende el camino de regreso hacia su pueblo (capítulos 66-71), pasando por los mismos sitios que a la ida, como el don Quijote de Avellaneda en su viaje de ida y vuelta a Zaragoza. Cervantes se apropia después del Álvaro Tarfe avellanescos (capítulo 72) para hacerle testificar que su Sancho y su don Quijote son los verdaderos. Y sin dejar de realizar nuevas referencias encubiertas al libro apócrifo (capítulos 73-74), Cervantes hace que don Quijote recupere finalmente la razón, como la recuperaba el don Quijote de Avellaneda en el capítulo final de la obra apócrifa.

En definitiva, no cabe duda de que Cervantes remedó la obra de Avellaneda al componer la totalidad de los episodios de su segunda parte, comenzando su imitación en el primer capítulo y continuándola ininterrumpidamente hasta el final, de forma similar a lo que había hecho Mateo Alemán, el cual, tras realizar una digresión en el primer capítulo del libro primero de su segunda parte, comenzaba a partir del segundo a remedar correctivamente el *Guzmán* apócrifo, y no dejaba de hacerlo hasta el final de su obra.

Una vez comprobada la manera en que Alemán imitó a Luján y su influencia en la imitación cervantina de Avellaneda, quedan por analizar las estrategias que uso Alemán en el cuerpo de su novela para denunciar la verdadera identidad de su rival, y de qué manera influyeron en Cervantes.

En el capítulo séptimo del libro primero de su segunda parte, Alemán incluye por primera vez al personaje de Sayavedra. Siendo Guzmán perseguido, Sayavedra acude en su ayuda:

...mas fuéronme a la mano un *moçito de mi talle, traza y edad, bien compuesto, pero mal sufrido*; porque tomando contra todo el común mi defensa, favorecido de otros dos o tres amigos que con él venían, resistieron con obras y palabras ásperas a los que me perseguían. [...]. Supliquéme me dijese su posada y nombre. Negóme lo todo, prometiendo volverme a visitar. Sólo me dijo que me tenía particular afición, así por mi persona, como por ser español de su nación. Que como tal sentía mis desgracias. Y con esto nos despedimos (II-I, 7: 129).

Como se ve, el muchacho en cuestión es descrito con las mismas características de Guzmán, lo que ya anticipa que es una representación del pícaro de Luján. Y en un principio no quiere decir a Guzmán su verdadero nombre. Poco después, se dice de él lo siguiente: «Visitábame a menudo aquel mancebito que tomó mi defensa. Hízome muchos ofrecimientos de su hacienda y persona. Djome su tierra y nombre, que había venido a Roma sobre cierto caso en que había de dispensar Su Santidad y que había gastado mucha hacienda y tiempo sin haber negociado» (II-I, 7: 130). Poco después, anima a Guzmán a que deje la casa del Embajador de Francia y viaje por Italia («Yo, si fuese Vuestra Merced, habiendo de restarme tanto tiempo encerrado, tendría por mejor ganarlo en otra parte, dando una

vuelta por toda Italia» [II-I, 7: 131]), de igual manera que el Guzmán de Alemán se había encontrado con unos pícaros en cuya compañía vio la ocasión de dejar la casa del Embajador de Francia: «cuando yo iba vacilando para salirme de Roma, [...] topéme con dos casi de mi hábito, españoles [...]. También deseaban salir de Roma y buscar su vida. Fácilmente nos concertamos» (I, 1, 118). La escena, por lo tanto, constituye un remedo de la de Luján. Y en el capítulo octavo del libro primero de la obra de Alemán se indica el supuesto nombre del personaje:

Estaba yo descuidado, había recibido buenas obras, oído buenas palabras, vía en buen hábito a un hombre que trataba de aconsejarme y favorecerme. Puso su persona en peligro, por guardar la mía. Visitóme, al parecer, desinteresadamente, sin querer admitir ni un jarro de agua. Díjome ser andaluz, de Sevilla, mi natural, caballero principal, Sayavedra, una de las casas más ilustres, antigua y calificada della. ¡Quién sospechara de tales prendas tales embelecós! Todo fue mentira. Era valenciano y no digo su nombre, por justas causas (II-I, 8: 135).

El personaje, por lo tanto, dice ser de Sevilla y llamarse Sayavedra, lo que remite de forma diáfana al «Mateo Luján de *Sayavedra*, natural vecino de *Sevilla*» que había firmado la continuación apócrifa<sup>99</sup>. Y el propio Guzmán adelanta que Sayavedra mentía, que no era sevillano, sino de Valencia, y que no era ése su verdadero nombre. Estos datos relacionaban la escena con los preliminares de la segunda parte de Alemán, en los que se había afirmado que Mateo Luján de Sayavedra no era de Sevilla, sino valenciano, y se había sugerido también que había empleado

un nombre falso. Así, el lector ya tenía elementos suficientes para asociar al personaje de Sayavedra (que empleaba un falso nombre y, siendo valenciano, se hacía pasar por sevillano) con el Mateo Luján de Sayavedra que decía ser sevillano y era en realidad de Valencia. Pero, por el momento, se niega la revelación de su verdadero nombre, dejando al lector a la espera de la misma.

Aunque Guzmán, como narrador que conoce el final de la historia, adelanta que Sayavedra es un impostor, en el momento de vivir esa situación aún no lo sabía:

Fiéme dél y otro día, viniéndome a visitar, como me halló de mudada, quedó admirado y confuso, sin saber qué pudiera ser aquello. Preguntómelo y díjele que había tomado su consejo y estaba determinado de irme a Siena, donde residía Pompeyo, un grande amigo mío, para de allí pasar a Florencia, dando vuelta por toda Italia (II-I, 8: 136).

De ahí que Sayavedra se aproveche de él para robarle: cuando Guzmán envía sus baúles a casa de su amigo Pompeyo (con quien Guzmán solo se había relacionado a través del correo), Sayavedra se presenta allí haciéndose pasar por Guzmán y se apropia de los baúles, marchándose después a Florencia. El episodio tiene una doble significación: por un lado, el hecho de que Sayavedra se haga pasar por Guzmán incide en el parecido entre los mismos, y evidencia que Sayavedra es el «otro» Guzmán, es decir, una representación del pícaro de Luján; por otro lado, el que Sayavedra robe a Guzmán se relaciona simbólicamente con el hurto de que Alemán había sido objeto por parte de Luján.

Guzmán utiliza expresiones como «yo fingido» (II-I, 8: 137) o «mi estatua» (II-I, 8: 140) para referirse a Sayavedra, las cuales remiten al pícaro de Luján. Queda así

<sup>99</sup> A juicio de Benito Brancaforte (1980, cap. IV; 2002: 224), Sayavedra figura en la obra de Alemán como doble de Guzmán y a la vez de Mateo Luján.

claro que Sayavedra no es una representación literaria de Mateo Luján de Sayavedra, sino de su pícaro, y si Alemán lo llama así es para relacionarlo con la obra apócrifa sin tener que denominarlo Guzmán, ya que solo hay un Guzmán verdadero.

Guzmán abandona la casa del Embajador de Francia y va a Siena, donde descubre el robo de que ha sido objeto por parte de Sayavedra, el cual finalmente es atrapado y condenado al destierro. En el primer capítulo del libro segundo, Guzmán parte hacia Florencia, y en el camino se encuentra a Sayavedra, «que salía de Siena en cumplimiento de su destierro» (II-II, 1: 159). Guzmán lo perdona y lo acoge como servidor:

No me bastó el ánimo, en conociéndolo, a dejar de compadecerme dél y saludarlo [...]. No pude resistirme sin hablarle con amor ni él de recibirme con lágrimas, que vertiéndolas por todo el rostro se vino a mis pies, abrazándose con el estribo y pidiéndome perdón de su yerro, [...] que para en cuenta y parte de pago de su deuda quería como un esclavo servirme toda su vida.

Yo, que siempre le conocí por hombre de muy gallardo entendimiento, vivo de ingenio, aunque por el mismo caso un perdido, empero dispuesto para cualquier cosa, holguéme con su ofrecimiento (II-II, 1: 159-160).

Es así como el representante del falso pícaro pasa a servir al verdadero, lo que establece una clara jerarquía entre ambos. Y es de advertir que Guzmán valora algunas cualidades de Sayavedra, en consonancia con la estimación que Alemán mostraba en su prólogo por algunos aspectos de la obra de su rival. A partir de ese momento, Sayavedra acompaña a Guzmán. En el camino hacia Florencia, Guzmán pregunta a su acompañante sobre el «principio y fundación» de esa ciudad, y Sayavedra responde lo siguiente: «Pues el tiempo del caminar es ocioso

y la relación de lo que se me manda breve, diré lo que por curiosidad y con verdad he sabido». Pero Sayavedra se extiende en su respuesta: «Comenzó a discurrir luego desde las guerras civiles, a quien Catilina dio principio entre los de Fiesole y florentines...» (II-II, 1: 161). El propio Guzmán resalta la extensión del relato de Sayavedra: «Si la relación fuera un poco más larga, fuera necesario dejarla para otro día, porque parece que la midió con el tiempo, que ya estábamos tan cerca de noche como de la posada» (II-II, 1: 161). Como apunta Benito Brancaforte, se trata de una parodia de la obra de Luján, en la que un clérigo pedía a Guzmán que contara «algunas cosas de entrenamiento para pasar el enfado y trabajo del camino» (I, 3, 161), y en la que se incluían largas digresiones, como la disquisición sobre los vizcaínos y su historia, que comenzaba en el capítulo octavo del libro segundo, se interrumpía al final del capítulo novelo, pues «era ya noche» (II, 9, 389), y continuaba en el siguiente capítulo hasta el final del libro segundo (Brancaforte, 1979: 61; 2002: 227).

Guzmán y Sayavedra pasan por Florencia y Bolonia, donde corren diversas aventuras y ganan dinero jugando a las cartas. Y en el capítulo cuarto del libro segundo, camino de Milán, Sayavedra cuenta su vida a Guzmán, descubriendo quién es en realidad. Pero antes, Guzmán hace ver que ya conoce el verdadero lugar de origen de Sayavedra, pues le dice lo siguiente: «Alarga el ánimo a lo mismo, que también tendrás otro tanto con que poder volver a Valencia. No andes a ratearías, hurtando cartillas, ladrón de coplas, que no se saca de tales hurtos otro provecho que infamia» (II-II, 4, 211). La referencia al robo de las «cartillas» parece remitir al robo del manuscrito de que había sido objeto Alemán, y tal vez la intención de aludir a su rival le llevó a

insistir en que era valenciano incluso antes de que el propio pícaro lo declarase<sup>100</sup>.

Y poco después, Sayavedra se decide a contar quién es en realidad, diciendo lo siguiente: «Señor, ya no puedo, aunque quisiese, dejar de hacer alarde público de mi vida, tanto por la merced recibida con tanta liberalidad en todo lo pasado, como por ser notoria y que con quien se ha de vivir ha de ser el trato llano, sin tener algo encubierto» (II-II, 4, 212). No parece lógico que Sayavedra diga que va a hacer un «alarde público» de su vida, cuando el único que le escucha es Guzmán. Pero la expresión cobra pleno sentido si consideramos que se trata de una revelación destinada al conjunto de los lectores. Y el hecho de que Sayavedra juzgue su vida de «notoria» parece sugerir que, a pesar de que Mateo Luján de Sayavedra hubiera querido encubrir su nombre, su verdadera identidad no pasó desapercibida a Alemán, ni quizás a otras personas. Y Sayavedra prosigue así:

Vuesa Merced sabrá que soy valenciano, hijo de padres honrados, que aún podrá ser conocerlos algún día por la fama, que ya, sea Dios loado, son difuntos. Fuemos dos hermanos y entrambos desgraciados [...]. El otro mi hermano es mayor que yo y [...] salimos a nuestras aventuras. Mas porque

<sup>100</sup> En el capítulo octavo del libro primero, desde su posición de narrador que cuenta la historia de su vida pasada, Guzmán había adelantado que Sayavedra mentía al decir que era sevillano, y que en realidad era de Valencia, pero hasta ahora no se había dicho que Sayavedra hubiera confesado su lugar de origen al personaje de Guzmán. Sayavedra se lo dirá poco después: «Vuestra merced sabrá que soy valenciano» (II-II, 4, 212). Por lo tanto, según la lógica ficcional del relato, Guzmán todavía no tendría por qué saber que Sayavedra era valenciano cuando le dice «tendrás otro tanto con que poder volver a Valencia». Parece tratarse de un *lapsus* de Alemán, a no ser que entendamos que Guzmán podía sospechar que Sayavedra era de Valencia, o que admitamos que éste pudiera haberle hablado de su intención de ir a esa ciudad.

podiera 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. Desta manera desbarró por el mundo y el mundo me dicen que le dio el pago tan bien como a mí. Yo, como no tengo letras ni sé más que un monacillo, eché por estos trigos y, sabiendo ser caballeros principales los Sayavedras de Sevilla, dije ser de allá y púseme su apellido; mas ni estuve jamás en Sevilla ni della sé más de lo que aquí he dicho (II-II, 4, 212-213).

Así pues, el mayor de los dos hermanos valencianos se llama Juan Martí, y mudó su nombre por el de Mateo Luján, mientras que el menor, cuyo nombre no se indica, adoptó el falso apellido de los Sayavedra, caballeros principales de Sevilla. De esta forma, entre los nombres falsos de los dos hermanos se completa el nombre de «Mateo Luján [de] Sayavedra» que se había adjudicado el fingido autor del *Guzmán* apócrifo, por lo que no cabe duda sobre la intención de Alemán de relacionar a ambos hermanos con la obra y el nombre de su rival. Y comoquiera que Sayavedra es una figuración literaria del pícaro de Luján, su «hermano mayor», Juan Martí, representa al verdadero autor de la obra apócrifa, que mudó su nombre por el de Mateo Luján para no ser reconocido, tanto en el universo ficcional de la propia obra como en la vida real, a la que sin duda remite el nombre de Mateo Luján, ya que era el que había empleado en ella el autor fingido. El término *hermano* se usa con una significación parecida a la que tiene el término *padre* cuando se emplea para designar al autor de una obra, y el hecho de que Mateo Luján, o

Juan Martí, sea el «hermano mayor» de Sayavedra implica que es el creador de la obra en la que éste figuraba como personaje. El nombre de «Mateo Luján» no había aparecido anteriormente en el cuerpo de la novela, y solo se había mencionado una vez en sus preliminares, cuando el supuesto alférez Luis de Valdés decía en su elogio lo siguiente: «Testifica esta verdad el valenciano que, negando su nombre, se fingió Mateo Luján». Y ahora, en el cuerpo de la novela, se afirma ya explícitamente que ese valenciano que había fingido ser Mateo Luján se llamaba en realidad Juan Martí. Si en los preliminares de la obra se advertía que Mateo Luján era un nombre fingido, y que no era de Sevilla, sino valenciano, despertando así la curiosidad del lector sobre su verdadero nombre, ahora se satisface esa curiosidad. Por lo tanto, el episodio supone una revelación inequívoca sobre el verdadero nombre del autor del *Guzmán* apócrifo, y muestra claramente el convencimiento de Alemán sobre la verdadera identidad de su rival.

A este respecto, es de notar que Alemán se sirve de un personaje ficcional para revelar la identidad de su rival. Podría aducirse que, si lo hubiera dado a entender él mismo en los preliminares de su obra, la revelación podría haber sido más contundente, ya que las manifestaciones realizadas en los prólogos corresponden a sus propios autores, y no tienen un carácter ficcional (al menos en los preliminares que no están ficcionalizados). Sin embargo, a la revelación efectuada por un personaje ficticio, como Sayavedra, se le puede atribuir un carácter ficcional, lo que podría poner en duda que el autor, al identificar a Mateo Luján con Juan Martí, quisiera referirse a la realidad.

No obstante, Alemán eligió avisar en sus preliminares al lector sobre la falsedad de la identidad y del lugar de origen que

se había atribuido Luján, y dejarle a la espera para revelar su verdadero nombre en el cuerpo de la novela, por lo que, debido al carácter autodiegético de la narración, la revelación había de ponerse necesariamente en boca de un personaje ficticio. Y a pesar de que el universo de la obra sea ficcional, remite sin duda a la realidad, pues en ella se inscribe el nombre de Mateo Luján como autor de la novela apócrifa (y, por lo tanto, el de Juan Martí, que se asocia con él). Así, el personaje de Mateo Luján-Juan Martí tiene en la obra de Alemán una doble naturaleza: por un lado, constituye un personaje ficcional perteneciente al universo ficticio de la novela; pero, por otro, representa a una persona del mismo nombre que existe en la realidad. El recurso de representar a personas reales a través de personajes ficcionales era común en la época, y constituía uno de los elementos básicos de las novelas pastoriles. El propio Cervantes se había servido de ese recurso al escribir *La Galatea* (1585), como él mismo hizo ver en el prólogo de su novela pastoril al afirmar «que muchos de los disfrazados pastores della lo eran solo en el hábito» (prólogo a los «Curiosos lectores», 13)<sup>101</sup>. Asimismo, Cervantes se serviría después del mismo recurso en las dos partes del *Quijote*, al hacer que el personaje ficcional de Ginés de Pasamonte representara al verdadero Jerónimo de Pasamonte. Nada tiene de extraño, por lo tanto, que Alemán quisiera representar al verdadero

<sup>101</sup> De hecho, se ha identificado a algunos de esos pastores, como Tirsi, Damón o Meliso, con Francisco de Figueroa, Pedro Laínez y Diego Hurtado de Mendoza, e incluso el mismo Cervantes se representó a sí mismo a través del pastor Lauso (Sevilla y Rey, 1996: X y ss.). Además de las identificaciones mencionadas, se ha querido ver en los pastores cervantinos Larsileo, Astraliano, Siralvo y Erastro, respectivamente, a Mateo Vázquez, don Juan de Austria, Vázquez de Montalvo y Antonio de Eraso.



Mateo Luján a través de un personaje ficcional del mismo nombre. Los lectores de la época, acostumbrados a ese recurso, no tendrían ninguna dificultad para comprender que el personaje ficcional de Mateo Luján remitía a la persona real que había firmado el *Guzmán* apócrifo con ese nombre<sup>102</sup>. Y comoquiera que la revelación de que Mateo Luján era Juan Martí no tendría ningún interés en el universo ficcional de la novela, es obvio que solo lo cobra por cuanto trasciende dicho universo y remite a la realidad, de manera que lo que verdaderamente interesa no es que un personaje ficcional llamado Mateo Luján cambiara su nombre por el de Juan Martí, sino que lo hubiera hecho la persona real a la que representa.

Por todo ello, y aunque sea puesta en boca de un personaje ficcional, la revelación de que Mateo Luján era en realidad Juan Martí puede entenderse como una clara denuncia de la verdadera identidad del Mateo Luján real.

Sayavedra se refiere después a lo que aconteció con su hermano mayor, Juan Martí, o Mateo Luján: «Dél me dicen algunos, que de vista le conocía, haberlo visto en Castilla y por el Andalucía muy maltratado, que de allí pasó a las Indias, donde también le fue mal» (II-II, 4, 212-213). Estos datos podrían constituir sugerencias

<sup>102</sup> Adviértase que el motivo que aducen los dos hermanos para cambiarse el nombre («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 nombre») es similar al que Alemán atribuye a Mateo Luján de Sayavedra en el prólogo al «Lector» de su segunda parte («Y anduvo discreto haciendo lo que acostumbran los que salen embozados a dar lanzada, confiados en su destreza; mas, como de suyo son suertes de ventura, si aciertan, se descubren, y si la yerran, para siempre se niegan»), lo que contribuye a evidenciar la relación entre los personajes ficcionales y la persona real a la que representan.

sobre la verdadera biografía de Juan Martí, aunque aparecen ficcionalizados por las necesidades argumentales. Sayavedra cuenta después su propia vida (que no coincide con la del pícaro de Luján, aunque presente aspectos afines, en conformidad con el deseo de Alemán de corregir meliorativamente a su rival). Y en el capítulo quinto del libro segundo, tras escuchar el relato de la vida de Sayavedra, Guzmán realiza la siguiente reflexión:

Decía yo entre mí: «Si a este Sayavedra, como dice, lo dejó tan rico su padre, ¿cómo ha dado en ser ladrón y huelga más de andar afrentado que vivir tenido y respetado? [...] No le culpo. Empero a su hermano mayor, el señor Juan Martí o Mateo Luján, como más quisiere que sea su buena gracia, que ya tenía edad cuando su padre le faltó para saber mal y bien, y quedó con buena casa y puesto, rico y honrado, ¿cuál diablo de tentación le vino en dejar su negocio y empacharse con tal facilidad en lo que no era suyo, querer quitar capas? (II-II, 5, 228-229).

Así, Alemán relaciona por segunda vez a Mateo Alemán con Juan Martí, al que recrimina indirectamente la «tentación» que tuvo de aprovecharse de lo que no era suyo, la historia de Guzmán. Y continúa diciendo: «¡Cuánto mejor le fuera ocupar su persona en otros entretenimientos! Era buen gramático: estudiara leyes, que más a cuento y fácil fuera hacerse letrado» (II-II, 5, 229-230). De esta forma, Alemán parece sugerir que la ocupación del verdadero Juan Martí era la de letrado, como también lo sugiere la alusión a los «Derechos» que realiza a continuación: «¿Piensan por ventura que no hay más que decir 'ladrón quiero ser' y salirse con ello? Pues a fe que cuesta mucho trabajo y corre peligro. Demás que no sé yo si en los Derechos hay más consejos o tantos cuantos ha menester un buen ladrón» (II-II, 5, 230).

En suma, Alemán expresa claramente su convencimiento de que Mateo Luján era en realidad el valenciano Juan Martí, y sugiere que más le valdría dedicarse al derecho.

A este respecto, es preciso distinguir claramente dos aspectos relacionados con la verdadera identidad del autor apócrifo: una cosa es el convencimiento de Alemán de que Mateo Luján era en realidad Juan Martí, y otra muy distinta que eso fuera cierto, pues Alemán podría estar equivocado. Pero incluso en el caso de que lo estuviera, no cabría duda sobre su convencimiento al respecto, ya que la obra lo da a entender de forma coherente e inequívoca.

En su trabajo *Los límites de la interpretación*, Umberto Eco realiza una interesante distinción entre la *intentio auctoris* (o intención del autor) y la *intentio operis* (o intención de la obra). La primera tiene que ver con la intención que tiene el propio autor al escribir su obra, la cual en muchas ocasiones no llega a los lectores, ya sea porque el autor ha muerto sin dejar testimonio de su verdadera intención al componerla, o porque, aun estando vivo, rechaza hablar de la intención que tuvo al escribirla, o, simplemente, porque dicha intención sea inaccesible a los lectores. Éstos, en la praxis de la comunicación literaria, suelen basar su interpretación de las obras de forma exclusiva en la *intentio operis*, la cual no tiene por qué coincidir con la *intentio auctoris*. En efecto, el lector puede realizar una interpretación de la obra, o de algunos pasajes de la misma, que puede no coincidir con lo que el autor quiso expresar, sin que por eso tal interpretación deje de tener validez, ya que puede verse sustentada, sino en la *intentio auctoris*, sí al menos en la *intentio operis*. A este respecto, Umberto Eco comenta una idea sobre la interpretación expuesta por Agustín, y la relaciona con

su concepto de *intentio operis*: «En el *De Doctrina Cristiana* decía Agustín que si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada — o al menos, si no es puesta en tela de juicio— por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *intentio operis*» (Eco, 1992: 40).

La *intentio operis* de la obra de Alemán resulta evidente, puesto que en ella se ofrece una revelación sobre la identidad del valenciano cuyo nombre fingido era Mateo Luján que resulta totalmente coherente, que es confirmada en otro punto del texto (pues Alemán, como hemos visto, asocia dos veces los nombres de Mateo Luján y Juan Martí) y que no es puesta en tela de juicio en ningún otro lugar del mismo. Por otra parte, aunque en ocasiones la *autentio auctoris* no sea accesible a los lectores, ésta puede manifestarse en los preliminares de las obras, ya que los prólogos, las dedicatorias o los elogios, cuando no tienen un carácter ficcional, constituyen manifestaciones directas de sus autores. Y eso es lo que ocurre precisamente en la obra de Alemán, en cuyos preliminares se plantea abiertamente la falsedad del nombre y el lugar de origen de Luján, se revela que es valenciano y se invita a descubrir su identidad en el cuerpo de la novela, donde se afirma que el valenciano que se hacía llamar Mateo Luján era en realidad Juan Martí. De esta forma, la *intentio auctoris* de los preliminares y la propia *intentio operis* del cuerpo de la novela se aúnan de forma coherente para ofrecer de forma inequívoca e indiscutible el mensaje final: Mateo Luján es en realidad Juan Martí.

No obstante, y como expone David Mañero Lozano (2007: 11-17), la crítica ha puesto en tela de juicio que Mateo Luján pueda identificarse con Juan Martí. En 1827, Justo Pastor Fuster realizó la primera interpretación sobre la autoría de la

obra apócrifa, juzgando que Alemán debió de enseñar a Juan Martí el manuscrito de su segunda parte, y que éste, «siendo un buen gramático y hombre de talento, compuso la segunda parte, y a esto alude el poner y tratar de ladrones a los dos hermanos» (Fuster, 1980, I, 198-199). En 1846, en su *Discurso preliminar sobre la primitiva novela española*, Buenaventura Carlos Aribau (1944: XXVII) afirmaba que se había consolidado «la común opinión de que el tal Mateo Luján de Sayavedra era un abogado valenciano, llamado Juan Martí». En 1849, George Ticknor (1849: 56-57) da por buena la interpretación de Fuster. En 1903, Francisco Martí Grajales aportaba documentos notariales y datos sobre Micer Juan José Martí, el cual nació en Orihuela en 1570 ó 1572, y desde octubre de 1598 desempeñó el cargo de examinador en Leyes en la Universidad de Valencia. Perteneció, con el nombre de «Atrevimiento», a la Academia de los Nocturnos, y murió en torno a 1604<sup>103</sup> (Mañero, 2007: 14-15).

En 1918, Raymond Foulché-Delbos reconocía la existencia probada de un Micer Juan José Martí, nacido en Orihuela y muerto en Valencia después de haber participado en la Academia de los Nocturnos, pero alegaba que no existía ninguna prueba de que hubiera escrito el *Guzmán* apócrifo (Foulché, 1918: 510).

En 1996, Marcial Rubio Árquez escribe lo siguiente sobre el *Guzmán* apócrifo:

La primera edición de la obra, y algunas posteriores que la copian, va dedicada a don Gaspar Mercader y Carroz, noble valenciano y presidente accidental de la Academia de los Nocturnos entre octubre y noviembre de 1593. Parece lógico pensar que quien

dedicó la obra a este poderoso personaje mantenía con él ciertos vínculos —¿económicos, culturales, políticos?— y todos ellos apuntan a Martí. Pero con esta identificación no quedan resueltos todos los problemas. Es muy poco lo que sabemos sobre este personaje (Rubio, 1996: 465)<sup>104</sup>.

No obstante, y como recuerda David Mañero, no está constatado que en 1593 Juan José Martí perteneciera ya a la Academia de los Nocturnos. Mañero aduce que, «dada la importancia social de Gaspar Mercader, parece lógico que mantuviera un amplio círculo de relaciones no necesariamente circunscritas a la Academia en cuestión» (Mañero, 2007: 16-17). Mañero considera que la identificación de Mateo Luján con Juan Martí «se sostiene exclusivamente en la extraña asociación establecida por Alemán entre el seudónimo y la combinación del nombre y apellidos de dos de sus personajes» (Mañero, 2007: 16), y añade lo siguiente:

Nos queda, pues, como única certidumbre, la sospecha de que Mateo Luján fuera un seudónimo, sin que tampoco la [...] dedicatoria de Luis de Valdés nos permita avanzar un ápice en el problema; todo lo más, la alusión por parte de este último al origen valenciano del autor podría tal vez suponerse a partir del lugar de edición de la *princeps* (Mañero, 2007: 17).

Y en efecto, los datos conocidos no alcanzan a demostrar que el Juan José Martí que participó en la Academia de los

<sup>103</sup> Si este Micer Juan José Martí hubiera sido el verdadero autor del *Guzmán* apócrifo, su muerte en torno a 1604 podría explicar por qué no escribió su anunciada tercera parte.

<sup>104</sup> En un trabajo de 2001, Marcial Rubio Árquez escribe lo siguiente sobre el *Guzmán* apócrifo: «Su autor, a tenor de los datos que figuran en la portada, fue Mateo Luján de Sayavedra, si bien se sabe que dicho nombre era en realidad el seudónimo que escondía a su verdadero autor: Juan Martí, nacido en Orihuela en 1570 o 1572, doctor por la Universidad de Valencia en 1598 y miembro de la Academia de los Nocturnos de Valencia —en la que firmaba con otro seudónimo, «Atrevimiento»— ciudad en la que murió en 1604» (Rubio Árquez, 2001: 187).

Nocturnos fuera efectivamente el autor del *Guzmán* apócrifo, como tampoco podríamos demostrar fehacientemente que lo hubiera escrito alguna otra persona que tuviera el mismo u otro nombre.

Pero es preciso insistir, a este respecto, en lo apuntado anteriormente: una cosa es el convencimiento de Alemán de que Mateo Luján era el valenciano Juan Martí, y otra muy distinta que eso fuera realmente así. No podemos estar seguros de que Alemán estuviera en lo cierto, ni tampoco de que el valenciano Juan Martí que mencionaba en su obra pueda ser identificado con el Micer Juan José Martí que participó en la Academia de los Nocturnos, aunque los datos que conozcamos apunten en esa dirección. Pero sí que podemos afirmar de manera rotunda e inequívoca lo siguiente: Mateo Alemán consideraba que Mateo Luján de Sayavedra era un seudónimo bajo el cual se escondió el valenciano Juan Martí. Negar esta evidencia supondría realizar una interpretación totalmente errónea y tergiversada de la intención de su obra, y el que no podamos demostrar quién era Mateo Luján de Sayavedra no puede llevarnos a extender nuestra inseguridad al propio Mateo Alemán, y poner en duda su convencimiento al respecto.

Desde luego, si se pudiera llegar a demostrar que Alemán estaba en lo cierto, y que el valenciano Juan Martí escribió el *Guzmán* apócrifo, o si se demostrara que estaba equivocado, y que lo escribió otra persona, contaríamos con un dato esencial que nos permitiría conocer mejor las circunstancias y los pormenores de la disputa literaria entre los dos autores en liza; pero, a la hora de interpretar la intención de Alemán y el sentido y la finalidad de su obra, lo que resulta verdaderamente esencial es el convencimiento de su propio autor, y para ello basta con saber que la escribió para dar respuesta a Mateo Luján

de Sayavedra, a quien él identificaba con el valenciano Juan Martí.

Algo parecido ocurre con respecto a Cervantes y Avellaneda. Como enseguida veremos, Cervantes se inspiró en la obra de Alemán para sugerir la verdadera identidad de Avellaneda, haciendo ver que el autor del *Quijote* apócrifo fue el aragonés Jerónimo de Pasamonte. Y aunque no podemos demostrar que Cervantes estuviera en lo cierto, sí que podemos estar seguros de su convencimiento al respecto.

Ya hemos comprobado que, en el prólogo de su obra y en el cuerpo de su novela, Cervantes se sirvió de algunos recursos tomados de Alemán para tratar de impedir la tercera parte de Avellaneda. Asimismo, Cervantes se inspiró en Alemán a la hora de imitar la obra de su rival. Y enseguida comprobaremos que utilizó recursos parecidos a los de Alemán para sugerir la verdadera identidad del mismo.

Las frecuentes alusiones conjuntas que Cervantes realizó en varias de sus obras a la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y al *Quijote* apócrifo demuestran el convencimiento cervantino de que Pasamonte era Avellaneda, pues el hecho de que Cervantes realizara esas alusiones no puede tener otra explicación (Martín Jiménez, 2001: 193-421, 2005: 143-258, 2005c; Schlinder y Martín Jiménez, 2006). Pero ahora interesa analizar los recursos que empleó para sugerir de forma más directa la identidad de Avellaneda en la segunda parte de su *Quijote*, comprobando sus correspondencias con los que había utilizado Alemán. Para ello, comentaremos las afirmaciones cervantinas a propósito del origen aragonés de Avellaneda, y analizaremos después dos episodios de la obra cervantina directamente relacionados con el *Quijote* apócrifo: el de maese Pedro-Ginés de Pasamonte, y el que sucede en una venta en la que don

Quijote recibe un ejemplar de la obra de Avellaneda recién publicada.

Si en el prólogo de la segunda parte de su *Quijote* Cervantes denunciaba la falsedad del lugar de origen que se había atribuido Avellaneda, en el cuerpo de su novela revela sin ambages de dónde era en realidad. En el capítulo 59, don Quijote hojea el libro apócrifo recién publicado, y dice de él que su «lenguaje es aragonés» (II, 59, 471); en el mismo capítulo, se afirma que don Jerónimo y don Juan «verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonés» (II, 59, 472); en el capítulo 61, siendo reconocido en Barcelona, don Quijote dice lo siguiente: «yo apostaré que han leído nuestra historia y aun la del aragonés recién impresa» (II, 61, 477), y en el capítulo 70, uno de los diablos de la visión de Altisidora se refiere a «la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas» (II, 70, 496-497). Estos testimonios son repetitivos y coherentes, y no son puestos en entredicho en ningún otro lugar de la obra, por lo que no cabe dudar de la intención de la misma (*intentio operis*) ni de su mensaje: Avellaneda era aragonés. Además, estos testimonios también son coherentes con las manifestaciones del prólogo (*intentio auctoris*) en las que Cervantes denunciaba que Avellaneda no era de Tordesillas, lo que dejaba al lector a la espera de saber de dónde era en realidad, hasta que llegaba a descubrirlo en el cuerpo de la novela. Así, el prólogo y el cuerpo de la novela comparten un mensaje coherente y homogéneo, destinado a revelar que Avellaneda era aragonés. Por ello, quienes proponen un candidato no aragonés a la autoría del *Quijote* apócrifo podrán aducir que Cervantes estaba equivocado, pero no podrán negar, sin realizar

una clara tergiversación del sentido de la obra, que Cervantes creía que Avellaneda era aragonés.

Estamos, por lo tanto, ante un caso similar al de Alemán con respecto a su convencimiento de que Mateo Luján de Sayavedra era el valenciano Juan Martí. Como antes apuntábamos, no podemos estar seguros de que Alemán no se equivocara, pero lo verdaderamente importante para interpretar la intención, el sentido y la finalidad de su obra es lo que él creía, y eso lo dejó meridianamente claro. De igual forma, no podemos probar que Cervantes estuviera en lo cierto, pero sí al menos que estaba convencido de que Avellaneda era aragonés. Por ello resulta injustificable que los investigadores trasladan su propia incertidumbre a Cervantes, o que pretendan tergiversar el sentido de sus afirmaciones, como frecuentemente han hecho quienes han propuesto un candidato no aragonés a la autoría del *Quijote* apócrifo, aduciendo que Cervantes podía no estar seguro de lo que decía en su obra, o que quería decir otra cosa distinta de la que dijo. Para interpretar correctamente la intención, el sentido y la finalidad de la obra de Cervantes es imprescindible tener en cuenta que la escribió para dar respuesta al aragonés que se escondió tras el nombre de Avellaneda.

Por otra parte, Cervantes no solo denunció abierta, clara y repetidamente que Avellaneda era aragonés, sino que sugirió además su identidad a través de dos personajes que lo representaban. Alemán ya había incluido personajes ficticios en el cuerpo de su novela, uno de los cuales representaba al pícaro de la obra apócrifa, y otro a su propio autor. Cervantes, como hemos comentado, no introdujo al falso don Quijote en su novela (limitándose a presentar en ella a uno de sus allegados, Álvaro Tarfe), pero sí que incluyó, como Alemán, personajes ficcionales que representaban a su rival.



Hemos comprobado, además, que los episodios relacionados con Sayavedra y su «hermano mayor» se presentaban en la obra de Alemán como una relevación. En un primer momento, aparecía un personaje que utilizaba un nombre fingido, Sayavedra, y después se revelaba quién era en realidad (el hermano menor de Juan Martí). Y Cervantes hizo exactamente lo mismo al incluir un personaje disfrazado y con un nombre fingido, maese Pedro, cuya verdadera identidad finalmente se ponía al descubierto, al revelar que se trataba de Ginés de Pasamonte (representación literaria de Jerónimo de Pasamonte). Como hemos visto, Cervantes ya había relacionado a Ginés de Pasamonte con el pícaro de Alemán en el episodio de los galeotes de la primera parte del *Quijote*, de cara a presentar a Jerónimo de Pasamonte como un pícaro. Y en la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes establece una relación similar entre maese Pedro-Ginés de Pasamonte y el personaje de Sayavedra de la segunda parte de Alemán, ya que ambos encubren en un principio su verdadera identidad, que finalmente llega a conocerse. Sayavedra tiene una mayor presencia en la obra de Alemán que maese Pedro en la de Cervantes, pero se asemejan en que ambos desaparecen de sus respectivas obras después de cumplir su función: la de ser empleados como un recurso para denunciar y sugerir la identidad de los autores fingidos.

La relación entre el episodio de maese Pedro y el *Quijote* de Avellaneda ha sido admitida sin dificultades por la crítica, pues el don Quijote cervantino interrumpe violentamente la representación del retablo de maese Pedro, de igual manera que el don Quijote de Avellaneda interrumpía violentamente la representación de una comedia teatral. En el capítulo 25 de la segunda parte del *Quijote* cervantino,

don Quijote llega a una venta en la que se aloja el titiritero maese Pedro, el cual lleva cubierto con un parche el ojo izquierdo, lo que le sirve de disfraz. Pero aunque el personaje aparezca disfrazado, Cervantes va dando continuas pistas sobre su verdadera identidad, ya que alude continuamente a diversos aspectos que figuraban en la *Vida y trabajos* de Pasamonte. Así, maese Pedro tapa con un parche su ojo inservible, y también Jerónimo de Pasamonte confesaba en su autobiografía que había perdido la visión de un ojo. El ventero afirma que maese Pedro «es un famoso titerero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón» (II, 25, 388), es decir, en la Mancha de Montearagón, en Albacete, así denominada no porque perteneciera al reino de Aragón, sino por el cerro llamado Monte Aragón que hay en ella; pero la simple mención de Aragón ya relaciona al titiritero con la región, de la que, según Cervantes, procedía Avellaneda, y en la que había nacido Jerónimo de Pasamonte. El ventero explica que maese Pedro vive de enseñar «un retablo de Melisendra, libertada por el famoso don Gaiferos», y que trae consigo un mono adivino, el cual escucha lo que le preguntan y luego da una respuesta a su amo en la oreja, valiéndose por lo tanto para sobrevivir de recursos cercanos a la mendicidad, y Jerónimo de Pasamonte había confesado en su autobiografía que se vio obligado a cantar por las plazas para pedir limosna. El ventero emplea italianismos para describir al personaje («es hombre galante, como dicen en Italia y bon compañero»), y el propio don Quijote se dirige así a él: «Dígame vuestra merced, señor adivino: ¿qué peje pillamo?» (II, 25, 388), y Jerónimo de Pasamonte narraba en su autobiografía que había pasado varios años sirviendo en Italia y que hablaba bien el italiano.

Don Quijote y sus acompañantes se disponen a ver la representación del retablo, en el cual se hacen frecuentes alusiones al *Entremés de Melisendra*, de Lope de Vega (Percas, 2003: 71 y ss). Así, si en la obra de Avellaneda don Quijote asistía a la representación de *El testimonio vengado*, de Lope de Vega, efectuada por una compañía de comediantes en una venta cercana a Alcalá (27, 595-596), el don Quijote cervantino asistirá a la representación de un retablo también relacionado con una obra teatral de Lope.

Y cuando el muchacho que pone voz a los sucesos del retablo narra que don Gai-feros está a punto de ser apresado por sus perseguidores, don Quijote interrumpe violentamente la representación, gritando lo siguiente: «Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la *batalla*» (II, 26, 391). Y se dice que procede «con acelerada y nunca vista *furia*» (II, 26, 391), desenvainando su espada y arremetiendo contra el retablo. Y el don Quijote de Avellaneda, cuando interrumpía la representación de *El testimonio vengado*, había desafiado a uno de sus actores «a singular *batalla*», metiendo mano a su espada «con increíble *furia*» (27, 596). Por lo tanto, es evidente que Cervantes remeda la obra de Avellaneda, y que quiere relacionar a maese Pedro con el libro apócrifo<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Por otra parte, maese Pedro, como encargado de la representación del retablo, ejerce un papel correlativo en el episodio cervantino al que cumplía en la obra de Avellaneda el *autor* o director de la compañía de comediantes, que se encargaba de dirigir la representación de *El testimonio vengado*. Pues bien, dicho *autor* representaba al propio Avellaneda, el cual se había servido del sentido anfibológico del término *autor* para incluirse en su obra, insistiendo además de forma reiterativa en los rasgos físicos del personaje, los cuales coincidían con los que Pasamonte daba de sí mismo en su autobiografía. De esta forma, al comenzar a leer el episodio cervantino, Avellaneda se daría cuenta de que el titiritero lo representaba, y podía esperar expectante a ver quién

El titiritero lamenta el destrozo realizado en su retablo por don Quijote, y Sancho le consuela: «*No llores, maese Pedro...*» (II, 26, 392). Y en la autobiografía de Pasamonte se narra cómo este consolaba a un compañero con las siguientes palabras: «dije a *maestro Pedro*: ‘Señor Maestro, *no lloréis...*’ » (64). Finalmente, en el capítulo 27 (titulado «Donde se da cuenta quiénes eran maese Pedro y su mono...» [II, 27, 393]), se descubre que maese Pedro era en realidad Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte:

...bien se acordará, el que hubiere leído la primera parte desta historia, de aquel Ginés de Pasamonte, a quien, entre otros galeotes, dio libertad don Quijote en Sierra Morena, beneficio que después le fue mal agradecido y peor pagado de aquella gente maligna y mal acotumbrada. Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio [...]. Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos, determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero; que esto y el jugar de manos [‘robar’] lo sabía hacer por extremo (II, 27, 393).

El desvelamiento de que maese Pedro es Ginés de Pasamonte (al que Cervantes vuelve a tildar de ladrón, sugiriendo que le ha robado a sus personajes) no presenta mayor interés para la generalidad de los lectores, pero resultaba muy importante para el propio Cervantes y para su destinatario particular, el cual, tras leer el

era en realidad. Y al terminar de leer el episodio y comprobar que era Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte, se daría cuenta de que Cervantes lo había identificado (Martín Jiménez, 2005: 208-216).

episodio del retablo, podía estar seguro de que Cervantes lo había identificado. Y es de resaltar que el episodio cervantino, en el que Cervantes incluye un personaje disfrazado al que relaciona claramente con el *Quijote* de Avellaneda, descubriendo finalmente quién era en realidad, presenta la misma estructura que el episodio de Alemán relativo a Sayavedra, personaje relacionado con la obra de Luján que también empleaba un nombre falso, descubriéndose, finalmente, su verdadera identidad y la de su hermano mayor. Ambos episodios, por lo tanto, constituyen una revelación, por lo que parece claro que Cervantes se inspiró en Alemán, y que quiso servirse de un recurso similar al suyo para sugerir la identidad de Avellaneda.

Hemos visto, por otra parte, que Alemán se servía de dos personajes ficticios para reproducir el nombre completo de su imitador. Así, el personaje de Sayavedra llevaba su segundo apellido, y su hermano mayor, Mateo Luján, el nombre y el primer apellido, de manera que la suma de los dos nombres componía el de *Mateo Luján* [de] *Sayavedra*. Y Cervantes se sirvió de un procedimiento similar para componer el nombre y el apellido de su rival. Si en el episodio de maese Pedro había sugerido su apellido, [Ginés] *de Pasamonte*, en el capítulo 59 de su obra hizo ver su nombre de pila, *Jerónimo*, al incluir un personaje de ese nombre que entregaba a don Quijote el libro de Avellaneda recién publicado. No obstante, hay una diferencia entre los dos casos, pues los nombres de los dos personajes de Alemán remitían al seudónimo de su imitador, mientras que Cervantes sugirió el verdadero nombre de su rival, Jerónimo de Pasamonte. Hay que tener en cuenta que Alemán no solo se refería al seudónimo de su imitador, sino que declaraba abiertamente su verdadera identidad (Juan Martí), mientras que Cervantes no

estaba interesado, como hemos visto, en descubrir claramente quién era Avellaneda, sino en sugerirle que la conocía, amenazándole con descubrirla si llevaba a cabo su amenaza de continuar la historia de don Quijote. Por otra parte, Cervantes nunca se refirió en su obra al nombre completo que se había atribuido su rival, Alonso Fernández de Avellaneda, y solo mencionó su segundo apellido, Avellaneda, en el capítulo 72, ya próximo al final de la obra, cuando don Quijote pide a don Álvaro Tarfe, personaje extraído del *Quijote* apócrifo, que certifique que él y Sancho no son los personajes que aparecen en dicha obra: «...y que no era aquél que andaba impreso en una historia intitulada: Segunda parte de don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal de *Avellaneda*, natural de Tordesillas» (II, 72, 501). Contrariamente a Alemán, Cervantes no quiso mencionar el seudónimo completo de su rival (probablemente, como denota la expresión despectiva «un tal de Avellaneda», para no admitir su autenticidad), y al no querer manifestar abiertamente su nombre y su apellido verdaderos, se sirvió de un recurso similar al de Alemán para darlos a entender de forma encubierta.

En el capítulo 59 de la segunda parte de su *Quijote*, y tras conocer que la obra de Avellaneda había sido publicada, Cervantes se decide a mencionarla por primera vez. Don Quijote y Sancho llegan a una venta, y, cuando están cenando en su estancia, oyen decir en un aposento contiguo lo siguiente: «Por vida de vuestra merced, señor don *Jerónimo*, que en tanto que trae la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de Don Quijote de la Mancha» (II, 59, 471). Se trata de la primera referencia explícita al *Quijote* apócrifo, cuyo manuscrito Cervantes había venido remedando desde el principio de su obra de forma encubierta. Y en la misma frase en la que se menciona por primera vez el

libro de Avellaneda, se incluye el nombre de *Jerónimo*, lo cual sin duda resulta significativo. De esta forma, a través de los nombres de dos personajes relacionados con Avellaneda, don *Jerónimo* y Ginés de *Pasamonte*, Cervantes sugería el nombre y el apellido de su rival, *Jerónimo de Pasamonte*.

Cervantes hace que don Jerónimo, representación literaria de Avellaneda, critique duramente su propia obra: «¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates? Y el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda» (II, 59, 471). Don Juan dice que lo que más disgusta es que el autor del *Quijote* apócrifo «pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso». Y don Quijote, al oírlo, se reafirma enfurecido en su amor por Dulcinea: «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 caber olvido». Y cuando en el aposento contiguo preguntan quién ha hablado, dice Sancho: «¿Quién ha de ser [...] sino el mismo don Quijote de la Mancha, que hará bueno cuanto ha dicho, y aun cuanto dijere?» (II, 59, 471). Alemán había hecho que Sayavedra adoptara una postura de sumisión con respecto al verdadero Guzmán, haciendo que entrara a su servicio, y Cervantes hace que don Jerónimo, representación literaria de Avellaneda, denuncie su propia usurpación y entregue a don Quijote, en señal de acatamiento, el libro apócrifo recién publicado:

Apenas hubo dicho esto Sancho, cuando entraron por la puerta de su

aposento dos caballeros, que tales lo parecían, y uno dellos, echando los brazos al cuello de don Quijote, le dijo:

—Ni vuestra presencia puede desmentir vuestro nombre, ni vuestro nombre puede no acreditar vuestra presencia: sin duda, vos, señor, sois el verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería, a despecho y pesar del que ha querido usurpar vuestro nombre y aniquilar vuestras hazañas, como lo ha hecho el autor deste libro que aquí os entrego (II, 59, 471).

Aunque Cervantes no indica cuál de los dos caballeros entrega el libro a don Quijote, es lógico pensar que se trate de don Jerónimo. De esta forma, Cervantes hace que el autor del *Quijote* apócrifo reconozca a su don Quijote como el auténtico. Don Quijote apenas hojea despectivamente el libro apócrifo, y lo devuelve, diciendo lo siguiente:

En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia; porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza; y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia (II, 59, 471).

Así, don Quijote, en presencia de la representación literaria de Avellaneda, censura los insultos de su prólogo, da a entender que es aragonés y lo tilda de ignorante. Y aunque la puntualización de que la mujer de Sancho se llame Teresa no pueda considerarse como «lo más principal de la historia», es muestra irónica del afán correctivo que Cervantes mostraba

en su obra con respecto a la de Avellaneda<sup>106</sup>. Cervantes hace que don Jerónimo reconozca también la autenticidad del verdadero Sancho:

—Por lo que he oído hablar, amigo —dijo don Jerónimo—, sin duda debéis de ser Sancho Panza, el escudero del señor don Quijote.

—Sí soy —respondió Sancho—, y me precio dello.

—Pues a fe —dijo el caballero— que no os trata este autor moderno con la limpieza que en vuestra persona se muestra: pintaos comedor, y simple, y no nada gracioso, y muy otro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe (II, 59, 471).

Así, Cervantes se sirve del personaje de don Jerónimo para representar a Avellaneda y hacerle censurar su propia obra, reconociendo la autenticidad de los verdaderos don Quijote y Sancho.

En definitiva, Cervantes se sirve de dos recursos que había empleado Alemán para sugerir la verdadera identidad de Avellaneda: en primer lugar, introduce un personaje ficcional de nombre fingido y claramente relacionado con el *Quijote* apócrifo, revelando al final que se trata de Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte; y en segundo lugar, incluye otro personaje ficcional, don *Jerónimo*, también relacionado con la obra apócrifa, que sirve para completar el verdadero nombre de su rival: *Jerónimo de Pasamonte*. Y el hecho de que Cervantes, que en muchos otros aspectos se inspiró en las estrategias empleadas por Alemán, se sirva ahora de los recursos que éste usó para denunciar

la identidad de su contrincante, viene a ratificar que la inclusión de maese Pedro-Ginés de Pasamonte y de don Jerónimo estaba destinada a sugerir la verdadera identidad de Avellaneda.

Cervantes, por otra parte, realizó en varias de sus obras continuas alusiones conjuntas a la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y al *Quijote* de Avellaneda, dando así a entender que pertenecían al mismo autor (Martín Jiménez, 2001: 193-421, 2005: 143-258, 2005c; Schlinder y Martín Jiménez, 2006). Por ello, aunque no sea posible demostrar que estuviera en lo cierto, sí podemos estar seguros de que identificaba a Avellaneda con el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Conocemos más datos de Pasamonte que del legista valenciano Micer Juan José Martí, ya que el primero narró su vida hasta 1605 en su autobiografía, y se han encontrado además documentos que parecen vincularlo con el Monasterio de Piedra después de esa fecha, todo lo cual viene a sustentar que era Avellaneda. Gracias a su autobiografía podemos constatar que Jerónimo de Pasamonte se atribuyó en ella un comportamiento heroico similar al de Cervantes en la batalla de Lepanto, lo que explica que éste lo retratara satíricamente en la primera parte del *Quijote* bajo la apariencia del galeote Ginés de Pasamonte. Asimismo, Cervantes imitó su autobiografía al componer el relato del «Capitán cautivo», lo que basta para comprender que Pasamonte escribiera el *Quijote* apócrifo para contestar a quien le había imitado y ofendido, y que firmara su obra con un seudónimo para no ser asociado al galeote cervantino. Por otra parte, Jerónimo de Pasamonte dejó estampadas tres firmas autógrafas en el manuscrito de su autobiografía, las cuales presentan claras equivalencias con la firma de «fray Gerónimo Pasamonte» que figura en un documento del Monasterio

<sup>106</sup> De hecho, Cervantes debía ser muy consciente de que él mismo había llamado Mari Gutiérrez a la mujer de Sancho en la primera parte del *Quijote* (I, 7, 166), pero su intención consistió en corregir continuamente a Avellaneda, aun cuando eso supusiera contradecirse a sí mismo.



de Piedra escrito entre 1622 y 1626 (Martín Jiménez, 2005d, 6-9), lo que indica que Jerónimo de Pasamonte, tras culminar en Italia su autobiografía, seguramente volvió a España e ingresó como fraile bernardo en el cisterciense Monasterio de Piedra. Eso explicaría por qué en el inicio del *Quijote* apócrifo se sitúa la acción el 20 de agosto, día de San Bernardo, y se hace un encendido elogio de este santo (I, 212-213). Además, el autor del *Quijote* apócrifo se retrató a sí mismo en su obra a través del soldado *Antonio de Bracamonte*, cuyo nombre y apellido son muy similares al de Jerónimo de *Pasamonte*, y cuyos rasgos coinciden con los que éste se atribuyó en su autobiografía, y muestra conocer en su obra las imágenes que todavía se conservan en la catedral de San Miguel Arcángel de Ibdes, localidad natal de Jerónimo de Pasamonte (Martín Jiménez, 2005d, 19-30). Y el cotejo informático entre la *Vida y trabajos* de Pasamonte y el *Quijote* apócrifo ha puesto de manifiesto abundantes y significativas coinci-

dencias entre ambas obras (Martín Jiménez, 2007). Si todo ello no alcanza a demostrar de forma definitiva que Avellaneda era Pasamonte, colabora a sustentar que Cervantes no estaba equivocado.

El documento decisivo que ratificara la identidad de Avellaneda tal vez podría encontrarse, como sugiere Martín de Riquer (Doria, 2003: 341), en Nápoles (donde Jerónimo de Pasamonte sirvió varios años como soldado), o entre la abundante documentación del Monasterio de Piedra que se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en la que podría haber algún escrito que relacionara a Jerónimo de Pasamonte o al Monasterio de Piedra con el *Quijote* apócrifo. Pero aunque ese hipotético documento nunca apareciera, sabemos ya al menos que el propio Cervantes identificaba a Pasamonte con Avellaneda, y eso es lo que resulta verdaderamente esencial a la hora de interpretar varias de sus obras, y, especialmente, la segunda parte de su *Quijote*.



## EPÍLOGO

A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar la notable influencia que tuvo la disputa literaria entre Mateo Alemán y el autor que se hizo llamar Mateo Luján de Sayavedra en la que Cervantes mantuvo con quien se atribuyó el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda. Tanto la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Alemán (1599) como la primera parte del *Quijote* cervantino (1605) fueron objeto de continuaciones espurias por parte de autores que fingieron su nombre y su lugar de origen. Mateo Luján de Sayavedra, que se decía sevillano en la portada de su obra, publicó la segunda parte apócrifa del *Guzmán* en 1602, a la que Alemán dio réplica editando, en 1604, su verdadera segunda parte del *Guzmán*. Asimismo, Alonso Fernández de Avellaneda, que en la portada de su obra se hacía pasar por natural de Tordesillas, publicó la segunda parte apócrifa del *Quijote* en 1614, a la que Cervantes dio contestación componiendo la verdadera segunda parte de su *Quijote*, publicada en 1615.

Sin embargo, algunas de esas obras (como la primera parte del *Quijote* de Cervantes, la segunda parte del *Guzmán* de Alemán y el *Quijote* de Avellaneda) circularon en forma manuscrita antes de ser publicadas, por lo que es preciso tener en consideración la existencia de los manuscritos de las mismas para entender cómo se desarrolló la disputa literaria entre Alemán

y Luján y la que Cervantes mantuvo con Avellaneda. Asimismo, los manuscritos de otras obras (como el de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y el del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega) jugaron un importante papel en el desarrollo de la contienda literaria entre Cervantes y Avellaneda.

Los manuscritos de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, y de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán influyeron en la composición de distintos apartados de la primera parte del *Quijote* de Cervantes. Éste tuvo en cuenta el episodio del traslado de los galeotes que figuraba en el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán al componer el episodio del traslado de los galeotes de la primera parte del *Quijote*. Al elaborar este episodio, Cervantes también se basó en el manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, asociando a Ginés de Pasamonte con el personaje de Alemán, de manera que trató de presentar a Gines de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte, como un pícaro condenado a las galeras por sus delitos. Además, Cervantes realizó una dura crítica del manuscrito del *Arte nuevo* de Lope de Vega a través de la conversación entre el cura y el canónigo toledano que figuraba en el capítulo 48 de la

primera parte de su *Quijote*. Cervantes puso en circulación el manuscrito de la primera parte del *Quijote* antes de su publicación, y Lope de Vega, tras leer dicho manuscrito, dio réplica a la crítica cervantina de su *Arte nuevo* en el prólogo de *El peregrino en su patria*, novela publicada en 1604.

Por otra parte, hemos podido comprobar cómo se gestó el *Guzmán* apócrifo (publicado en 1602), cuyo autor, que firmó con el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, se basó en la primera parte publicada del *Guzmán* de Alemán al componer la primera parte de su obra (sobre todo los capítulos I-1 al II-4), y tuvo en cuenta el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán al componer sus restantes capítulos. Tras la publicación del *Guzmán* apócrifo, Mateo Alemán se vio obligado a rehacer casi completamente el manuscrito que ya había compuesto de su segunda parte del *Guzmán*, y escribió otra versión de la segunda parte de su obra en la que dio réplica a Mateo Luján, imitando de forma correctiva y meliorativa sus episodios.

Tanto Cervantes como Avellaneda leyeron las dos partes publicadas del *Guzmán* de Alemán y el *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján, y Cervantes conoció además el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, que éste había compuesto antes de conocer la obra apócrifa de Mateo Luján. Por ello, Cervantes se encontraba en una situación privilegiada para comprobar los recursos que había empleado Alemán al dar respuesta a la imitación de la que fue objeto por parte de Luján. Cervantes, tras leer el manuscrito de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, pudo constatar después la manera en que éste se separó de dicho manuscrito y compuso una nueva segunda parte de su obra para dar réplica a su rival, y sin duda tomó buena nota de los recursos

empleados por el sevillano, que le sirvieron de inspiración a la hora de replicar a Avellaneda. E incluso la propia decisión cervantina de escribir una segunda parte de su *Quijote* pudo estar inspirada en lo que previamente había hecho Alemán, que se tomó el trabajo de rehacer una obra ya compuesta para dar réplica a Luján.

El análisis de los preliminares y de los cuerpos de las novelas de las obras de Mateo Alemán, de Mateo Luján de Sayavedra, de Cervantes y de Avellaneda nos ha permitido advertir diversas relaciones entre las mismas. Mateo Luján, buscando un provecho económico, quiso presentar su obra como una continuación de la de Alemán, adoptando un nombre muy parecido al suyo y presentándose como sevillano, de forma que el «Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla» que aparecía en la portada de su obra le resultase parecido al lector al «Mateo Alemán, natural vecino de Sevilla» que figuraba en la portada de la primera parte del *Guzmán*. Avellaneda trató de hacer algo parecido, y, a pesar de que Cervantes había dividido el *Quijote* de 1605 en cuatro partes, se sirvió de la expresión «Segundo tomo» para presentar su obra como una continuación de la cervantina (*Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*). Y al igual que había hecho Mateo Luján, firmó con un seudónimo y se atribuyó un lugar de origen fingido, presentándose como «natural de la villa de Tordesillas». En la segunda parte de su *Guzmán*, Mateo Alemán incluyó un título que trataba de corregir el de Luján de Sayavedra, e indicó además que él era «su verdadero autor» (*Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana. Por Mateo Alemán, su verdadero autor*). Y algo similar hizo Cervantes, el cual trató de desautorizar el título de Avellaneda a través de la expresión «Segunda parte» y cambió el título

de *hidalgo* que Avellaneda daba a don Quijote por el de *caballero*, indicando que él era el verdadero creador de don Quijote (*Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha. Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte*).

Por otra parte, Mateo Luján se basó en la dedicatoria de la primera parte del *Guzmán* de Alemán para componer la suya, y Alemán, en la dedicatoria de su segunda parte, planteó su obra como una contienda literaria de la que esperaba salir victorioso, sugiriendo además que Luján no era sevillano, de cara a provocar la curiosidad del lector sobre su verdadero lugar de origen. Avellaneda hizo suyos algunos términos de la dedicatoria de Luján al componer la suya, dirigida a los personajes ficticiales del pueblo de don Quijote, y en ella indicó que había compuesto su obra contra las «mil detracciones» o injurias de que había sido objeto, dando a entender que la afrenta figuraba en el libro que continuaba. Cervantes, como había hecho Alemán, se valió de la dedicatoria de la segunda parte de su *Quijote* para referirse al *Quijote* apócrifo, aunque en ella no planteó su obra como una disputa literaria contra Avellaneda, sino que criticó duramente la calidad artística del *Quijote* apócrifo, dando por supuesto que su segunda parte era mucho mejor.

Alemán, en el prólogo de la segunda parte de su *Guzmán*, indicó que había compuesto hacía algunos años su segunda parte, que la había hecho correr en manuscritos y que se había visto forzado a rehacerla para dar réplica a la obra de Luján. Sugirió, además, que su rival había ocultado su verdadera identidad, y, tras reconocer abiertamente que había imitado la obra de Luján al componer la suya, puso en juego tres estrategias distintas para tratar de evitar que su contrincante cumpliera su amenaza, formulada al final

de su obra, de escribir una tercera parte de la historia de Guzmán. Así, le amenazó con que podría descubrirse su verdadera identidad, le advirtió que volvería a imitar la tercera parte en el caso de que la escribiera, y afirmó que él mismo tenía compuesta su propia tercera parte. Asimismo, echó en cara a Luján que hubiera desvirtuado el propósito original de la obra.

En el prólogo de Avellaneda se refleja la influencia del prólogo de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, ya que remedó algunas de sus expresiones. En dicho prólogo, Avellaneda sugirió las causas por las que continuaba la historia de don Quijote, dando a entender que, en la primera parte del *Quijote*, había sido imitado y ofendido por Cervantes, en alusión a que éste, al componer el episodio del «Capitán cautivo», hubiera imitado las «fieles relaciones» sobre las batallas contra los turcos y el cautiverio que figuraban en la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, y a que hubiera realizado un retrato despiadado de Jerónimo de Pasamonte a través de la figura del galeote Ginés de Pasamonte. Asimismo, Avellaneda hizo suya la defensa de Lope de Vega como la otra persona atacada por Cervantes en la primera parte del *Quijote*.

Al igual que Alemán, Cervantes dedicó casi todo el prólogo de la segunda parte de su *Quijote* a dar réplica a Avellaneda, y, como había hecho el sevillano, denunció que su rival se había atribuido un nombre y un lugar de origen falsos. Asimismo, Cervantes puso en juego algunas estrategias para tratar de evitar la anunciada tercera parte de la historia de don Quijote por parte de Avellaneda. Contrariamente a Alemán, Cervantes decidió silenciar que había imitado la obra de su contrincante, por lo que no podía amenazarle, como había hecho Alemán, con imitar su tercera parte. Tampoco quiso afirmar, como Alemán, que



tuviera compuesta su propia tercera parte, pues prefirió zanjar cuanto antes la disputa dando muerte a don Quijote. Pero sí que se valió de una de las estrategias de Alemán, dando a entender que conocía la identidad de Avellaneda y amenazándole con descubrirla si continuaba la historia de don Quijote. Y para que su estrategia fuera realmente efectiva, Cervantes debía limitarse a sugerir, como hizo en el cuerpo de su novela, la identidad de su rival, dándole así la oportunidad de mantenerla a salvo si renunciaba a proseguir la historia de don Quijote.

En los preliminares de la primera parte del *Guzmán* figura un poema titulado «De Guzmán de Alfarache a su vida», puesto en boca del propio pícaro, en el que Cervantes pudo inspirarse a la hora de atribuir a personajes ficticiales los poemas preliminares de su *Quijote* de 1605. Asimismo, en el soneto preliminar del *Quijote* apócrifo, atribuido a Pero Fernández, y compuesto en el momento de dar a la imprenta su obra, Avellaneda dio a entender que ya había circulado antes en forma manuscrita, y en los versos finales del mismo sugirió su verdadera identidad a través de la expresión «el que correr quisiere tan al trote», que aludía a la forma degradante en que Cervantes había descrito a Ginés de Pasamonte en la primera parte del *Quijote* («...saltó Ginés, y, tomando un trote que parecía carrera, en un punto se ausentó y alejó de todos»).

En el elogio a Mateo Alemán que figura en los preliminares de la segunda parte de su *Guzmán*, firmado por el alférez Luis de Valdés (y seguramente compuesto por el propio Alemán), se indica claramente que Mateo Luján no era de Sevilla, sino valenciano, que encubrió su identidad, y que eligió ese nombre llevado del interés, por su parecido con el de Mateo Alemán. Esta denuncia se suma a las que aparecían en la dedicatoria y el prólogo

de la misma obra, de forma que en ellas se informaba gradualmente al lector de que Luján había fingido su patria, de que había encubierto su nombre y de que era en realidad valenciano, provocando la curiosidad del lector sobre lo único que quedaba por revelar en el cuerpo de la novela: su verdadero nombre.

Aunque en la segunda parte del *Quijote* cervantino no hay elogios preliminares, sí figura una aprobación de tono elogioso firmada por el Licenciado Márquez Torres, la cual fue compuesta por el propio Cervantes. Dicha aprobación se encuadra en el ámbito de la disputa entre Cervantes y Lope de Vega, a cuyas obras se realizan varias alusiones, y remite además a la obra de Avellaneda, dando contestación a la defensa que éste había hecho de Lope en el prólogo de su obra. Esta aprobación guarda un cierto paralelismo con el elogio que figuraba en la segunda parte del *Guzmán* de Alemán, firmado por el alférez Luis de Valdés, pero seguramente compuesto por el propio Alemán, por lo que Cervantes bien pudo inspirarse en el mismo a la hora de componer su aprobación preliminar y firmarla con el nombre de otra persona.

En cuanto a los cuerpos novelísticos de las segundas partes del *Guzmán* de Alemán y del *Quijote* de Cervantes, constituyen claras respuestas a las obras de sus respectivos rivales. Alemán, como él mismo reconocía en su prólogo, se apartó del manuscrito original de su segunda parte y lo reelaboró casi enteramente para realizar una imitación correctiva y meliorativa de la obra de su rival, la cual se extendía por la práctica totalidad de los episodios de su segunda parte, de manera que trató de corregir el carácter que Luján había atribuido a su pícaro (demasiado dado al arrepentimiento y sin un verdadero historial delictivo), y de superar la calidad de sus episodios. La inclusión del

personaje de Sayavedra, que representaba al pícaro de su rival, y que acompañaba al verdadero Guzmán (entrando sumisamente a su servicio) a lo largo de los dos primeros libros de la obra, implicaba la profunda reelaboración de los mismos con respecto al manuscrito original, y se empleaba para llevar a cabo la venganza de Alemán contra el usurpador, pues Sayavedra, en su afán de querer ser como Guzmán, acababa enloqueciendo y arrojándose al mar. A lo largo de su tercer libro, Alemán siguió imitando de forma correctiva y meliorativa los episodios de su rival, y al final de su obra hizo que su personaje experimentara una profunda transformación, de forma que, tras quedarse dormido, despertó siendo «otro», profundamente arrepentido de su vida anterior y marcadamente inclinado a la práctica de la virtud. Debido a la elección de un narrador autodiegético que contaba su propia vida, Alemán no podía dar muerte a Guzmán sin alterar el propósito original de la obra, por lo que operó en él una transformación espiritual que constituía el fin de su vida como pícaro, en un intento de dificultar la tercera parte de Luján.

Cervantes, siguiendo el ejemplo de Alemán, aunque sin confesarlo de forma explícita, se sirvió del manuscrito del *Quijote* de Avellaneda (y del propio libro cuando fue publicado) para componer la totalidad de los episodios de la segunda parte de su *Quijote*, en los cuales también llevó a cabo una imitación correctiva y meliorativa de la obra de su rival, y se burló además frecuentemente de la misma. Al igual que Alemán, Cervantes hizo que su protagonista experimentara al final de su obra una profunda transformación tras quedarse dormido y despertar, de manera que don Quijote se dormía loco y despertaba cuerdo. Esta estrategia estaba encaminada, como la de Alemán, a evitar la anunciada tercera parte de su rival, pero Cervantes, que había elegido

un narrador heterodiegético, pudo ser más contundente y dio muerte a don Quijote, tratando de evitar así la continuación de su historia.

Cumpliendo la amenaza formulada en los preliminares de su obra, Alemán reveló en el cuerpo de su novela la verdadera identidad de Mateo Luján de Sayavedra. Para ello, se sirvió del personaje de Sayavedra, el cual fingía en un primer momento (al igual que había hecho el propio Luján) su nombre y su lugar de origen, los cuales acababan finalmente por descubrirse. Sayavedra decía tener un «hermano mayor», llamado Mateo Luján, de manera que la suma de los nombres de los dos personajes remitía claramente al nombre y apellidos del autor del *Guzmán* apócrifo: Mateo Luján [de] Sayavedra. Así, si Sayavedra figuraba en representación del pícaro apócrifo, el personaje llamado Mateo Luján representaba directamente a su autor. Y Sayavedra hacía ver que su hermano mayor se llamaba en realidad Juan Martí, y que había cambiado su nombre por el de Mateo Luján. De esta forma, Alemán reveló la identidad de su rival, sugiriendo además su ocupación, relacionada con el derecho. El mensaje al respecto del conjunto de la obra, anunciado en los preliminares y resuelto en el cuerpo de la novela, resulta absolutamente coherente y repetitivo (pues Alemán asoció dos veces los nombres de Juan Martí y de Mateo Luján), y no es puesto en tela de juicio en ningún momento, por lo que podemos estar seguros de que Mateo Alemán quiso revelar que Mateo Luján de Sayavedra era en realidad el valenciano Juan Martí. Naturalmente, existe la posibilidad de que Mateo Alemán estuviera equivocado, y el hecho de que él creyera que Mateo Luján de Sayavedra era Juan Martí no demuestra que lo fuera. A este respecto, la crítica ha puesto en duda que Micer Juan José Martí, legista valenciano que vivió, aproximadamente,

entre 1570 y 1604, y que participó en la Academia de los Nocturnos, de la que también formó parte Gaspar Mercader y Carroz, al que Mateo Luján dirigió su dedicatoria, pueda ser identificado con el autor del *Guzmán* apócrifo, a pesar de que los datos con los que contamos apuntan en ese sentido, puesto que no hay un testimonio fidedigno y definitivo que lo ratifique. Pero el hecho de que no estemos en condiciones de demostrar que Micer Juan José Martí fuera el autor del *Guzmán* apócrifo no puede llevar a poner en duda el convencimiento del propio Alemán, pues podemos estar seguros, al menos, de que él identificaba a Mateo Luján de Sayavedra con el valenciano Juan Martí, y eso es lo que verdaderamente importa a la hora de interpretar la intención, el sentido y la finalidad de su obra.

Cervantes, por su parte, dejó claro su convencimiento de que Avellaneda era aragonés, insistiendo en ello de manera diáfana, coherente y repetitiva, por lo que, para interpretar correctamente el sentido de su obra, hay que tener en cuenta que la escribió para dar réplica al aragonés que se escondió tras el nombre de Avellaneda.

Por otra parte, Cervantes se sirvió de dos recursos similares a los de Alemán para sugerir que Alonso Fernández de Avellaneda era en realidad el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

En primer lugar, Cervantes introdujo en la segunda parte de su *Quijote* un personaje que, en un principio —como ocurría con Sayavedra—, fingía su verdadero nombre. Dicho personaje, que se hacía llamar maese Pedro, guardaba una estrecha relación con la obra de Avellaneda, ya que dirigía la representación de un retablo que era interrumpido violentamente por don Quijote, de igual manera

que, en el *Quijote* apócrifo, el don Quijote avellanedesco interrumpía violentamente la representación de una obra dramática. Y, finalmente (al igual que ocurría con Sayavedra en la obra de Alemán), se descubría la verdadera identidad del personaje, que resultaba ser Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte. Así, los episodios de Sayavedra y de maese Pedro se configuraban como una revelación de la verdadera identidad de los autores del *Guzmán* y del *Quijote* apócrifos.

En segundo lugar, Cervantes incluyó en el capítulo 59 de su obra otro personaje, llamado don *Jerónimo*, que también presentaba una estrecha relación con el *Quijote* de Avellaneda, ya que era el encargado de entregar el libro apócrifo recién publicado a don Quijote. De esta forma, y al igual que había hecho Alemán al aunar los nombres de *Mateo Luján* y de *Sayavedra* para completar el nombre fingido de su rival, Cervantes se valía de los nombres de don *Jerónimo* y de *Ginés de Pasamonte* para sugerir el nombre y el apellido verdaderos de Avellaneda, *Jerónimo de Pasamonte*.

El hecho de que Cervantes se sirviera de recursos similares a los que había empleado Alemán para revelar quién era su rival viene a ratificar que su intención era sugerir la verdadera identidad de Avellaneda. Y aunque es posible que Mateo Alemán y Cervantes se equivocaran, y aunque no podamos demostrar que no fuera así, podemos al menos estar seguros de que el primero identificaba a Mateo Luján de Sayavedra con el valenciano Juan Martí, y de que el segundo creía que Alonso Fernández de Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte, lo que resulta suficiente para explicar el sentido y la finalidad de sus obras y la manera en que las compusieron.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBORG, José Luis (1983), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 4ª reimpr.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2009), *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ALEMÁN, Mateo (2000), *Guzmán de Alfarache I*, edición de José María Micó, Madrid, Cátedra.
- (2001), *Guzmán de Alfarache II*, edición de José María Micó, Madrid, Cátedra.
- ALVAR, Carlos (ed.) (2006), *Gran Enciclopedia Cervantina*, dirección de Carlos Alvar, Madrid, Castalia, vol. I.
- ARIBAU, Buenaventura Carlos (1944), «Discurso Preliminar. Sobre la primitiva novela española», en *Novelistas españoles anteriores a Cervantes*, tomo III de la *Biblioteca de Autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Atlas (VII-XXXVI).
- ARISTÓTELES (2003), *Arte Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, cit. (44-147).
- ARISTÓTELES y HORACIO (2003), *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Visor Libros.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 7 vols.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1999), *Nueva biografía de Lope de Vega*, edición digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1973, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Re f=1107>.
- BATAILLON, Marcel (1973), «Relaciones literarias», en Juan Bautista Avall-Arce y Edward Caverley Riley (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis Book (215-232).
- (1982), *Pícaros y picaresca. «La pícaro Justina»*, Madrid, Taurus.
- BLANCO, Mercedes (2007), «El Quijote y el Guzmán: dos políticas para la ficción», en Michèle Guillemont y Marie-Blanche Requejo Carrió (eds.), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, cit. (127-149).
- BLASCO PASCUAL, Javier (2005), «Baltasar Navarrete, posible autor del Quijote apócrifo [1614]». *Avance de las Actas del Congreso Internacional «El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas»*, Valladolid: Beltenebros Minor, *Avances*, II.
- (2005a), «Un retrato de Miguel de Cervantes en el Quijote de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos “de loco y perro” en el prólogo del Quijote de 1615», en *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca*, coordinación y edición de Javier San José Lera, Acta Salmanticensis, 309, Salamanca, Universidad de Salamanca (95-118).
- (2005c), *Miguel de Cervantes Saavedra, regocijo de las musas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (2007), «Introducción» a Alonso Fernández de Avellaneda (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Javier Blasco, cit. (XIII-LXXXIX).

- BRANCAFORTE, Benito (1979), «Introducción» a Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache I*, Madrid, Cátedra (11-71)
- (1980), «*Guzmán de Alfarache*»: ¿*Conversión o proceso de degradación?*», Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (2002), «Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache. Seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de «Guzmán de Alfarache» (1599-1999)*, Sevilla, Universidad de Sevilla (219-240).
- BOUZA, Fernando (2001), *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- CANAVAGGIO, Jean (1989), «El licenciado Márquez Torres y su aprobación a la Segunda Parte del *Quijote*: las lecturas cervantinas de unos caballeros franceses», en Dian Fox y Harry Sieber (eds.), *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, De., Juan de la Cuesta (33-39).
- (1997), *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRASCÓN, Guillermo (1991), «En torno a la dedicatoria de la Primera Parte del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 39 (167-178).
- CASTRO, Américo (1930), «Una nota al *Guzmán* de Mateo Luján de Sayavedra», *Revista de Filología Española*, 17 (285-286).
- (1967), *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 3ª ed. considerablemente renovada.
- (1974), *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza Editorial.
- CAVILLAC, Michel (2007), «Del *Guzmán de Alfarache* al *Persiles*: Cervantes frente a Mateo Alemán (¿Por qué Clodio no merece ir a Roma?)», en Michèle Guillemont y Marie-Blanche Requejo Carrió (eds.), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, cit. (177-198).
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1905-1906), *La lengua de Cervantes. Gramática y Diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, Madrid, Ratés, 2 vols.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1935), *Viaje del Parnaso*, edición de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo.
- (1987), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Vicente Gaos, Madrid, Gredos.
- (1999), *Obras completas*, edición de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia.
- (2004), *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- CHANDLER, Frank Wadleigh (1913), *La novela picaresca en España*, Madrid, La España Moderna.
- CHARTIER, Roger (2003), «El concepto de lector moderno», en Victor Infantes, François López y Jean-François Botrel, *Historia de la edición y la lectura en España. 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (142-150).
- CLOSE, Anthony (2001), «Cotejo de dos ventas y dos poéticas: Alemán y Cervantes», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, Madrid/Franfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert (369-380).
- (2007), «Los “episodios” del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*», en Michèle Guillemont y Marie-Blanche Requejo Carrió (eds.), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, cit. (109-125).
- COTARELO, Emilio (1934), *Sobre el «Quijote» de Avellaneda y acerca de su autor verdadero*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- DORIA, Sergi (2003), «Martín de Riquer: “Dali tenía la altisonancia de Don Quijote”» [entrevista a Martín de Riquer], *Turia. Revista cultural*, 66-67, noviembre (331-342).
- ECO, Umberto (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- EISENBERG, Daniel (1991), «Cervantes, Lope y Avellaneda», en Daniel Eisenberg, *Estudios Cervantinos*, Barcelona, Sirmio (119-141). Publicado anteriormente con el título «Cervantes, Lope, and Avellaneda», en *Josep Maria Solà-Solà: Homage, homenatge, homenatge*, Barcelona, Puvill, 1984, II (171-183).



- Entremés de los Romances* (2002), edición de Daniel Eisenberg y Geoffrey Stagg, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.2 (151-74), <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf02/entremes.pdf>.
- EHRLICHER, Hanno (2007), «Aleman, Cervantes y los continuadores. Conflictos de autoría y deseo mimético en la época de la imprenta», en Michèle Guillemont y Marie-Blanche Requejo Carrió (eds.), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, cit. (151-175).
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1971), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quintaparte de sus aventuras*, ed. de Fernando García Salinero, Madrid, Castalia.
- (1972), *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 3 vols.
- (2000), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (Baltasar Navarrete) (2007), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Javier Blasco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro).
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio (1902), «Bosquejo histórico sobre la novela española», en *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, Atlas (V-C).
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1918), «Bibliographie de Mateo Alemán (1598-1615)», *Revue Hispanique*, 42 (481-556).
- FRAGO GRACIA, José Antonio (2005), *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, Madrid, Gredos.
- GARCÉS, María Antonia (2003), «Los avatares de un nombre: Saavedra y Cervantes», *Revista de Literatura*, LXV, 130 (351-374).
- GARCÍA SALINERO, Fernando (1971), «Introducción crítica sobre el autor» a Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Fernando García Salinero, cit. (7-37).
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2006), «Introducción» a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra (9-110).
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- (2001), *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2000), «Introducción» a Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, cit. (7-138).
- (2000a), «En torno al texto de 1614», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, cit. (139-158).
- (2000b), «Índice de fuentes, refranes y relaciones textuales», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, cit. (763-769).
- GUILLEMONT, Michèle y REQUEJO CARRIÓ, Marie-Blanche (2007), «De asnos y rebuznos. Ambigüedad y modernidad de un diálogo», en Michèle Guillemont y Marie-Blanche Requejo Carrió (eds.), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, cit. (57-87).
- (eds.) (2007), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, *Criticón*, 101, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- GUILLÉN, Claudio (1960): «Los pleitos extremeños de Mateo Alemán», *Archivo Hispalense*, 2ª época, 103-104 (1-21). Recogido en Claudio Guillén, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988 (177-196).
- (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- GUILLÉN, Miguel (1966), *Ideas de los españoles del siglo XVI [1928]*, Madrid, Gredos.
- HORACIO (2003), *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, cit. (148-185).
- JOLY, Monique (1986), *La bourle et son interprétation*, Lille/Toulouse, ANRT/Ferance-Ibérie Recherche.
- (1996), «Historias de locos», en Monique Joly, *Études sur Don Quichotte*, París, Publications de la Sorbonne (151-161).

- (1999), «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán: hacia una revisión del problema», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez (269-276).
- KRISTEVA, Julia (1969), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239 (438-465).
- La novela picaresca española* (2001), edición de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia.
- LABOURDIQUE, Bernadette y CAVILLAC, Michel (1969), «Quelques sources du Guzmán apocryphe de Mateo Luján», *Bulletin Hispanique*, 71 (191-217).
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1935), *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Junta del Centenario de Lope de Vega. Exposición Bibliográfica de la Biblioteca Nacional, Imprenta Helénica.
- LÓPEZ FABRA, Francisco (1874), *Las 1633 notas puestas por el Exmo. E Ilmo. Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición del «Quijote»...*, en Francisco López Fabra, *Facsímil de la primera edición de «Don Quijote de la Mancha»*, Barcelona, 1871-1879, 4 vols., vol. III.
- LÓPEZ PELÁEZ, Antolín (1916), «Aprobación verdadera del Quijote falso», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 68 (557-463).
- LUJÁN DE SAYAVEDRA, Mateo (2007), *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, edición de David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra.
- MAÑERO LOZANO, David (2007), «Introducción» a Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, edición de David Mañero Lozano, cit. (9-97).
- MARÍN, Nicolás (1973), «Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída», *Anales cervantinos*, 12 (3-37).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1995), «La interacción Alemán-Cervantes», en Francisco Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (241-297).
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (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.
- (2004), «Cervantes versus Pasamonte («Avellaneda»): Crónica de una venganza literaria», *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre (1-30), <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/>.
- (2005), *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2005a), «Cervantes, Pasamonte y Avellaneda: una nueva lectura del Quijote en su cuarto centenario», *Synthesis*, 2, mayo (31-34).
- (2005b), «De cómo Cervantes indicó que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte (Quijote, II, LIX)», en José Manuel Oca Lozano (ed.), *La razón de la sinrazón que a la razón se hace. Lecturas actuales del «Quijote»*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, vol. II (405-412).
- (2005c), «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://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf>.
- (2005d), «El lugar de origen de Pasamonte en el Quijote de Avellaneda», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 9 (1-32), <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Revisat9.htm>.
- (2006), «De Avellaneda y avellanedas», *Edad de Oro*, 25 (371-407).
- (2006a), «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://www.uhu.es/programa\\_calidad\\_literatura\\_amatoria/etiopicas/num\\_2/martin.pdf](http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas/num_2/martin.pdf).
- (2007), «Cotejo por medios informáticos de la Vida de Pasamonte y el Quijote de Avellaneda», *Etiópicas*, 3, 2007 (69-131), [http://www.uhu.es/programa\\_calidad\\_literatura\\_amatoria/etiopicas/num\\_3/martinj.pdf](http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas/num_3/martinj.pdf).
- (2008), «El Buscón de Quevedo, la Vida de Pasamonte y el Quijote de Avellaneda», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 12 (123-144).
- (2009), «El peregrino en su patria de Lope de Vega, el Quijote de Avellaneda y el Persiles cervantino», en Eduardo Urbina y

- Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad. Anuario de Estudios Cervantinos*, 5, Vigo, Editorial Mirabel (281-294).
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2007), «La construcción del personaje en el *Quijote* y en el *Guzmán*», en Michèle Guillemont y Marie-Blanche Requejo Carrió (eds.), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, cit. (89-107). Recogido en José Manuel Martín Morán (2009), *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, cit. (345-367).
- (2009), *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MCGRADY, Donald (1966), «Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano», *BICC*, 21 (331-340).
- MELENDO POMARETA, Joaquín (2001), «¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (I)», *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 20, agosto (14-15).
- (2002), «¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (y II)», *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 21, abril (10-11).
- (2006), «Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda», *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio, <http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/11-el%20Quijote%20de%20Avellaneda.htm> (1-40).
- MICÓ, José María (1994), «Prosas y prisas en 1604: El *Quijote*, el *Guzmán* y *La Pícará Justina*», en *Hommage à Robert Jammes* (Anejos de *Criticón*, 1), Toulouse, PUM, vol. III (827-848).
- (2000), «Introducción» a Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache I*, edición de José María Micó, cit. (13-78).
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan (1930), *Sobre la génesis del «Quijote»*, Barcelona, Araluce.
- MIR, Miguel (1930), «Discurso preliminar» a *Sermones del p. Fr. Alonso de Cabrera* [1906], edición de Miguel Mir, Madrid, Baylly-Baillièere (III-XXXII).
- (ed.) (1911), *Escritores místicos españoles*, Madrid, Bailly-Baillièere.
- MONTE, Alberto del (1971), *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen (vers. original: *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Florencia, Sansoni, 1957).
- MONTERO REGUERA, José (1992), «Epistolario de Miguel de Cervantes», *Castilla. Estudios de Literatura*, 17 (81-111).
- (1999), «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (313-336).
- MUÑOZ BARBERÁN, Manuel (1974), *La máscara de Tordesillas*, Barcelona, Marte.
- (1976), *Retrato de Avellaneda*, Barcelona, Marte.
- (1981), «Posibles alusiones a la persona y la obra de Ginés Pérez de Hita en los libros de Cervantes», en *Cervantes. Su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dirección de Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6 (865-877).
- (1989), *Sobre el autor del «Quijote» apócrifo*, Murcia, Nogués.
- NABOKOV, Vladimir (1997), *Curso sobre el «Quijote»*, Barcelona, Ediciones B.
- OLIVER ASÍS, Jaime (1948), «El *Quijote* de 1604», *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII (89-126).
- PASAMONTE, Jerónimo de (1922), *Vida y trabajos* [1605], edición de Raymond Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, LV, 1922 (310-446).
- (1956), *Vida y trabajos*, en *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, edición de José María de Cossío, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, tomo XC (5-73).
- (2003), *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, Barcelona, 2003, <http://usersipfw.edu/jehle/Cervantes/othertxts/VidaPasamonte.htm>.
- (2004), *Vida y trabajos*, edición de Florencio Sevilla Arroyo, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02437218856810720865502/>, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- (2006), *Autobiografía*, prólogos de Miguel Ángel de Bunes Ybarra y José María de Cossío, Sevilla, Espuela de Plata.
- PASTOR FUSTER, Justo (1980), *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de Ximeno*, Valencia, Librerías París-Valencia, 2 vols. (ed. facsímil de la edición de Valencia, Impr. Libr. De José Ximeno e Ildefonso Mompie, 1827-1830, 2 vols.).
- PERCAS DE PONSETI, Helena (2003), «Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes*, 23, 1, spring (63-115).
- PÉREZ DE HITA, Ginés (1998), *La guerra de los moriscos (Segunda parte de las Guerras Civiles de Granada)*, edición facsímil de Paula Blanchard-Demouge (1913, reproducción de la edición príncipe de 1595), estudio preliminar e índices de Joaquín Gil Sanjuán, Granada, Universidad de Granada.
- (1999), *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes (Primera parte de las Guerras Civiles de Granada)*, edición facsímil de Paula Blanchard-Demouge (1913, reproducción de la edición príncipe de 1595), estudio preliminar e índices de Pedro Correa, Granada, Universidad de Granada.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (2002), «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86 (41-71).
- (2005), «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega», *Lemir*, 9, (1-60), <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.pdf>.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1968), *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC.
- (2003), *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2003a), «Los prólogos de Cervantes», en Alberto Porqueras Mayo, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, cit. (113-125).
- (2003b), «El Arte nuevo de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro como respuesta a Cervantes», en Alberto Porqueras Mayo, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, cit. (147-162).
- PRADES, Juana José de (1963), «El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega», *Segismundo*, 3 (45-55).
- RABATÉ, Philippe (2007), «Cervantes y la sombra de Guzmán: reflexiones sobre la poética de Ginés de Pasamonte (*Quijote*, I, 22)», en Michèle Guillemont y Marie-Blanche Requejo Carrió (eds.), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, cit. (37-56).
- REDONDO, Augustin (1997), *Otra manera de leer el «Quijote»*, Madrid, Castalia.
- REY HAZAS, Antonio (1996), «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro*, 15 (141-160).
- (2002), «El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes», en Pedro Piñero (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Seminario Internacional sobre Mateo Alemán, IV centenario de la publicación del *Guzmán de Alfarache* (1599-1999), Sevilla, Universidad de Sevilla (177-217).
- (2005), «Alemán, Mateo», entrada de la *Gran Enciclopedia Cervantina*, dirigida por Carlos Alvar, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, vol. I (265-304).
- (2006), «Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*», *Edad de Oro*, XXV (473-501).
- RICO, Francisco (2004), «Historia del texto», en «Prólogo» a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, cit. (CXCII-CCXLII).
- (2005), *El texto del «Quijote»: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino.
- (2005a), «Don Quijote, Madrid, 1604, en prensa», en Francisco Rico, *El texto del «Quijote»: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, cit. (369-399).
- (2005b), «El primer pliego del *Quijote*», en Francisco Rico, *El texto del «Quijote»: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, cit. (401-433).
- (2005c), «El título del *Quijote*», en Francisco Rico, *El texto del «Quijote»: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, cit. (435-448).



- (2005d), «A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo», en Francisco Rico, *El texto del «Quijote»: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, cit. (465-502).
- RILEY, Edward (2001), «Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte», en Edward Riley, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica (51-71).
- RIQUER, Martín de (1972), «Introducción» a Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, cit. (VII-CIV).
- (1988), *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio. Versión actualizada en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, cit., (387-535).
- (1989), *Cervantes en Barcelona*, Barcelona, Sirmio. Nueva versión en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, cit. (283-385).
- (2003), *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acanalado.
- RIVERS, Elias L. (1960), «On the Prefatory Page of *Don Quixote*, Part II», *Modern Language Notes*, 75 (219-221).
- ROJO VEGA, Anastasio (2004), «Propuesta de un nuevo autor para *La pícaro Justina*: Fray Bartolomé Navarrete O.P. (1560-1640)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22 (201-228).
- (2005), «El autor de *La pícaro Justina* (1605)» en *Avance de las Actas del Congreso Internacional «El nacimiento del «Quijote». A las orillas de Pisuerga bellas»*, Valladolid: Beltenebris Minor, *Avances*, I.
- ROZAS, Juan Manuel (2002), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702844323447217765679/index.htm> (3 de junio de 2009).
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (1996), «Situación actual de los estudios sobre el *Guzmán apócrifo*», en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Toulouse-Pamplona, GRISO (463-470).
- (1998), «Las narraciones insertas en la *Segunda Parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, de Juan Martí», en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, *Actas del IV Congreso Ineracional de la A.I.S.O.*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares (1435-1442).
- (2001), «De la crónica a la novela picaresca: una nueva fuente del *Guzmán apócrifo*», en Giuseppe Grilli (a cura di), *Modelli, Memorie, Riscritture. Atti del Convegno 10-12 maggio 2000*, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente, Collana di Letterature Comparete, 4, Napoli (187-201).
- (2001a), «Estudio bibliográfico de la *Segunda Parte de la Vida del Pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra», *Annali del Istituto Universitario Orientale-Sezione Romanza*, XLIII, 2 (531-568).
- SCHINDLER, Carolina María y MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2006), «El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*», en *Hipertexto*, 3, invierno (101-122), <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/hiper3indice.htm>.
- SERRA-VILARÓ, Joan (1936), «El *Quijot* d'Avellaneda fou impress a Tarragona», *La Cruz. Diario Católico*, Tarragona, 14 de junio (1-3).
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2001), «Presentación» de *La novela picaresca española*, edición de Florencio Sevilla, cit. (V-LIII).
- SEVILLA ARROYO, Florencio y REY HAZAS, A. (1996), «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, Madrid, Alianza Editorial, vol. I, pp. I-XLIV.
- (1996a), «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, vol. 4, pp. I-LXXIII.
- SLIWA, Krzysztof (1999), *Documentos sobre Miguel de Cervantes Saavedra*, Eunsa, Pamplona.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (2007), «La verdadera edición príncipe del Quijote de Avellaneda», en *Lemir*, 11 (79-102).
- TERZANO, Enriqueta y GATTI, José Francisco (1943), «Mateo Luján de Sayavedra y



- Alejo Venegas», *Revista de Filología Hispánica*, 5 (251-263).
- TICKNOR, George (1849), *History of Spanish Literature*, Londres, Murray, 3 vols.
- ÚBEDA, Francisco de (2001), *La pícaro Justina*, en *La novela picaresca española*, edición de Florencio Sevilla Arroyo, cit. (393-561).
- VEGA, Garcilaso de la (1580), *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera.
- VEGA, Lope de (1609), *Rimas de Lope de Vega Carpio ahora de nuevo añadidas. Con el nuevo arte de hacer Comedias deste tiempo*, Madrid, Alonso Martín.
- (1951-1954), *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto «Miguel de Cervantes»-C.S.I.C., 3 vols.
- (1973), *El peregrino en su patria*, edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia.
- (1985), *Cartas*, edición de Nicolás Marín, Madrid, Castalia.
- (1988), *Rimas humanas y otros versos*, edición de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica.
- (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo Tomás, Madrid, Cátedra.
- VILA, Juan Diego (2007), «El Quijote y un género velado: el Lazarillo y el Guzmán frente a frente», en Michèle Guillemont y Marie-Blanche Requejo Carrió (eds.), *Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna*, cit. (7-35).
- VILLAREJO, Óscar M. (1963), «Revisión de las listas de *El Peregrino* de Lope de Vega», *Revista de Filología española*, XLVI, cuadernos 1º-2º (343-399).
- (1966), «Lista II de *El Peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega», *Segismundo*, 3 (57-89).
- VINDEL, Francisco (1936), «El Quijote de Avellaneda fue impreso en Barcelona por Sebastián de Cormellas», *El Debate*, 3 de mayo.
- (1937), *La verdad sobre el falso Quijote. Primera parte*, Barcelona, Antigua Librería Babra.
- (1942), *Escudos y marcas de libreros en España durante los siglos XV al XIX (1485-1850)*, Barcelona, Orbis.





Universidad de Valladolid  
Secretaría de Publicaciones  
e Intercambio Editorial

ISBN 978-84-8448-553-7



En esta obra se analiza la disputa literaria entre Mateo Alemán y Mateo Luján de Sayavedra y su influencia en la que Cervantes mantuvo con Avellaneda. En 1599 se publicó la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán; en 1602 fue editada una continuación apócrifa de la misma firmada por Mateo Luján de Sayavedra, y, en 1604, Alemán publicó la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, en la cual imitó a su imitador y denunció la verdadera identidad de su rival: Juan Martí. Poco después, en 1605, Cervantes publicó la primera parte del *Quijote*; apareció luego el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, y, al componer la segunda parte de su *Quijote* (1615), Cervantes se inspiró en Alemán, ya que imitó a Avellaneda y sugirió su verdadera identidad por medio de recursos similares a los que había empleado Alemán para revelar quién era Luján de Sayavedra.

Alfonso Martín Jiménez es Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Valladolid. Ha realizado diversos trabajos sobre Teoría de la Literatura, Crítica literaria, Literatura Comparada y Retórica, entre los que figuran sus libros *Tiempo e imaginación en el texto narrativo* (1993), *Mundos del texto y géneros literarios* (1993) y *Retórica y Literatura en el Siglo XVI: El Brocense* (1997). En el ámbito del cervantismo, ha publicado las monografías *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca* (2001) y *Cervantes y Pasamonte: la réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda* (2005).

*Fastiginia* es una colección creada para acoger estudios sobre la literatura del Siglo de Oro. Con su nombre, tomado de la obra genial del portugués Pinheiro da Veiga en donde se recogen sus vivencias cotidianas en la corte vallisoletana de Felipe III en 1605, se ha querido evocar uno de los momentos literarios más esplendorosos de la historia de la ciudad y del mundo.

*fastiginia*  
Estudios de Siglo de Oro