
Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis

HELENA PERCAS DE PONSETI

Homenaje a John J. Allen,
maestro de maestros¹

I. *Un duelo literario.*

“Nunca voló la pluma humilde mía por la región satírica, baja-za que a infames premios y desgracias guía,” dice Cervantes en su *Viaje del Parnaso* (IV, 103, vv. 34–36),² lo cual no significa que no haya sostenido confrontaciones literarias con sus antagonistas, uno de los principales, Lope de Vega, por razón de convicciones literarias y de principios éticos y estéticos.

Lope de Vega debió reconocerse en algunos de los comentarios crítico-novelísticos de Cervantes en que no aparece su nombre, como han observado muchos. Pudo picarse por las disculpas

¹ Ampliación de la primera parte del trabajo “Cervantes autobiográfico: Espejos y espejismos 2,” que presenté en Lexington, Kentucky el 28 de abril de 2000 en el homenaje a John J. Allen organizado en ocasión de su retiro, y continuación con una nueva hipótesis sobre la autoría del *Quijote apócrifo*. Agradezco profundamente a Michael McGaha su generosidad en revisar cuidadosamente este trabajo y a Daniel Eisenberg su edificante y meticulosa revisión editorial. [Posterior a la aceptación de este trabajo son el libro de Alfonso Martín Jiménez y el artículo-reseña de Percas, “Un misterio dilucidado.”]

² Las citas de *Viaje del Parnaso* están tomadas de la edición de Vicente Gaos.

de Cervantes en el prólogo a su primera parte de *Don Quijote* de no alardear de erudición, de no insertar “latinicos y otros tales,” de carecer su *Don Quijote* de acotaciones, anotaciones y referencias eruditas de autoridades, de no ostentar listas desde la A hasta la Z de los autores que sigue, de no incluir sonetos laudatorios de gentes de campanillas, tales como duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos, todo lo cual había hecho Lope. Pero también otros escritores pudieron haberse sentido aludidos, a juzgar por el comentario cervantino en el prólogo a las *Novelas ejemplares*: que quisiera excusarse de escribirlo porque no le fue tan bien con el que puso a su *Don Quijote* “que quedase con gana de secundar con éste.”

Pero era Lope quien mayor ostentación hacía de tales características como las arriba mencionadas. Debió picarse también por el soneto de Amadís de Gaula a Don Quijote, en el que su “sabio autor” será en el mundo “único y solo,” alusión a la declaración de Lope, en latín (*aut unicus, aut peregrinus*) de ser “único o inigualable” en el pedestal de la Invidia que encabeza *El peregrino en su patria* (1604).³

Lo que llenó de furia a Lope fue un soneto anónimo de cabo roto, que dice, “Hermano Lope, bórrame el sone-” y sigue pidiendo que borre todos sus escritos, inclusive todas las comedias, el “comedijaje,” con el sufijo despectivo *-iaje*. Lope lo atribuyó a Cervantes. También yo creí que era de Cervantes en 1975, inducida por Astrana Marín, quien considera que la atribución a Góngora en dos manuscritos, uno de la Biblioteca Real y el otro de la biblioteca Nacional, carece de autoridad por abundar en ellos lo apócrifo. Y porque Lope de Vega sabía muy bien de dónde le venían los tiros.⁴ Hoy, esto no me satisface. El soneto en cuestión es de Gón-

³ Esto nos dice Francisco Rodríguez Marín en una nota a su edición de *Don Quijote* (1: 56 n. 9). Pero añada que Cervantes pudo aludir igualmente a Francisco López de Úbeda, autor de *La pícaro Justina*, cuya portada llevaba un escudo jero-glífico de su protector Rodrigo Calderón, el cual ocultaba dudosas pruebas de hidalguía, como han pensado varios, inclusive Marcel Bataillon (220–25).

⁴ Aduce en *Vida ejemplar* como prueba de no ser de Góngora el soneto que ni “en el famoso manuscrito de Chacón, ni en otros de solvencia gongorina,” ni

gora y lleva su sello. Compárese con este primer verso suyo, “Por tu vida, Lopillo, que me *borres* [mi cursiva] / las diecinueve torres de tu escudo,” y con el desprecio directo de los versos: “y la Biblia no tomes en la ma-, / pues nunca de la Biblia dices le-.”⁵ Con su típica malicia intelectual y con el uso del pie quebrado característico, si no exclusivo, del alcaína, depara Góngora doble estocada a novelista y dramaturgo. Mi razón principal de creer que el susodicho soneto no es de Cervantes es que Cervantes no envía anónimos. Lo que piensa lo escribe o lo dice con sutil ironía implícita pero sin incurrir en ofensa pública. Y no como en el soneto irritante en el que, entre otras cosas, se le pide a Lope de borrar “la *Angé-*,” *La hermosura de Angélica*, obra alabada por Cervantes quien, como nos recuerda Bataillon, “había dado un soneto preliminar” para esta obra (224–25). En el caso de *La hermosura de Angélica*, si en 1602 escribió un soneto alabador para la obra de Lope, en el *Quijote* de 1615 se percibe buena dosis de ironía con respecto a la alabanza de tal dama dentro del contexto de la “doncella distraída, andariega y algo antojadiza” que es Angélica, por quien “un famoso poeta andaluz [Luis Barahona de Soto] lloró y cantó sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano [“único” autocalificativo de Lope de Vega] cantó su hermosura.” Pregunta el barbero si no hubo quien hiciera alguna “sátira a esa señora” tan cantada de

“en las ediciones de Lope de Vicuña (1627), ni de Salcedo Coronel (1644 y 1648), contemporáneos de Góngora, se recoge el tal soneto” (6: 114–15 n. 12). No voy a entrar aquí en el por qué se encontró entre piezas anónimas junto con otras firmadas por Góngora, ni si sólo la colección del manuscrito Chacón contiene lo auténtico suyo porque Chacón le consultó sobre lo que había de incluir, según informa Foulché-Delbosc (ix–xii) en la introducción a *Obras poéticas* de Góngora. Incidentalmente, diré que el soneto “Hermano Lope, bórrame el soné” se encuentra en esta colección (3: 28), lo cual tampoco constituye prueba sino opinión. Yo me atengo estrictamente al estilo y a la personalidad de ambos poetas. Si el soneto, “Hermano Lope” fuera de Cervantes, lo habría escrito inducido por su instinto de superar el “Por tu vida, Lopillo” de Góngora. Pero entonces habría que explicar la aspereza satírica tan poco cervantina. Menéndez y Pelayo afirma que Cervantes “no cultivó jamás la sátira” (171). Se refiere a la política, pero yo creo que Cervantes desprecia la sátira porque carece de seriedad. Y habría que explicar, también, por qué se encontró el tal soneto entre los papeles de Góngora.

⁵ El soneto entero puede leerse también en Astrana 6: 114.

poetas, a lo que responde don Quijote que Sacripante o Roldán “hubieran jabonado a la doncella” (II, 1; 52).⁶

La reacción de Lope frente al soneto de marras fue insultar a Cervantes en un soneto también de cabo roto, “ni sé si eres, Cervantes, co– ni cu–” (coño ni culo), obscenidades alusivas a falta de virilidad, subrayada por el segundo sentido jergal de cu– [cuclillo, marido de la mujer adúltera⁷], a su vez reforzado por el “hablaste, buey, pero dijiste *mu*” (cornudo) y adjetivado al calificar a su *Don Quijote* de “azafrán romí” (bastardo), que como basura, “en muldares parará.”⁸ Esto era en 1605. Le causó a Cervantes una sacudida tal que “si hubiera sabido el contenido no hubiera pagado el mensajero.”⁹

En el *Quijote* de 1615 aleccionará de varias maneras a Lope de Vega sobre civilidad, sin mencionar su nombre, como lo hizo en el de 1605 cuando el Canónigo de Toledo habla de “un felicísimo ingenio destes reinos, que tiene lleno el mundo de su fama por sus comedias... pero que por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de perfección que requieren” (I, 48; 571–72).

Cervantes sentía admiración sincera por el arte dramático “del gran Lope de Vega,” término dos veces repetido (¿con cierta ironía?). Reconoce su genio creador en la declaración: “alzóse con la monarquía cómica..., llenó el mundo de comedias propias, felices, y bien razonadas.” Le llama “monstruo de naturaleza” por su fecundidad, pues no llegan otros excelentes dramaturgos “en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo,” según sus palabras en el prólogo a sus propias comedias. No puedo menos de notar, sin embargo, el posible valor adjetival de la expresión “de naturaleza,” como si dijéramos “de naturaleza monstruosa,” ni de recordar la admisión de Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias* que al ver aplaudir “monstruos de apariencia llenos,” se acoge a este

⁶ Las citas de *Don Quijote* están tomadas de la edición de Murillo.

⁷ Astrana 6: 116.

⁸ Véase Eisenberg, “Supuesta.”

⁹ Esto declara en la “Adjunta al *Parnaso*” (183).

“hábito bárbaro” en busca del “vulgar aplauso.”¹⁰ Y así, lo que en realidad hace Cervantes es admirar a Lope pero no sin cierta carga crítica negativa.

Reconoce Cervantes de nuevo, en el prólogo al *Quijote* de 1615, el genio dramático de Lope, pero exalta con clara carga negativa su virtud: “del tal [el nombre no aparece] adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa” (II, prólogo; 34). Esto último es otro equívoco que Lope no pudo dejar de entender, ya que a la sazón era sacerdote y familiar del Santo Oficio, pero su vida estaba muy lejos de ser ejemplar, como bien sabemos. Esto lo escribe Cervantes en contestación al prólogo de Avellaneda donde el autor del *Quijote apócrifo* (en adelante: *Apócrifo*) le acusa de haberle ofendido a él y “a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra deve tanto, por haver entretenido honestíssima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar.”¹¹ Lope, para mí con toda certeza, intervino en el prólogo porque es su estilo,¹² y puso algunos toques en el texto del *Apócrifo*. Lo veremos más adelante.

Cervantes no pudo olvidar los insultos a su persona deparados por Lope en el famoso soneto de cabo roto enviado a su casa. Le devolverá la pelota sutilmente y con elegancia en varias ocasiones en el *Quijote* de 1615, siempre sin mencionar su nombre, una vez pintándolo metafóricamente en el Caballero del Verde Gabán y dándole una lección maestra por boca de Don Quijote, de cómo se

¹⁰ *Obras escogidas* 1: 1441–42. Dice Riquer que era estilo aceptable suprimir el artículo *la*, como hace Avellaneda, que así también lo hacía Cervantes. Y cita, precisamente, “monstruo de naturaleza” en su *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* (153). No he indagado si Cervantes omite el artículo en otras partes, ni con qué carga.

¹¹ *Apócrifo*, 1: 9 de la edición de Riquer. Sobre el antagonismo literario entre novelista y dramaturgo véase el meticoloso y claro resumen de Eisenberg, en “Cervantes, Lope y Avellaneda.”

¹² Sobre Lope autor del prólogo al *Apócrifo*, véase el artículo de Marín, citado *infra*, pág. 95.

hacen las críticas personales sin caer en el libelo,¹³ y dos veces más sobre su falta de autenticidad y excelencia dramática en un auto, un entremés y, por alusión, una obra en tres actos del dramaturgo, alabada en el *Apócrifo*, de ésas que escribía para acomodarse a los representantes y al gusto del público. De esto trata la primera parte de este estudio.

Con el encuentro entre Don Quijote y el del Verde Gabán, imagen clara de Lope de Vega en el nivel metafórico-simbólico, le aleccionará Cervantes a través del caballero manchego sobre cómo se debe tratar a la poesía, que no quiere “correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos...que perjudiquen las honras ajenas,” clarísima alusión al soneto de ataque personal de Lope de Vega arriba mencionado. Es también una declaración tácita de que el soneto atribuido a Cervantes, “Hermano Lope, bórrame el sone-,” no es suyo.

La alusiva lección “al de lo verde,” a Lope, es reiteración implícita de Cervantes de su declaración, en *Viaje del Parnaso* (1614), que “nunca voló la pluma humilde” suya “por la región satírica.” Pero también dice en este mismo *Viaje*, aludiendo a la vanidad del dramaturgo con equívoca alabanza, que entre la lluvia de poetas contemporáneos que cae de las nubes:

Llovió otra nube al gran Lope de Vega,
poeta insigne, a cuyo verso o prosa
ninguno le aventaja, ni aun le llega.
(I, 81, vv. 388–90)

De nuevo alude a la autoalabanza del dramaturgo “*aut unicus, aut Peregrinus*” del pedestal de la Invidia que encabeza *El peregrino en su patria* (véase *supra*, nota 3). Tres años antes le había hecho decir Cervantes al zapatero remendón del entremés “La guarda cuidadosa” (1611), a propósito de una glosa improvisada por un solda-

¹³ De esto he tratado extensamente en *Cervantes y su concepto* (345–82) y en el Capítulo 4, “A Knight, a Country Gentleman and a Lion,” de *Cervantes the Writer* (36–53).

do: "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."¹⁴ Se trata de un equívoco de gran comediante, comparado con el lenguaje abiertamente insultante de Lope y el despectivo en 1605 al hablar de que ningún poeta "hay tan malo como Cervantes," ni nadie "tan necio que alabe a *Don Quijote*" (Astrana 6: 143–44). Aun después de muerto Cervantes seguirá Lope obsesionado con desacreditarle, herido, no cabe duda, por las sutiles indirectas del *Quijote* de 1615. Hemos de entender, pues, que para Cervantes lo inadmisibles es la sátira descarnada, violenta y maldiciente, como la de Lope.¹⁵

Veamos ahora cómo critica Cervantes el teatro de Lope. Don Quijote y Sancho se encuentran con los recitantes de la compañía de Angulo el Malo (II, 11; 115–20), nombre auténtico¹⁶ puesto aquí de industria para sugerir que la representación es mala.

Los recitantes viajan ya vestidos para representar el "Auto de las cortes de la Muerte" (II, 11; 113), que compruebo es de Lope de Vega.¹⁷ Se verá más adelante. Dice el Diabolo que conduce el carri-

¹⁴ *Obras* 5: 237". Naturalmente, la cursiva es mía.

¹⁵ De la psicología de Lope de Vega no voy a hablar aquí. Me remito a la penetrante semblanza que nos ofrece McGaha del dramaturgo en el ensayo que precede a su traducción al inglés de *Lo fingido verdadero* (1607–08). Dice McGaha: "Though on one level Lope was fully aware of the magnitude of his achievement as a dramatist, he was at the same time a deeply insecure person with a fragile ego and hence was very susceptible to...criticisms" (12). ["Si por una parte era Lope totalmente consciente de la magnitud y alcance de su arte dramático, por la otra se sentía profundamente inseguro debido a su frágil ego de donde su gran susceptibilidad...ante la crítica."] Tal desbordante inseguridad de Lope de Vega se traduce en violencia lingüística como la que despliega contra Cervantes.

¹⁶ Así dice Cervantes en el "Coloquio de los perros": "autor de comedias, que a lo que me acuerdo se llamaba Angulo el malo" para distinguirlo "de otro Angulo no autor, sino representante, el más gracioso que entonces tuvieron y ahora tienen las comedias" (*Obras* 4: 170").

¹⁷ En 1893, los editores de sus *Obras* no se atrevían a asegurar que Cervantes alude a este auto—"porque no todas las señas convienen" (xxv)—al frente del cual va el nombre de Lope de Vega, precedido de una "Loa" que lleva el nombre de Mira de Amescua. Yo me atengo al tratamiento de Cervantes para afirmar que, en efecto, es a este auto de Lope al que alude Cervantes.

coche que como van de lugar en lugar y que esa mañana, que es la octava del Corpus,¹⁸ dieron una representación y han de dar otra por la tarde, y las distancias son cortas, van “vestidos con los mismos vestidos” que representan,¹⁹ es decir van vestidos de su identidad ficcional, para ahorrarse el trabajo de desvestirse y vestirse cada vez. El Diablo presenta a los demás recitantes: la Muerte, el Ángel, la Reina, el Soldado, el Emperador. También va

¹⁸ Clemencín advierte que el 6 de octubre, que es según la cuenta de Vicente de los Ríos cuando tiene lugar el encuentro entre Don Quijote y los farsantes, no puede caer en el Corpus y que Cervantes no colocó bien la aventura (1572 n. 10). Lo que esto nos dice, sin embargo, es que no van errados, ni Murillo en *The Golden Dial*, ni Casasayas al concluir por las correspondencias entre fechas y fiestas que Cervantes cambió el orden de los capítulos que ya tenía escritos procediendo del final hacia el principio en el *Quijote* de 1615. Éste es tema de un segundo trabajo en marcha de Casasayas.

¹⁹ En el auto de Lope, la “Loa” la recita “la figura del Tiempo, con el mismo vestido que ha de salir al auto,” lenguaje que remeda Cervantes, por lo que me cerciora que es al auto de Lope al que alude. Seis de los diez personajes del auto de Lope, dos superimpuestos, aparecen en este episodio. C = Cervantes; L = Lope de Vega.

- C: El demonio, que dice hacer “los primeros papeles” luego moharracho, con “cascabeles” y “vejigas...hinchadas,” vestido de “bojiganga” obra como la Locura.
- L: La Locura, vestida de botarga, moharracho = El Diablo, vestido de fuego, cuernos en la cabeza y gran rabo.
- C: La Muerte “con rostro humano.”
- L: La Muerte, vestida de esqueleto con guadaña en la mano.
- C: El ángel, “con unas grandes y pintadas alas.”
- L: El Ángel de la Guarda, con grandes y pintadas alas.
- C: El emperador “con una corona, al parecer de oro, en la cabeza.”
- L: El Hombre vestido de emperador, con manto, corona y cetro.
- C: “El dios que llaman Cupido...sin venda en los ojos pero con su arco, carcaj y saetas.”
- L: “El Dios que llaman Cupido...sin venda en los ojos,” “con su arco, carcaj y saetas.”
- C: La Reina.
- L: El Pecado, vestido de reina, coronada, mascarilla negra, que encubra media cara [personaje doble].

Se encuentra un detallado análisis, que no incluye el paralelo aquí trazado, en Percas, *Cervantes the Writer* 20–24.

un caballero vestido de punta en blanco, nos dice Cide Hamete, pero que no lleva morrión ni celada sino un sombrero de plumas de varios colores.

Un actor no presentado, vestido de “botarga,” de “moharracho,” se llega hasta Rocinante esgrimiendo su palo y sacudiendo en el suelo sus vejigas, y lo espanta de manera que “se dio a correr con más ligereza que jamás prometieron los huesos de su notomía,” según nos dice Cide Hamete. En seguida después, este moharracho, llamado ahora “demonio bailador de las vejigas,” salta sobre el rucio y le hace volar más que correr por la campaña. El moharracho/demonio, la Locura en el auto de Lope, hace el papel de su doble apelación.

Sancho convence a Don Quijote de no entrar en batalla con los comediantes para vengar las pesadas bromas hechas a sus respectivas monturas porque entre toda esa chusma—dice—“no hay ningún caballero andante.” ¿Qué se ha hecho del caballero que dice Cide Hamete que también va en la carreta “armado de punta en blanco,” es decir, a punto de entrar en batalla, pero que no trae “morrión, ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversas colores,” atavíos del soldado cuando no viste el uniforme? ¿No es este caballero el soldado que menciona el Diablo y que en el auto de Lope es el Tiempo, vestido exactamente como lo viste Cervantes? Este caballero armado de punta en blanco no va a caballo sino en carricoche, lo cual es consistente con un soldado de alta. El caballero/soldado es un baciye mismo de la identidad. Esta falta de realismo y de autenticidad es una risueña pero aguda crítica por inferencia dirigida al dramaturgo.

Más tarde, en la venta donde paran don Quijote y Sancho (II, final del 25, 26 y comienzo del 27), llega el titiritero maese Pedro, cuya identidad nos será revelada más adelante. Viste todo él “de camuza” que, como nos advierte Murillo, “solían vestir los pícaros y otra gente de poco valer” (II, 233 n. 10).²⁰ Dice la voz narrativa,

²⁰ La mala opinión de Cervantes sobre los titereros, o titiriteros, la pone en boca del “perro sabio” de uno de ellos: “esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho.” “Muestran retablos,” “ganan de comer holgando,” y sacan caudal “de otra parte... que la de sus oficios” (“El coloquio de los perros,” en *Obras* 4: 258”).

claramente Cervantes y no Cide Hamete, con abierto desenfado, como para llamar la atención sobre ello, que se le olvidaba decir “cómo el tal maese Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde.” El lector entiende que lo lleva para no ser reconocido de nadie pero, como diré más adelante, tiene valor metafórico muy especial. Viene con su mono adivino y su retablo de Melisendra.

Explica el ventero que el retablo de Melisendra libertada por su esposo, el famoso don Gaiferos, “es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte se han visto,” jocosa y mordaz ironía de Cervantes quien alude, como veremos, al “Entremés de Melisendra” de Lope de Vega, sacado a luz pública en Valencia en 1605, reimpresso en 1609 en Valladolid,²¹ calificado, y con razón, de “disparatadísimo” por Rodríguez Marín (5: 234 n. 7). Ahora veremos por qué.

Dice el ventero que todas las historias de maese Pedro son “alegres, y regocijadas y conocidas.” Don Quijote pregunta si ésta

Otros escritores comparten tal opinión. Cristóbal de Fonseca llama a los titereros “sacadineros”; Suárez de Figueroa los llama “ministros de particular entretenimiento...cuyos títeres se pelean y vencen unos a otros, industrias todas, antes ganzúas generales para las bolsas,” según nos informa Rodríguez Marín (5: 222 n. 1).

²¹ Informa Inamoto que esta obrita se encuentra en la sevillana Biblioteca Capitulada y Colombina como anónimo en ms. 82–3–40 (sign. ant. AA–141–Q). Es “el primer entremés escrito en verso y encabeza la serie de entremeses que parodian los romances del ciclo carolingio.” Se reimprimió después varias veces pero las reimpresiones no difieren de la impresa en 1605. Yo no lo he podido consultar. Utilizo la impresión de Valladolid de 1609, recopilada por Bernardo Grassa, cuyo título reza: “Entremés primero de Melisendra.” A esta edición corresponde la paginación del 1 al 8 porque la del texto impreso está errada, aunque el orden es correcto. Además de este entremés, tengo una fotocopia del manuscrito en limpio, al parecer autógrafo y con censuras de 1622—de dudosa autenticidad según Paz y Melia, informa Inamoto (693 n. 13)—que compruebo ser idéntico al impreso en 1609 excepto por la omisión de la “Loa muy graciosa” que encabeza el impreso. Agradezco noticia del artículo de Inamoto a José Montero Reguera (carta de julio de 2000) y su ubicación a José María Casasayas (comunicación telefónica en julio de 2000).

Sobre el texto de este entremés, véase el estudio de Cuenca, llegado después de la redacción de este artículo.

trae “alguna novedad.” No alguna novedad sino “sesenta mil encierra en sí este mi retablo,” contesta maese Pedro, y si no, “operibus credite, et non verbis.”²² Observa George Haley en un lúcido artículo, “El narrador en *Don Quijote*: El retablo de maese Pedro,” que “al lector de Cervantes no le queda otra salida que atenerse a las palabras” (275). En efecto, es a través del trujamán, “intérprete,” “declarador” y “esclarecedor” como lo califica Haley (274–75) de los misterios del tal retablo, que podemos reconstruir el risueño si mordaz comentario de Cervantes sobre el “Entremés de Melisendra” de Lope de Vega. El contrasentido de la *novedad* de una historia *conocida* es uno de los misterios que iremos desentrañando.

El primer despropósito de maese Pedro es parodiar un tema heroico como si fuera sagrado: el diminuto escenario está “lleno por todas partes” “de candelillas de cera encendidas” que le hacen “vistoso y resplandeciente.”²³ Lo único consecuente con las candelillas de cera encendidas es el nombre de “retablo,” no su contenido. *Retablo* es una tabla en que está pintada “alguna historia de devoción.” También es una “caja de títeres” pero que “representa alguna historia sagrada [no laica] que traen los extranjeros.” Es también la pintura que adorna la parte posterior de un altar. “Al que tiene muchos trabajos suele llamársele ‘retablo de duelos’” (Covarrubias, bajo “retablo”). Es este último sentido, creo, que tiene Cervantes en la cabeza al dar el nombre de retablo a la representación titeresca de maese Pedro. Constituye también un tácito juego alusivo a la paliza crítica que le está administrando a Lope de Vega, y que será su “retablo de duelos,” locución que pone Lope en boca del Ángel del “Auto de las cortes de la Muerte” y que, en este caso, va asociada a la falta de dinero, una de las preocupaciones constantes del dramaturgo.²⁴

²² “Creed a las obras, y no a las palabras” (San Juan 10.38).

²³ Forcione recoge estos otros términos religiosos: “retablo,” “misterios,” “reliquias,” “dos credos” (148 n. 33). Añadamos a este lenguaje litúrgico el uso laico de “chirimías” (II, 26; 244).

²⁴ Dice el Ángel: “¿Cómo trae de oro el rostro / Cuando hay tan poco dinero? / Más ya lo entiendo, que como / Siempre el retablo de duelos, / Aunque encima está dorado, / Es madera por de dentro” (599).

Un segundo despropósito de la obrita de Lope es llamar entremés, “representación de risa y graciosa que se presenta entre un acto y otro de una comedia para alegrar y espaciar al auditorio” (Covarrubias, bajo “entremés”), a una representación de tema serio, como lo es el rescate de una cristiana cautiva de moros. Un tercer despropósito es poner jornadas a un entremés, como si fuera comedia. El de Lope tiene dos, la primera en París y la segunda en Sansueña, donde está Melisendra cautiva de los moros. Sansueña, dice el trujamán, es como “se llamaba entonces la que hoy es Zaragoza.” Menéndez Pidal dice que así se llamaba, siguiendo la opinión corriente entonces,²⁵ y ésta es la que sigue Lope de Vega. Clemencín objeta que “todos los romances convienen en que Sansueña estaba en tierra de moros, más ninguno dice que fuese Zaragoza” (1667 n. 4). Más lejos informará el trujamán que aparece Melisendra “en una de las torres del alcázar de Zaragoza, que ahora la llaman “Aljafería,”²⁶ restituyendo la realidad histórica que le quitó Lope de Vega. Tercera jornada no la hay en el entremés de Lope. En su lugar llega un correo a París para anunciarle a Carlomagno que su hija rescatada y su yerno, don Gaiferos, están por llegar sanos y salvos.

El “trujamán,” ayudante de maese Pedro, es, de hecho, como dice Haley, “un intermediario” y “un esclarecedor” de “los misterios” del retablo. Pero nos toca a nosotros los lectores entender de qué “misterios” se trata, porque de misterios sagrados no hay ninguno ni en el retablo ni en el entremés. La varilla del trujamán sugiere “magia,” nos dice Haley (275). Es, en efecto, la magia de Cervantes al comentar con su retablo, no para hacer reír, sino sonreír, el trillado tema del romancero.

Comienza la voz narrativa: “Callaron todos, tirios y troyanos,” primer verso del Libro XI de la *Eneida*, poema épico de Virgilio,

²⁵ Citado por Murillo, quien añade que Sansueña es el nombre francés de Sajonia, Sansoigne, y que se transfirió a España donde significó una región, o una ciudad de la morería peninsular (2: 240 n. 4).

²⁶ “Casa real y alcázar de los reyes moros de Zaragoza” (Covarrubias, bajo “aljafería”).

nada propio en un retablo de títeres cuyo tema es de moros y cristianos, en París, lo cual es impropio, y en Sansueña, y cuyo auditorio lo componen Don Quijote, Sancho, el paje, el primo y otros que hay en la venta. Sigue la voz narrativa aclarando que lo que, en realidad, quiere decir es que los espectadores están “pendientes...de la boca del declarador de sus maravillas”—veremos cuáles—, clara contradicción del “*operibus credite et non verbis*.” Y cuando ya al final rescata Don Gaiferos a Melisendra, les desea el trujamán que lleguen “alegres y regocijados,” sanos y salvos a su “de-seada patria,” y vivan “en paz tranquila los días, que los de Néstor sean, que [les] quedan de la vida.” La erudición de traer a cuento a Néstor, rey de Pilos (Navarino), personaje de la *Iliada*, parece demasiada para salir de boca del criado de maese Pedro, como comenta Clemencín (1672 n. 19), pero no lo es para salir de la pluma de Lope de Vega haciendo alarde de erudición, hasta en una pieza jocosa.

Anuncia el trujamán que se va a representar la “verdadera historia...sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles.” He aquí una ensalada mixta, sazónada de contradicciones, como lo es sacar “al pie de la letra” una “historia verdadera” de un sinfín de fuentes diversas, con sus variantes escritas y orales.²⁷ Pero eso es, precisamente, lo que hace Lope de Vega en su “Entremés de Melisendra.” Está compuesto,

²⁷ En “El romance visto por Cervantes,” Eisenberg trata la impropiedad de considerar los romances como historia, igual que sucedía con los libros de caballerías, y su abuso en el siglo XVI (68–72). Pone, como opinión y comentario cervantinos al respecto de impropiedad y abuso, el episodio del retablo de maese Pedro (74–78), cuya falta de fundamento histórico se anuncia al principio, ya que se basa, no sólo en romances “que andan en boca de las gentes,” sino en “corónicas francesas,” mentirosas crónicas entiéndase. El decir que Zaragoza se llamaba Sansueña es uno de sus varios gazapos, según el aludido crítico. Por mi parte, he observado que Cervantes recurre en numerosas ocasiones al romancero, como parte de la caracterización de personajes, o con intención metafórico-autobiográfica tal el caso de Belerma en la cueva de Montesinos. De esto he tratado en varias ocasiones, las dos últimas en “¿Quién era Belerma?” y en “Unas palabras más sobre Belerma.”

en efecto, sobre versos de distintos romances “al pie de la letra,” como nos irá mostrando el trujamán.

El retablo de maese Pedro comienza con don Gaiferos jugando a las tablas y el trujamán explicando “según aquello que se canta, ‘Jugando está a las tablas Don Gaiferos, / que ya de Melisendra está olvidado.’”²⁸ Son versos tomados de una de varias versiones anónimas sobre la leyenda de Gaiferos y Melisendra, la de cuatro octavas reales de un pliego suelto *Dechado de colores, Cancionero de amadores*, compuesto por Melchor Horta (¿Valencia? ¿ca. 1573?) y publicada en el *Cancionero de Amberes*, 1573, informa Murillo (2: 240 n. 5). Está reproducido en el *Romancero general o Colección de romances castellanos*, de Agustín Durán, que es el que utilizo.²⁹

En el entremés de Lope, es a más de la mitad de la primera jornada que sale un músico a escena para cantar: “Jugando está a las tablas don Gaiferos.” Pero hasta la llegada del músico, lo que “oír y verá el que le oyere o viere”—palabras del trujamán (II, 26; 239)—, son lamentos por dolor de amor de don Roldán por Doñalda, don Oliveros por el amor de don Gaiferos por Melisendra—de olvido no se habla, sólo de ausencia, a pesar de que el olvido es el tema principal de todas las versiones del romance de don Gaiferos—de Durandarte por Belerma, “Durandarte el galane,” se le llama en el Romance Anónimo IV (“Asentado está Gaiferos,” Durán 248). También sale Galalón, enfadado porque le han hecho esperar y burlándose “destos nobles caballeros” que hablan mal de él. Por fin sale a escena el personaje principal, Don Gaiferos “el galán” (3), lamentándose de amor por Melisendra y de hambre porque no ha entrado pan en su “garguero / y las tripas se [le] van”: “hambre de amor,” diagnostica don Roldán. Si no ha salido

²⁸ Anota Murillo, que es la leyenda cantada de un romance seudocarolingio en pliegos sueltos de la primera mitad del siglo XVI, titulado, “Romance de don Gaiferos que trata de cómo sacó a su esposa que estaba en tierra de moros” luego recogido en el “Cancionero de romances” s.a. (2: 240 n. 3).

²⁹ En esta colección, la serie de don Gaiferos se encuentra en el tomo 1, págs. 246–54, Romances I–VIII. Los versos citados vienen del Anónimo IV, “Asentado está Gaiferos” (Durán 248). A esta serie me referiré en adelante por página y número del romance.

antes el protagonista es porque “no quier[e] con su presencia / honrar tantos caballeros” (2), preludio de los antagonismos entre los pares de Francia.

Lo que sigue es lo que llamaríamos hoy una riña entre gallitos de barrio por si jugar a los naipes, o dados y tablas, estos dos últimos variantes del juego de ajedrez.³⁰ Durandarte pide los dados. Don Gaiferos jugará a “las tablas” con tal que se vaya Galalón. Se habla de “arrojarlo / al demonio del infierno.” Galalón explota: “Si doy enfado me iré,” pero antes de irse habla de venganza, “si puedo / una lanza le tiraré.” Estos altercados parecen recuerdos de dos versos del mismo Romance Anónimo IV, en el que don Gaiferos, preocupado por el “qué dirán,” le dice a su tío, Don Beltrán, “que ya sabéis que en los doce [se refiere a los doce pares de Francia] / corren malas voluntades” (Durán 249). En el entremés de Lope las malas voluntades son, además, por dinero. Don Gaiferos no lo tiene y propone jugar su vestido, lo que hace saltar a Oliveros: “no, que no es de caballeros,” y a don Roldán: “a todos nos ha ofendido,” y se habla de duelos.

Pero, por fin, se sientan a jugar para distraer a don Gaiferos y es aquí que entra el músico. Don Gaiferos le pide de cantar “cantos de melancolía” para “aliviar [sus] cuidados,” pero lo que canta el músico es precisamente lo que está haciendo don Gaiferos: “Jugando está a las tablas don Gaiferos.” En este momento irrumpe en escena el emperador Carlomagno a llorar el rapto de su hija Melisendra, que cree la llevó a cabo Galalón, pero le asegura un moro “que responde mil desatinos” que fue otro moro. Carlomagno no sabe “con qué toalla” limpiar “su honra”; responde Baldovinos, que “con sangre de aquestos perros.”

El emperador iría él mismo por su hija, “a no tener almorranas.” Aquí un altercado entre el emperador y don Gaiferos. Dice el emperador con sorna: “eso sí don Gaiferos / está del almidón y de las galas / que es propio de valientes caballeros / andar siempre jugando por las salas” y vestir “seda” “al cuello, el almidón” y oler a “almizcle, ámbar, algalia.” El emperador dice que irá él mismo

³⁰ Anota Clemencín, 1665 n. 5.

por su hija, y dejará a don Gaiferos “holgando.” Pide sus armas, sus caballeros. Don Gaiferos se lamenta porque le “tratan desta suerte” y ahora es él quien decide ir a buscar a su esposa con estas palabras:

Para qué quiero plumas ni sombrero,
para qué quiero cuello almidonado,
para qué quiero guante de ámbar,
no los quiero,
ni tampoco calzones de brocado.

Es el Romance Anónimo III, “No con los dados se gana” (Durán 248), que parece haber sugerido el altercado entre el emperador y su sobrino. En el romance leemos “vuestro honor es vuestra esposa” y “el rescate de su cuerpo,” que “no se gana crédito,” “ni con las tablas,” “ni arrojando leves cañas,” “ni con empresas,” “ni con vestidos soberbios,” “ni con guantes olorosos, / medallas ni camafeos,” sino con “arnés, espada y lanza.” “Dejad cañas, tomad lanzas, / dejad seda, vestí acero,” porque en eso consiste el verdadero “honor” y no en el noble origen.

En el retablo de maese Pedro el emperador Carlomagno sale a reñir a su sobrino, don Gaiferos, por el descuido en que tiene a su esposa Melisendra, hija putativa suya. (Lo de “putativa” es invención maliciosa de Cervantes, tal vez por lo poco que el emperador del entremés de Lope está dispuesto a rescatar a su propia hija, a quien el rey moro, Almanzor, de quien es cautiva, la “trata / como a su hija carnale” en el Anónimo IV, “Asentado está Gaiferos.”) En el retablo, después de darle Carlomagno a don Gaiferos “con el cetro media docena de coscorrones y aun hay autores que dicen que se los dio”—alusión a los varios autores anónimos que utiliza Lope pero que no hablan de coscorrones—y decirle el peligro que corre su “honra” en no procurar la libertad de su esposa, “dicen que le dijo: ‘¡Harto os he dicho, miradlo!’” El “harto os he dicho, miradlo” nos lleva al romance de Miguel Sánchez, el Divino, “Oid, señor Don Gaiferos”(Durán 252), una de las fuentes principales de Lope de Vega, en el que no es Carlomagno quien

habla sino la voz narrativa, refiriéndose a Melisendra como a hija del rey Carlos. Dice así el romance de Miguel Sánchez:

Melisendra está en Sansueña,
vos en Paris descuidado;
vos ausente, ella mujer,
iharto os he dicho, miraldo!

No en boca de Carlomagno sino de don Roldán, tío de don Gai-feros, pone Lope de Vega “al pie de la letra” esta amonestación:

Melisendra está en Sansueña
vos en Paris descuidado
vos ausente, ella mujer
*harto os he dicho, miraldo.*³¹

Siguiendo su costumbre de lograr efectos por repetición del verso clave, lo pone Lope, con variantes, en boca de Durandarte su amigo, Oliveros su primo y Valdovinos su hermano, que todos quieren aconsejarle como el consejero del romance de Miguel Sánchez: “que los dones más de estima / Suelen ser *consejos sanos*.”

Durandarte: Yo siendo pariente vuestro
os daré *un gran consejazo*:
Melisendra es garrapata³²
y vos sois el carabajo,³³
vos sois macho, ella es *hembra*,
harto os he dicho, miradlo.

³¹ Las cursivas aquí y en adelante son mías. Señalan los préstamos de Lope de Vega.

³² Arácnido peligroso que se aferra a cuantos están a su alcance, en este caso los moros. Con este mismo sentido lo emplea Durandarte en el entremés refiriéndose a Belerma, y con el sentido original de animalejo asqueroso lo trae a cuento la Melisendra cautiva.

³³ Escarabajo, traído “a cuento para indicar que no se ha de estimar en poco ningún enemigo” (Covarrubias, bajo “escaravajo”).

- Oliveros: Os quiero dar un *consejo*:
que subáis encima un asno,
y busquéis a Melisendra,
harto os he dicho, miradlo;
- Valdovinos: Pues yo aunque a la postre vengo,
que la postre en estos casos
es de la mayor estima,
os daré un *consejo sano* [aquí “al pie de la letra”]:
Melisendra está en Sansueña,
vos en París descuidado,
es *mujer*, querrá parir,
harto os he dicho, miraldo. (5–6)

A Lope le gustó mucho este último verso, ya proverbial en su tiempo, pues lo reprodujo en el acto segundo de *El guante de doña Blanca*, en el primer acto de *La doncella Teodor*, en el primer acto de *El casamiento por Cristo*, en la jornada primera de *El milagro por los celos* y en el auto “Allá van leyes donde quieren reyes.”³⁴ Tan popular era este verso que lo recoge Correas en su *Vocabulario de refranes*, y aparece a menudo en el teatro antiguo español (Rodríguez Marín 6: 238 n. 3). Ya nos ha advertido el trujamán que los versos de los romances de don Gaíferos “andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles,” y tácitamente en la pluma de Lope de Vega.

También se perciben en el entremés de Lope, cuando Carlo-magno advierte “Considerad que es mujer / cautiva, ausente, y con celos, / no quiero deciros más; / miradlo, pues sois discreto,” reminiscencias del Anónimo III, “No con los dados se gana” (Durán 248), junto con el Anónimo VII, “Cautiva, ausente y celosa,” en el cual Melisendra misma se dirige a su esposo en su imaginación con estas palabras: “la nobleza, Gaíferos, / cuando tan poco la guardan,” debe considerarse que “aunque moros, caballeros / en Sansueña me regalan, / y que soy mujer, y vivo / cautiva y deses-

³⁴ Los textos en que aparece el verso en las dos primeras comedias los reproduce Rodríguez Marín (5: 238 n. 3).

perada" (Durán 253). Síntesis lopesca = *garrapata*.

La Melisendra de Lope teme que su don Gaiferos esté entretenido con "damas infames, vil troteras" mientras ella está "afligida... llorando" y que "si él esto hace, no es de caballeros," palabras que repite, imaginando que don Gaiferos se divierte hasta contando chistes. La aflicción y llanto de Melisendra está en varios romances, el VI, VII y VIII (Durán 253–54).

Expresiones y lenguaje vulgar, para hacer reír, aparecen a lo largo del entremés, varios aplicados a las mujeres. Se habla de "la cara y el pescuezo" de Doñalda, tan gustosos como "tuétano de hueso." Pero es "más dura" que una "patata"; Durandarte habla de la repugnante "boca y nariz" de Belerma. A Roldán le hace "tiki taque el corazón"; don Gaiferos se queja de que "no ha entrado pan... en su garguero / y las tripas se [le] van" y que "la melancolía" está "dentro de la tripa" suya, y otros sinsabores por el estilo.

En el retablo, comentando el entremés, se sigue la historia del don Gaiferos del romancero sobre su vacilación en armarse para ir él solo a rescatar a su esposa. Pero en ninguno de los romances hay insolencia de moros hacia la Melisendra cautiva, aunque si la hay en ambos el entremés y el retablo. Por eso el trujamán nos llama la atención sobre este "nuevo caso que ahora sucede, quizá no visto jamás." En el entremés de Lope los moros, que Melisendra llama "verdugos," la amenazan con matarla y enterrarla si llora o hace "extremos." Se entiende que la acosan sexualmente. En el retablo, un moro le da "a la sin par Melisendra" "un beso en mitad de los labios" y ella se da "priesa" en limpiárselos "con la blanca manga de su camisa." Lo ha visto el rey Marsilio, que en el Romance IV, "Asentado está Gaiferos," recordemos es Almanzor. Manda prender al insolente moro y darle "doscientos azotes" (II, 26; 241), lo cual se ejecuta inmediatamente, apenas declarada la culpa, porque "entre moros," explica el trujamán, no hay 'traslado a la parte' ni 'a prueba y estése,'" como entre cristianos, es decir, no hay alegatos ni litigaciones previas que retarden el curso de los pleitos.³⁵ En el entremés de Lope no se habla de castigos ni de

³⁵ Al comentar este pasaje, afirma Rodríguez Marín que Cervantes cree más

leyes. ¿De dónde saca Cervantes el nombre de Marsilio, y por qué se traen a colación las leyes? En el romance de Miguel Sánchez se lee: “diferentes son las leyes” entre moros y cristianos “más no hay ley en pecho humano” (Durán 252). ¡Maravilla de maravillas! Marsilio de Aragón aparece en boca del don Quijote apócrifo en el capítulo 6 y también en el 23 (*Apócrifo* 1: 128 y 2: 201), en ambas ocasiones en ensalada de personajes del romancero y la épica francesa, el “conde Orlando,” el “valiente Roldán” con quien quiere el falso don Quijote probar la fuerza de sus armas en honor del “famoso y laureado Ariosto,” los doce pares, Carlomagno, Montesinos, Oliveros y Bernardo del Carpio (*Apócrifo* 1: 127–28). La segunda vez que se nombra al rey Marsilio de Aragón en el *Apócrifo* es junto con Carlomagno, Bravonel de Zaragoza, Galalón, Roldán, Durandarte y Belerma—personajes la mayoría de los cuales ya hemos visto en el “Entremés de Melisendra” de Lope. Parece evidente que Cervantes atribuye estos pasajes del *Apócrifo* a la pluma de Lope de Vega, al llamar Marsilio de Zaragoza a quien debió llamar Almanzor. Marsilie (Marsilio) es el rey moro de Zaragoza desde la *Chanson de Roland*.³⁶ Justo antes, trae a cuento el don Quijote apócrifo a personajes de la *Floresta de leyendas heroicas españolas*, tales La Cava, el “gloriosísimo Pelayo” y el “esclarecido Sandoval,” quienes también hacen su papel en *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega.³⁷ Cervantes contrapone la vileza de los

justa la justicia de los moros que la de los cristianos, que se pierde en “un mar de trámites.” Lo comprueba con una cita de *El amante liberal*, de causas despachadas por un cadí, juez competente “sin autos, demandas, ni respuestas” (5: 242 nn. 1 y 2). Yo lo he comprobado con la conducta de Sancho gobernador. Véase “Los consejos” (194–236).

³⁶ Información de Riquer (*Apócrifo* 1: 128 n. 5). Lope escribió, además, un romance que dice: “Bravonel de Çaragoza / al rey Marsilio demanda / licencia para partirse / con él de Castilla a Francia.” Se encuentra en el *Romancero general* I (1600, 1604, 1605), reeditado en Madrid por González Palencia, 1947, pág. 23 (según *Apócrifo* 2: 201 n. 10).

³⁷ Según Riquer, Avellaneda “alude a la leyenda genealógica sobre los Sandoval a que se refiere Lope de Vega en el Canto II de *La hermosura de Angélica* (*Apócrifo* 2: 200 n. 6). Para la opinión de Cervantes sobre los poetas que cantaron la hermosura y las lágrimas de Angélica, véase *supra*, pág. 65.

moros para con la Melisendra del entremés, quienes quedan sin castigo, al castigo inmediato que le impone el rey Marsilio al insolente moro que besa a Melisendra en el retablo. Hace que le lleven “por las calles acostumbradas de la ciudad, con chilladoras delante / y envaramiento detrás,” versos de una jácara de Quevedo,³⁸ citados “al pie de la letra,” esta vez, con juguetona y maliciosa alusión a las citas “al pie de la letra” de Lope. Cervantes denuncia la falsa caracterización del rey moro en la pluma de Lope, al tiempo que la rectifica al conferir a Marsilio la identidad de un homónimo filósofo y político de Padua (1275–1342), autor del mejor tratado de teoría política de la Edad Media, cuya mayor preocupación eran las leyes del estado y la distinción entre lo que es propio legalmente y lo que es propio moralmente.³⁹ De ahí la graciosa sorna de Cervantes al hacer que el trujamán traiga a colación que entre moros “no hay ‘traslado a la parte’ ni ‘a prueba y estése.’” Y así, restituye la nobleza del rey moro Almanzor del romance, el que obra con Melisendra como si fuera su padre “carnale” mientras el Carlomagno de Lope, lleno de pretextos para no ir en persona a liberar a su hija, queda reducido a padre “putativo.”

Es aquí que le advierte don Quijote al trujamán que siga su historia “línea recta” y que no se meta “en las curvas y transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas,” lo cual secunda maese Pedro: “Muchacho... sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.” Éstos, sin embargo, son los sutiles contrapuntos del inventor Cervantes que nos llevan a “las pruebas y repruebas” para desgajar los misterios que encierra el retablo de maese Pedro.

Mientras tanto, como dice el Romance VII (“Cautiva, ausente y celosa”) de Gaiferos y Melisendra, siguen “Él libre, y ella cautiva, / él querido, ella olvidada, / ella llorando su ausencia, / él en juegos y entre damas” (Durán 253). Ése es el estilo que Lope de Vega pone en boca del correo que llega a París a dar cuenta de los suce

³⁸ Clemencín 1670 n. 13.

³⁹ *Encyclopaedia Britannica*, 14: 973.

sos, desde el momento que llega Don Gaiferos a las murallas de Sansueña: "Ella en alto, y él en bajo, / ella con pena, él con ella, / ella triste, él fatigado, / él afligido, ella essenta, / ella a pie, él a caballo." Esto, reiteración de lo que la misma Melisendra temía, como en los romances antes citados.

Es de nuevo el trujamán del retablo quien nos indica el origen de otros famosos versos que recoge Lope de Vega del Romance Anónimo IV, "Caballero si a Francia ides / por Gaiferos preguntad." Y no cita más el trujamán ni trae a cuento "todas aquellas razones y coloquios" entre los esposos "porque de la prolijidad se suele engendrar el fastidio" (II, 26; 343), irónica alusión al dramaturgo quien pone por duplicado—ahora veremos por qué—los cuatro versos del romance en boca de su Melisendra, quien no reconoce a su esposo debido a que éste quiere "disimular" porque viene "muerto de hambre" y "podría regoldar"—vulgaridades que molestarán a algunos y harán reír a otros. Melisendra lo toma por "Golías" o "Alcides" (Hércules)—otra nota erudita fuera de lugar, estilo lopesco. Se atreve a pedirle un favor al supuesto desconocido, favor que repite temiendo que no la oye o la escucha, la primera vez con dos variantes, "decidle que la su esposa [en vez de "su señora"] / se le envía a visitar" [en vez de "encomendar," la segunda "encomendar" como en el romance]. Es entonces que don Gaiferos se descubre con un "Don Gaiferos soy, señora," como en el romance 318, "La esposa fiel," de Juan de Ribera, que termina: "que vuestro marido amado / delante de vos tenéis" (Durán 175).

Y ahora viene uno de esos diálogos amorosos a base de frutas o flores que suele poner Lope en las lisonjas entre novios o esposos de sus comedias, sólo que aquí va en chungu y con objetos improprios para el caso: "mi regalo," "mi contento," "mi jarro," "mi cantimplora"; "mi ballesta," "mi bodoque" (proyector de la ballesta); "mi ciruelo," "mi albaricoque." El correo que le trae a Carlomagno la noticia de la liberación de Melisendra resume el diálogo: "se dijeron mil requiebros / más tiernos que berenjena." He aquí las aludidas "razones y coloquios" que se salta el trujamán para no

aburrir con la "prolijidad."⁴⁰

Pero es en el reconocimiento de los esposos y la liberación de Melisendra cuando en el retablo le lanza Cervantes su saeta más aguda a Lope de Vega. Ahora no sigue Lope "al pie de la letra" el romancero. En el Romance IV, "Asentado está Gaiferos" (Durán 248), éste ve a Melisendra en una ventana del palacio real de Almanzor y no en ninguna torre como en el entremés de Lope. Dice aquí el trujamán: "Vuelvan vuestras mercedes los ojos a aquella torre que allí parece, que se presupone es una de las torres del alcázar de Zaragoza que ahora llaman la Aljafería" (II, 26; 241), rectificación cervantina del verdadero nombre y lugar de Sansueña. La Melisendra del Romance IV, al ver a don Gaiferos, "tirose de la ventana / la escalera fue a tomare, / saliose para la plaza / donde lo vido estare. / Gaiferos cuando la vido / presto la fue a tomare, / abrazola con sus brazos / para haberla de besare" (Durán 350).

Lope de Vega toma literalmente el "tirose de la ventana," cuyo sentido contextual de *retirose* es claro y Lope lo sabía perfectamente. Pero era más dramático tirarse que retirarse. Y así su Melisendra está dispuesta a tirarse desde la alta torre del alcázar. Lo que más la preocupa es que se le vean las piernas y algo más. Dice: "parecerseme han las piernas":

- D. Gaiferos: Yo os taparé las cavernas [el algo más].
 Melisendra: Por ese portillo entrad.
 D. Gaiferos: Ya entro a palabras tiernas.
 Melisendra: Mirad, mi bien, que no hay cuerda.
 ¿Cómo me recogeréis?

El correo cuenta cómo: "arrojose ella del muro, no se quiebre la cabeza [no se quebró la cabeza] , / que la recibió en sus brazos Don Gaiferos." Y es aquí que el moro segundo da la alarma, "porque se

⁴⁰ En *El rústico del cielo* de Lope de Vega, el hermano Francisco llama "hermanos" a los rábanos, a las berenjenas, a las zanahorias y al perejil, por lo que Alborg comenta la ridiculidad de la extrema ingenuidad en que podía caer Lope (2: 301 n. 88).

lleva un francés / usurpada a Melisendra." A caballo camino de París, "volvía de rato en rato / el príncipe la cabeza," topando con la cara de Melisendra. "Ella le besaba a él / y él también a ella," elaboración del "Abrázala con sus brazos / para haberla de besare," arriba citado, y un poco más lejos, en el mismo Romance IV, "Razonando van de amores, / de amores, que no de ál" (Durán 251).

Este encuentro y huida de los esposos en el entremés le da pie a Cervantes para tomarle de nuevo el pelo a Lope de Vega. El trujamán cuenta así el encuentro y la huida: "por los ademanes alegres que Melisendra hace se nos da a entender que ella le ha conocido, y más ahora que vemos se descuelga del balcón—rectificación de que no se tira de ninguna torre—para ponerse en las ancas del caballo de su buen esposo. Mas ¡ay, sin ventura! que se le ha asido una punta del faldellín de uno de los hierros del balcón, y está pendiente en el aire, sin poder llegar al suelo. Pero veis cómo...llega don Gaíferos, y sin mirar si se rasgará o no el rico faldellín, ase de ella, y mal de su grado la hace bajar al suelo, y luego de un brinco, la pone sobre las ancas de su caballo, a horcajadas como hombre, y la manda que se tenga fuertemente y le eche los brazos por las espaldas, de modo que los cruce en el pecho, porque no se caiga" (II, 26; 243).

En este pasaje del retablo se sugiere nada más todo lo explícito del entremés. La Melisendra del retablo tampoco tiene cuerdas para bajar, pero las tiene maese Pedro. La falta de decoro del descenso de la Melisendra lopesca—teme se vean sus partes íntimas, "las cavernas," está sólo sugerida en el retablo por el enganche del faldellín que la descubre. La lascivia de los requiebros, caricias, besos, abrazos y ternuras de los fugitivos esposos del entremés, queda en el retablo insinuada por las circunstancias titerescas de la postura de Melisendra a horcajadas sobre el caballo y en el cruce de sus brazos por el pecho de su marido. El brillante análisis de Mary Malcolm Gaylord elabora con lucidez este pasaje (130–31).⁴¹

⁴¹ El lenguaje sexualmente cargado del trujamán que ven este crítico y Ruth El Saffar (según Gaylord 130 n. 14) es, por extensión alusiva, otra sutil o afilada referencia a la vida privada de Lope de Vega, tan notoria entre sus contemporáneos.

Antes de llegar al desenlace de la representación del retablo, hay un despropósito más que esta vez no aparece en el entremés. Cuando el rey sabe que huye don Gaiferos con Melisendra, manda tocar al arma y voltear las “campanas,” lo que hace saltar a don Quijote que tocar campanas en “las torres de las mezquitas” es un “gran disparate.” Murillo observa un anacronismo en el uso de la artillería en tiempos de Carlomagno, al que don Quijote no pone reparos (2: 244 n. 13). Me pregunto si es porque no se encuentra en el círculo de “disparates” que comete Lope de Vega en el entremés, sino en otra parte que desconozco. En cuanto a las campanas, ¿pudiera haber otra versión del entremés en que se cometiera este disparate, o, tal vez, otra obra del dramaturgo? Pero no. Don Quijote advierte que en vez de campanas lo que tocan los moros es “un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías” (II, 26; 244). El lugar en que se mencionan chirimías en el entremés de Lope es cuando, una vez liberada Melisendra, el emperador Carlomagno pide que toquen “chirimías” y que “haya regocijo y fiesta,” como al final del Romance IV donde leemos que “las fiestas que le hacían / no tienen cuento ni pare” (Durán 252). Sólo que las chirimías, instrumentos de madera a modo de clarinete que se tocan soplando y con todos los dedos, no son propias en ocasión de celebraciones reales sino de celebraciones religiosas. Las de Carlomagno van a tener lugar bajo “una manta vieja a modo de palio,” “dosel...sobre...varas,” “debajo del cual se acostumbra llevar el Santísimo Sacramento” (Covarrubias, bajo “palio”) o se protegen “Reyes, el Papa y otros Prelados” en procesiones o funciones oficiales.⁴² He aquí el despropósito: el uso laico de un instrumento propio de fiestas religiosas bajo palios, lo que corresponde al despropósito de tocar campanas en las mezquitas. Cierto que todo este entremés de Lope de Vega está escrito en chunga y para hacer reír, pero Cervantes no puede tolerar vulgaridad ni impropiedad o desatino sin propósito desde su criterio estético-clásico. Lo

⁴² *Diccionario de autoridades*, bajo “palio.” En adelante, “*Autoridades*.”

dice en *Viaje del Parnaso*: “Yo he abierto en mis *Novelas*, un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino” (IV, 103 vv. 25–27).

Y así, los disparates que denuncia don Quijote le hacen falta a Cervantes para que maese Pedro conteste a su crítico que se deje “de niñerías,” que “se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo.” Y le pide al trujamán que siga contando: “que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol” (II, 26; 244).⁴³ Esta es clarísima crítica maliciosa de lo más reprochable del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, que nos recuerda la del cura así como la del canónigo de Toledo diez años antes, con casi las mismas palabras (“necios,” “disparatados,” “conocidos disparates,” y “el vulgo las oye con gusto, y las tiene por buenas” refiriéndose a “un felicísimo ingenio destos reinos” que se ha vendido a los representantes y al público” (I, 48; 566 y 568).

Lo más extraordinario del retablo es que, por boca de don Quijote, Cervantes le hace confesar a maese Pedro (Lope de Vega, autor–empresario–creador del retablo) los absurdos y despropósitos de su entremés. Que maese Pedro es un doble personaje nos lo corrobora Haley al ver en el trujamán, portavoz de su amo, un personaje jánico, como lo son “la mayoría de los narradores.” Añade que “la característica más singular del retablo...es su forma híbrida” (275), y que lo más notable es que su autor admite “su propia falacia” y “su credo materialista” (280). Volveremos al personaje jánico.

Falta el final del episodio. Cuando el trujamán teme que los moros alcancen a los esposos y los traigan “atados a la cola de su mismo caballo,” don Quijote no puede sufrir tal desenlace y para ayudar a “los fugitivos amantes” se pone “de un brinco...junto al

⁴³ Rodríguez Marín ve en el “como yo llene mi talego” una “velada censura no sólo contra el teatro de Lope de Vega sino de los demás autores cómicos entonces en boga” (5: 254 n. 4). Cierto, pero aquí se trata específicamente de Lope, como creo queda claro.

retablo" y lo destruye "en menos de dos credos." Alega, después, que le pareció que "todo lo que aquí ha pasado que pasaba al *pie de la letra* [mi énfasis]: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio, Marsilio, y Carlomagno Carlomagno" (II, 26; 247, 251 y 255). Esta vez, "al pie de la letra," alude Cervantes a la repentina reacción de su don Quijote, idéntica a la del don Quijote apócrifo, espectador de la "grave comedia del *Testimonio vengado* del insigne Lope de Vega Carpio," como la califica Avellaneda.⁴⁴

Esta comedia, inspirada en el romance histórico-legendario de Sancho III de Navarra,⁴⁵ también calificable de "al pie de la letra," es igualmente disparatada por lo extremado de las alevosías, momentos lúdicos y semi-incestuosos. El hijo traidor no reconoce a su madre bajo el disfraz que lleva en el campo donde se encuentran, y ella le insta a que duerma con ella y vuelva a mirar el pecho que le dio "sustento y vida."⁴⁶ Cuando al final se reconcilian los reyes, la reina reconoce como propio al hijo ilegítimo del rey y pretende darle a luz "ahora." A pesar de estas aberraciones, la comedia pulsa las cuerdas sensibles del lector o espectador, como sucede a menudo aun con las malas o mediocres obras de Lope de Vega. El don Quijote apócrifo, llegado el trance de la acusación alevosa, viendo que nadie sale a la defensa de la inocente reina y tomando la representación por realidad, se levanta "con increíble furia" espada en mano. "Desafí[a] y ret[a] luego [en seguida] aquí a singular batalla" al actor que hace el papel de hijo traidor de su madre, denunciada como adúltera con falsos testimonios ante el rey, su marido.⁴⁷ El duelo no tiene lugar porque el actor desafiado lo acepta a veinte días de plazo, y entretanto se va la compañía del lugar. Lo que significa el reto del don Quijote apócrifo es que la

⁴⁴ Capítulo 27; 3: 57 de la edición de Riquer.

⁴⁵ Tal origen lo basa Riquer en trabajos de Menéndez Pidal y Menéndez y Pelayo (*Apócrifo* 3: 56 n. 24).

⁴⁶ Puede leerse en *Obras* 7: 617. Esta comedia, tan alabada en el *Apócrifo*, con razón no ha merecido, que yo sepa, ningún comentario ni siquiera mención en la historia crítica.

⁴⁷ Capítulo 27; 3: 56 de la edición de Riquer.

comedia de Lope es tan buena que se confunde con la realidad.⁴⁸ Cervantes no le da tiempo a maese Pedro de retirarse y su don Quijote destruye el retablo aquí y ahora, llevado de la misma furia que su homónimo. De nuevo, lo extraordinario es que maese Pedro—Lope de Vega—le ruega llorando a don Quijote, a Cervantes, de no destruir su hacienda, sus personajes, que advierta que no son auténticos sino “figuritas de pasta,” cínica admisión de su incapacidad creadora.⁴⁹ Maese Pedro, el arrogante autor de antes, se ha metamorfoseado en un ser tímido, destituido, que se lamenta con los versos casi “al pie de la letra” de un romance más, el del Rey don Rodrigo cuando perdió a España: “Ayer fui señor de España, / Y hoy no tengo una almena / que pueda decir que es mía” (II, 26; 245–46). Su mono ha huido espantado.

En definitiva, le dice Cervantes a Lope de Vega sin mencionar su nombre y sin otro comentario que su “retablo,” que es un titiritero en el “Entremés de Melisendra” y en *El testimonio vengado*, como se lo dijo antes en el “Auto de las cortes de la Muerte.” Las palabras de John J. Allen son síntesis certera del estilo crítico cervantino: “*Don Quixote* abounds in subtle, perceptive, devastating satire, compounding ironies and deflating presumption and pretension, but is not a satire.”⁵⁰

II. *Quién era maese Pedro y quién el mono adivino. Una hipótesis.*

En el capítulo que sigue al del retablo, “entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras...: ‘Juro como

⁴⁸ Rodríguez Marín recuerda tres intervenciones supuestamente históricas del público que toma una representación por realidad, y piensa que Cervantes lo tenía en cuenta al escribir este pasaje (5: 251 n. 18). Creo que queda claro que no se trata de recuerdos ni de plagios cervantinos, sino de alusivo comentario crítico a la comedia de Lope.

⁴⁹ Esto mismo vio Haley en su lúcido estudio de este episodio: una “confesión...cínica” y “falaces ilusionismos” que pintan a maese Pedro “en una luz muy negativa” (280–81).

⁵⁰ [“Don Quijote desborda en sutil, perspicaz y arrolladora sátira, sazónada de ironías múltiples, que desinfla presunciones y pretensiones. Pero no es una sátira.”] Véase su penetrante si breve estudio sobre la sutil pero básica distinción entre ironía, sátira y parodia (6–7).

católico cristiano'; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro y quién el mono adivino" (II, 27; 249). Con esta introducción se nos pone en guardia de no creer, o mejor dicho, de descifrar cuanto nos dice Cervantes con las palabras de Cide Hamete.⁵¹ Nos dice que maese Pedro es el disfrazado Ginés de Pasamonte, el galeote llamado Ginesillo de Parapilla, insulto que le enfureció por su doble connotación de ladrón (*para pillar* = hurtar) y de obsceno, como se deduce de su contestación: "yo haré que no me lo llamen o me las pelaría donde yo digo entre mis dientes" (I, 22; 271). El pelar se dice referente a las barbas, pero no aquí, como entendemos sin necesidad de elaborar. Cuando llega a la venta disfrazado de titiritero ni Don Quijote ni Sancho lo reconocen. Riley lo atribuye a que "el disfraz es tan eficaz."⁵² Pero tal vez no le reconocen porque no es enteramente el mismo, como veremos en seguida.

Este galeote Ginés, sigue informando Cide Hamete, es el que cometió "infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos"—recordatorio de que Ginés dijo haber escrito su autobiografía "por estos pulgares" (I, 22; 271), lo que significa "sin ayuda de nadie" (*Autoridades*, bajo "pulsar"). Este Ginés "determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero; que esto y el jugar de manos [ser prestidigitador y también ladrón] lo sabía hacer por extremo" (II, 27; 249–50).

La identidad del titiritero es dudosa por su "transformación de

⁵¹ Ya en su hoy clásico *Cervantes's Theory of the Novel*, nos advirtió E. C. Riley de no fiarnos de los juicios del pseudo-autor, ya que en otras ocasiones se ha equivocado, o no ha dicho verdad. Véase "The Fictitious-Authorship Device" en *Cervantes's Theory* 205–12.

⁵² Véase su conferencia "'Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte'" (17). Es ampliación de "¿Cómo era Pasamonte?"

un criminal decidido e ingrato en el inofensivo maese Pedro" (Eisenberg, "Cervantes, Lope y Avellaneda" 135). ¿Cuenta Ginés la verdad en su autobiografía? Eisenberg la cree "llena de mentiras" (136). Riley concibe toda autobiografía "intrínsecamente indigna de confianza" y en particular la de Ginés ("Sepa" 16; 14). A la pregunta de don Quijote, la primera vez que se encuentran, sobre si ya está acabado su libro, responde: "¿Cómo puede estar acabado... si aún no está acabada mi vida?" lo cual contradice de inmediato al añadir que, como va a galeras, tendrá tiempo de acabarlo porque "lo que yo tengo de escribir... me lo sé de coro." Es Riley quien me ha llamado la atención sobre esta contradicción, que está a la base de su artículo "Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte." Lo que involuntaria pero claramente declara Pasamonte es que su autobiografía es inventada.

Tampoco es reconocible maese Pedro por su aspecto ni su temperamento. Como hemos dicho, se viste de camuza y trae cubierto no sólo el ojo izquierdo sino hasta "medio carrillo" con un parche de tafetán verde, imagen que se nos graba al llamarle el narrador "el del parche," y "el todo camuza" (II, 25; 234). Calza "medias, gregüescos y jubón." Clemencín objeta que no serían medias sino "más bien polainas o botines" (1660 n. 12); Murillo segunda que "serían más bien polainas" (2: 233 n. 10). ¿A qué vienen tales enmiendas de lo que escribió Cervantes? Porque vestir de camuza, traje de pícaros,⁵³ es de gente ambulante y no corresponde a traer medias, pues son propias de caballeros y de la clase acomodada.⁵⁴

No es Cervantes quien anda distraído con los atuendos ni con los disfraces, como se le ha imputado en más de una ocasión. Como el trujamán, el titiritero es personaje desdoblado, de dos caras,

⁵³ Según Murillo 2: 233 n. 10.

⁵⁴ Recordemos que, en casa de los duques, para estar a la altura de las circunstancias, Don Quijote se calza medias verdes en que se le han soldado media docena de puntos y por no tener hilo verde para remendarlas se ve obligado a calzarse unas "botas de camino" que aparecen de improviso para el caso (II, 44; 370-71). Poco después se vestirá "una montera de terciopelo verde" y "su acamuzado vestido," señal de abdicación de sus principios (II, 46; 382-83). Los dos símbolos clave: el *verde* y la *camuza*.

de dos clases sociales y dos identidades, personaje “jánico” en efecto, como lo calificó Haley. Lo declara el parche verde que le cubre, metafóricamente, una mitad de la identidad. En varias ocasiones he tratado la carga metafórico-simbólica del verde como engaño y decepción, entre otros atributos negativos, según el contexto.⁵⁵

Si el autor-empresario del “Entremés de Melisendra,” maese Pedro, personaje de los más “misteriosos y fugitivos del *Quijote*” como dice Riley,⁵⁶ parece ocultar a Lope de Vega, ¿qué se ha hecho de Ginés de Pasamonte, el peligroso galeote disfrazado de maese Pedro, que “al mirar metía el un ojo en el otro un poco” (I, 22; 270), el que escribió su autobiografía “por estos pulgares,” el que ahora lleva cubierto un ojo y medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal de que todo aquel lado debía estar enfermo—espejuelo adjetivado—, el que Riquer identifica con Jerónimo de Pasamonte, miope y “corto de vista,” autor, igualmente, de una autobiografía inédita, titulada (por su primer editor, Raymond Foulché-Delbosc) *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, escrita y firmada “de [su] propia mano,” como la de Ginés, pero copiada en limpio en 1603, “de verbo ad verbum y de mejor letra,” es decir, sin cambiar palabra, porque su caligrafía era defectuosa debido a la mala

⁵⁵ Véase *Cervantes y su concepto* (385–95); con mayor elaboración, *Cervantes the Writer* 36–43 y 54–57. En cuanto al parche que cubre la mitad del rostro de maese Pedro, nos recuerda el del Pecado del “Auto de las cortes de la Muerte” de Lope de Vega, vestido de reina coronada y mascarilla negra que encubre media cara, identidad jánica irreconocible. ¿Rectificación cervantina de una imagen impropia, o simple coincidencia? Incidentalmente, recordemos que al poeta Clavijo, de cuyos labios sale una versión de Lope de Vega de una redondilla italiana de Serafín Aquilano, se le castiga por su atrevimiento de impregnar a Antonomasia, la Poesía, convirtiéndole en un cocodrilo cuyo color verde, de sentido peyorativo en Cervantes, va implícito en su transformación. En cuanto a la conversión de Antonomasia en una “simia de bronce,” es doble paliza metafórica a Lope de Vega por sus transgresiones poéticas y sexuales. Para un análisis detallado de la alegoría de Antonomasia, véase “Art, Nature, and Truth” en *Cervantes the Writer* 54–64.

⁵⁶ Calificado por un “erudito contemporáneo” como “personaje extraordinario, verdaderamente shakespeareano” y “uno de los criminales canónicos de la literatura” (“Sepa” 7).

vista?⁵⁷

Como ha demostrado Riquer, la *Vida y trabajos* presenta indiscutibles semejanzas lingüísticas con el *Quijote* de Avellaneda, “fervente admirador de Lope de Vega” como se ve por el prólogo, en el que se queja de Cervantes por haberle ofendido a él con “sinónimos voluntarios” (Ginés de Pasamonte y Ginesillo de Parapilla = Jerónimo de Pasamonte), y denigrado a Lope, a quien celebra no sólo en el prólogo sino a través del cuerpo del *Apócrifo*. En maese Pedro, el poco de fiar Cide Hamete ha fundido o confundido al autor del entremés, Lope de Vega, con el autor inédito de la *Vida y trabajos*, Jerónimo de Pasamonte, uno de los candidatos a la autoría del *Apócrifo*.

Antes de pasar adelante es preciso repasar, aunque brevemente, lo que nos dice la crítica sobre Avellaneda, Lope de Vega, y Jerónimo de Pasamonte, antiguo compañero de armas de Cervantes en el Mediterráneo. Coincidieron desde agosto de 1571 hasta abril de 1572 en el tercio de Moncada. Participaron en octubre de 1572 en la acción de Navarino, y en la conquista de Túnez en octubre de 1573, antes de distanciarse cuando Cervantes fue a Cerdeña mientras Pasamonte se quedó de guarnición en Túnez. Éste fue cautivado diez meses después al perderse la Goleta (Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 22–26). Los dos se conocían bien.

Riquer no es el único en identificar a Ginés de Pasamonte con Jerónimo de Pasamonte y a éste con Avellaneda,⁵⁸ pero es quien aporta el mayor número de contundentes pruebas lingüísticas y biográficas que nos cercioran de la validez de tal identificación, aun cuando el mismo Riquer suena una nota de cautela debido al vacío biográfico entre 1605 y 1614, fecha de publicación del *Apócrifo*. Otra reserva de Riquer es sobre la fecha, hacia 1605, en que pudieron coincidir Jerónimo y Lope de Vega (*Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 125).

⁵⁷ Véase Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 47; sobre la biografía y cronología de Jerónimo de Pasamonte y datos relacionados con Cervantes, véanse las págs. 22–25.

⁵⁸ Ya en 1950 Alois Achleitner identificó a Avellaneda con Pasamonte, informa Eisenberg (“Cervantes, Lope y Avellaneda” 133 n. 34).

Que Avellaneda era gran amigo o gran admirador de Lope de Vega parece indiscutible, como hemos dicho más arriba, por sus alabanzas al dramaturgo y vituperios a Cervantes, por lo menos en el prólogo del *Apócrifo*. Nicolás Marín demostró convincentemente, a mi parecer, que este prólogo lo escribió el propio Lope (253–88). Si no lo originó, lo retocó. Este crítico percibe dos estilos, dos temperamentos y dos momentos en el *Apócrifo*, el del prólogo y el del cuerpo del texto. “El prólogo rebosa irritación, odio y desdén; la novela, por el contrario, es un continuo homenaje a la imitada” (256). En el *Apócrifo* “se unen un enemigo de Cervantes y un hombre opuesto a principios comunes” (267). Añade: “Cualquiera que sea la fecha exacta de su composición, la novela de Avellaneda es bastante anterior a sus preliminares...faltaba poco para acabar la impresión cuando...se compuso el prólogo...y se acabó rápidamente la edición” al tener noticia que la segunda parte del *Quijote* de Cervantes estaba cerca de acabarse (261).⁵⁹ Yo observo tono y lenguaje distintos también entre el cuerpo de la novela y cuento y relato intercalados.⁶⁰

La mayor reserva de Eisenberg y la “más preocupante” para adjudicar la autoría del *Apócrifo* a Jerónimo es “la diferencia que existe entre la destreza literaria de la *Vida y trabajos...* y el falso *Quijote*.” Le parecen increíbles las torturas, enfermedades y castigos que cuenta Pasamonte haber sufrido en su vida (“Cervantes, Lope y Avellaneda” 139 y 133). Lo mismo he pensado yo pues, en efecto, si fueran ciertos habría muerto y no tendría ocasión de contarlos. También le parece insatisfactoria la brusca y radical transformación del criminal Ginés en “el inofensivo titiritero maese Pedro, a quien don Quijote y Sancho no reconocen” (135). Riley tiene, igualmente, fuertes dudas al respecto. Le parece “improbable” si

⁵⁹ En el prefacio de Stephen Gilman a su libro *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, dice este crítico que el *Apócrifo* es “significativamente ajeno al *Quijote* original” (12) y exhibe un constante “desprecio” del autor por su héroe. Se pregunta por qué imitó Avellaneda “a un autor por el que, según todas las apariencias, sentía aversión” (13). Para él se trata, pues, de “un sólo autor” (14).

⁶⁰ Eisenberg (131) percibe “evidentísimas” diferencias “lingüísticas y estilísticas entre el texto y el prólogo,” que concibe pudo haberlo escrito Lope.

no "imposible" que Jerónimo tuviera suficiente habilidad ni capacidad intelectual para componer el libro de Avellaneda, ni tampoco la suficiente cultura. Aduce que ya de joven, Jerónimo se consideró "soldado necio sin estudio" y "soldado sin letras," lo cual le parece ser verdad sincera ("¿Cómo era?" 93–94). Se extraña igualmente que pueda "ser el mismo criminal, galeote y ladrón que conocíamos" ("Sepa" 20), ni que el "autor malhadado y lastimoso" que ha sufrido los atropellos que cuenta en su *Vida y trabajos* pueda ser "el autor virulento y vengativo del prólogo del *Quijote* apócrifo" ("¿Cómo era?" 95).

Riquer, por el contrario, ve a Jerónimo como "hombre amargado, que padecía de manía persecutoria y que tenía un temperamento vengativo." Cita lo que el mismo Jerónimo confiesa: "Este aborrecimiento de las dilaciones administrativas en recompensarme por mis servicios me tenía tan desesperado, que si yo tuviera vista para poderme salvar, hubiera tomado cruel venganza de tanta ingratitud," dice en su *Vida y trabajos* (Cervantes, *Passamonte y Avellaneda* 94).

Riley observa que Jerónimo "da la impresión de ser a veces exigente y resentido, y otras veces sumiso y abnegado." ("¿Cómo era?" 89). Cuando don Quijote destruye el retablo, recordemos que maese Pedro suelta una resignada lamentación por su hacienda perdida y la huida de su mono.

Eisenberg entiende que si Cervantes trata al galeote Ginés de Pasamonte como "bellaco," "embustero" y "maleador" y le pone más cadenas que a ninguno de los demás galeotes, proyecta lo que Jerónimo cuenta de su vida de galeote en Argel en su autobiografía (138 n. 43). Llevaba por castigo "más de un año unas manillas en los puños casi tan grandes como las que arrastraba con los pies" (Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 27). También sospecha Eisenberg que alude Cervantes a algún favor que le hizo a Jerónimo cuando en Argel y que Jerónimo le devolvió con ingratitud, como Ginés a Don Quijote. Recuerda pasajes de *Don Quijote* en los que Cervantes considera la ingratitud como uno de los mayores pecados que pueda cometer el hombre (138 y n. 44). También, un detalle hasta ahora inexplicable del texto son las "manchas que se

hicieron en la venta" a que se refiere Ginés.⁶¹

Los fascinantes y verdaderamente magistrales estudios de Martín de Riquer, Nicolás Marín, Daniel Eisenberg, E. C. Riley y de otros que ellos comentan, son informativo foro que nos pone sobre la pista de la identidad de Avellaneda. Me han impulsado a buscar en Cervantes alguna ventana abierta a este misterio que no pretendo resolver sino sólo indagar.

No sólo nos declara Cide Hamete quién es maese Pedro sino también "quién el mono adivino." El mono también es un "quién," una persona. El titiritero lo compró "de unos cristianos ya libres que venían de Berbería." Es de Berbería de donde volvió el esclavo y galeote Jerónimo de Pasamonte. Maese Pedro le "enseñó que en haciéndole cierta señal, se le subiese en el hombro, y le "murmurase, o lo pareciese, al oído" lo que sabía de vidas ajenas. Don Quijote considera que su extraña habilidad no se extiende al futuro, "no es astrólogo" y "ni su amo ni él alzan ni saben alzar, estas figuras que llaman judiciarias," es decir, trazar horóscopos, pronosticar el futuro de las personas. Los tales eran reputados de herejes (Rodríguez Marín 5: 228 n. 22). A Don Quijote le parecen sospechosos y se pregunta si maese Pedro no ha "hecho pacto tácito o espreso, con el demonio," y aún se maravilla que no hayan acusado al mono—dice la sintaxis—"al Santo Oficio" y sacado "de cuajo en virtud de quién adivina" (II, 26; 237).

Informa Eisenberg, que en "las cartas que acompañan la *Vida y trabajos* se lee que fue enviado el manuscrito de Jerónimo a las autoridades eclesiásticas de Nápoles para su censura" ("Cervantes, Lope y Avellaneda" 136), donde lo retuvieron más de cuatro meses, hasta noviembre de 1604, antes de restituirselo y dejarle "libre de la falsa acusación que malsines le habían hecho," declarándole herético por "aver escrito en él heregías y nigromancias" (Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 47). A Eisenberg le parece invención porque "no hay nada en su autobiografía que explique esta acusación" (136). ¿Sabría algo de todo esto Cervantes cuando

⁶¹ En el capítulo I, 22 (comunicación personal). Es una posible alusión a un estado anterior del texto.

se maravilla don Quijote que no hayan acusado al mono al Santo Oficio? Es en italiano que le hace la pregunta don Quijote a maese Pedro “¿qué peje pillamo?” (“¿qué ha de ser de nosotros?”), y en italiano que califica el ventero a maese Pedro de “hombre galante” y “bon compañero” (II, 25; 234–35) lo cual de nuevo nos lleva a Jerónimo de Pasamonte, quien “residió muchos años en Nápoles y en Sicilia,” donde convivió con Cervantes “de jóvenes soldados” (Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 90). Si el autor del “Entremés de Melisendra,” maese Pedro, es también Lope de Vega, como se ve por lo dicho arriba, y si Cervantes le hace partícipe de brujería, es porque se le conocía esta afición.⁶²

En otro nivel, que ni el mono ni maese Pedro sepan “alzar figuras” es transposición metafórica de crear figuras, “figuras morales,” representando “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma.” Es lo que dice Cervantes haber hecho, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*.

En suma, el gran inventor Cervantes metamorfosea a Jerónimo de Pasamonte, identificado con el mono,⁶³ en maese Pedro el autor, Lope de Vega, para luego devolverle su identidad original. Para Cervantes el mono, la simia, es el último animal “en parecer que tiene entendimiento” (“Coloquio de los perros,” *Obras* 4: 241); para Lope (*Jerusalén conquistada*) es el “animal que imita nuestro ingenio”; para Carvallo (*Cisne de Apolo*), el animal “que queriendo imitar y parecer al hombre, no le imita, ni parece en lo mejor que es el sentido, sino en la liviandad de la risa y en las nalgas.”⁶⁴

Físicamente describe Cide Hamete al mono como “grande y

⁶² En *Cervantes y el duque de Sessa*, José de Armas habla de “una amistad íntima de Lope con Luis Rosicler, un practicante francés de las artes ocultas” (71). Es información de Eisenberg, quien no da crédito a tal suposición, dado el momento histórico y la falta de correspondencia entre las fechas (“Cervantes, Lope y Avellaneda” 127 n. 19).

⁶³ Sobre el origen y desarrollo del símbolo medieval del mono como parodia e imitación servil, véase Curtius, “El mono como metáfora” (2: 750–52). Ha sido recurso cervantino en más de una ocasión, el más original, quizás, el de la alegoría de Antonomasia, como apunto en la nota 55.

⁶⁴ Referencias de Forcione (147 n. 80).

sin cola, con las posaderas de fieltro." Jerónimo se describe a sí mismo como "grandaço de cuerpo," "de gran cuerpo y trabajado" (Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 83). En cuanto a las posaderas de fieltro, es vocablo de origen italiano pues es en Feltre o Feltria donde primero se confeccionó esta tela, que metafóricamente habla de hurtar haciendas o honras (Covarrubias, bajo "fieltro") y que por tratarse de posaderas habla de sodomía. Los suegros de Jerónimo le acusan de "meacamas" e "impotente" y también de "bujarrón" (sodomita), como al que casó con Mariana, hermana de su mujer Luisa y al que defiende.⁶⁵ Me parece más bien autodefensa. Sancho le llama "puto" y "ladrón."⁶⁶ "Puto" es un insulto común expresivo de rabia, pero también significa sodomita. Covarrubias, bajo "puto," da esta definición: "*notae significationis et nefandae*" ("ignominioso de sentido, e inexpresable sin repugnancia") no queriendo ser más explícito. El *Diccionario de autoridades* aclara "el hombre que comete el pecado nefando... por pecados de atrás" y el *Diccionario de la lengua española* académico puntualiza "sodomita," todo lo cual converge en las "posaderas de fieltro" del mono, imagen simbólico-metafórica de Jerónimo de Pasamonte. Es un caso más de "metamorfóseos," como los que nos advirtió el Primo tienen lugar en la cueva de Montesinos.⁶⁷

En definitiva, es por asociación metafórica que funde Cervantes a maese Pedro con Lope de Vega, el castellano, y con el simbólico mono adivino, Jerónimo de Pasamonte, el zaragozano. En Barcelona "un castellano" que vio el letrado que llevaba a la espalda el don Quijote auténtico, montado en el mulo que le proporcionó don Antonio, seguido de una regocijada multitud, alzó la voz para llamarle loco y tener la "propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos [le] tratan": "Vuélvete, mentecato, a tu casa,

⁶⁵ Sobre las relaciones entre Jerónimo y sus suegros, de quienes dice Pasamonte ser "asiduos practicantes de la hechicería" y de quienes es objeto de numerosas maldades, véase Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 44–46.

⁶⁶ En el pasaje sobre la recuperación del rucio, añadido al capítulo I, 30 de la segunda edición de Juan de la Cuesta, p. 380 de la edición de Murillo utilizada.

⁶⁷ Véanse "El cautiverio en Argel" en mi *Cervantes y su concepto del arte* (517–49), "¿Quién era Belerma?" y "Unas palabras más."

y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos" (II, 62; 512) palabras casi idénticas a las del eclesiástico del palacio de los duques, sospechado de representar a Lope de Vega—cuya ordenación de sacerdote data precisamente de mayo de 1614. Este eclesiástico alecciona a los duques contagiados de las locuras de don Quijote con análogas palabras: "volveos a vuestra casa, y criad vuestros hijos, si los tenéis, y curad de vuestra hacienda, y dejad de andar vagando por el mundo" (II, 31; 282). En cuanto a Jerónimo de Pasamonte, el zaragozano, como concluye don Quijote tras reconocer alguna típica modalidad lingüística de la región en lo poco que ha ojeado el *Apócrifo*, nos lleva a este escurridizo personaje, que se siente insultado por identificarle Cervantes con el despreciable galeote Ginés de Pasamonte mediante los "sinónimos voluntarios," como denuncia el prólogo de Avellaneda.⁶⁸

Ahora bien, creo muy probable, por todo lo antedicho, que Lope de Vega escribiera o reescribiera el prólogo de Jerónimo de Pasamonte, el mono imitador, que le soplabá al oído a maese Pedro. Que tal vez ya no era vivo Pasamonte en 1614 no es de gran consecuencia. Nicolás Marín tiene razón que el cuerpo del *Apócrifo* precede de mucho a sus preliminares. Por otra parte, otro aragonés pudo haber ayudado a Jerónimo a escribir lo que él garabateaba, pues seguramente su mala vista debió empeorar. Para Riley, una razón más de dudar que Jerónimo fuera capaz de escribir el *Apócrifo* es la mala condición de la vista, puesto que necesitaba los servicios de un copista ya en 1593–1604, cuando escribió su autobiografía ("¿Cómo era?" 95). Riquer sabe de su existencia "hasta el 25 y el 26 de enero de 1605 cuando firmó, en Capua, las dedicatorias de su autobiografía," pero ignora si volvió a España y a Madrid (*Cervantes, Passamonte y Avellaneda* 125). Pasamonte dice haberla acabado en Nápoles en diciembre de 1603. Sospecho que la venía escribiendo desde años atrás, muy probablemente desde que volvió a España en 1593, por lo que Cervantes pudo muy bien

⁶⁸ El meticoloso y exhaustivo trabajo de Riquer en la introducción al *Apócrifo* (1: vii–xcvii) corrobora el fallo de don Quijote sobre su origen zaragozano.

estar enterado puesto que habla de ella en el *Quijote* de 1605.⁶⁹ Dejemos este asunto y sigamos con nuestra hipótesis.

¿Cuál otra intervención de Lope de Vega puede haber en el *Apócrifo*, además del insultante prólogo, según el cual Cervantes “tiene más lengua que manos,” “es ya de viejo como el castillo de San Cervantes” (corrupción del San Servando, castillo en ruinas; *Apócrifo* 1: 10 n. 10), aleccionamiento sobre la “invidia,” preocupación por la ganancia, acusación de deshonestidad, comparando el auténtico con el *Apócrifo*, que “no enseña a ser deshonesto”—obsesiones reiteradas del Fénix. Lo más notorio del prólogo es que su autor afirma que no piensa “ofender a nadie” con “sinónimos” insultantes aunque “bien supiera hazer lo segundo y mal lo primero.” Pero hace ambas cosas en el capítulo 4, en el que reaparece el castillo de San Cervantes, poco después de citarse unos versos que riman Cupido-pirú-Cu-pido (*Apócrifo* 1: 85–86), reiteración del insulto a Cervantes en el soneto de Lope antes comentado (*supra*, p. 66).

En este capítulo 4 se encuentra, también, reproducción de versos en discurso indirecto de un romance de Lope: “ensíllenme el potro rucio del alcalde de los Vélez,” que bien pudieran ser de su admirador y amigo, aunque es notable la tendencia de Lope a repetir, como ya hemos visto en la primera parte de este trabajo. Y no olvidemos la doble mención del rey Marsilio de Aragón entre una ensalada de romances, indicada por el trujamán. Es de rigor leer las notas de Riquer a su edición del *Apócrifo* para observar el alcance de las alusiones insultantes a Cervantes y las numerosas menciones de Lope de Vega, datos que pueden ser muy significativos. Yo no pretendo entrar en ese laberinto.

Sólo me interesa hacer dos breves comentarios sobre el cuento de “El rico desesperado” relatado por el soldado Antonio de Bracamonte (capítulos 15 y 16) y el relato de “Los felices amantes” (capítulos 17–20) contado por un ermitaño. El cuento procede, según

⁶⁹ Olga Kattan observa que Pasamonte “estuvo escribiendo sus aventuras, incluso mientras estaba cautivo,” como dice él mismo en su autobiografía (capítulo 4) por lo que “Cervantes pudo haberlo leído antes” de 1605 (“Algunos paralelos” 194). Yo lo deduje porque lo dice Cervantes en el capítulo de los galeotes.

Menéndez y Pelayo, de Bandello, quien confiesa haberlo tomado del cuento 23 del *Heptasilón* de Margarita de Francia (*Apócrifo* 2: 49 n. 1). Avellaneda convierte al franciscano seductor de Bandello en un soldado español. Tiene elementos truculentos que hacen pensar en Lope, pero también en otros escritores que saben mantener el interés. Este cuento, como el siguiente, parece haberse escrito anteriormente, por otra pluma, e insertado en el *Apócrifo* para alargar, imitando a Cervantes con historias intercaladas.

De más sugerente pista es el relato de “los felices amantes,” versión de la conocida leyenda de la Sacristana o Margarita la Tornera acerca de un milagro legendario que se remonta a Cesáreo de Heisterbach, monje cisterciense del siglo XIII, y llega hasta el siglo XX con la *Soeur Beatrice* de Maeterlinck (*Apócrifo* 2: 90 n. 3). En “Los felices amantes,” Doña Luisa, la priora, seducida por don Gregorio, huye con él del convento, no sin antes pedirle a la virgen de velar por sus monjitas. Acabado el dinero de la pareja, abandonada Luisa por el seductor, entregada a una vida depravada por necesidad de sobrevivir aunque no sin cierto placer, vuelve a duras penas, contrita y enferma, hasta el convento del que huyó, y encuentra su hábito y llaves donde los dejó. La Virgen ha tomado su puesto y nadie ha notado su ausencia. Luisa se salva, como pide el milagro, por intercesión de la Virgen enternecida por la devoción al rosario de la pecadora, pero también se salva don Gregorio, tras profunda contrición y un viaje a Roma. Informa Riquer que al desarrollar Avellaneda el milagro medieval de la Sacristana, “amplificando extraordinariamente los datos que halló en los *Libri miraculorum* de Cesario Heisterback,” se aparta de la leyenda al hacer que se salve también don Gregorio el sacrílego (*Apócrifo* 1: 41).

Lo más significativo es que el mismo desenlace se encuentra en la comedia autógrafa sobre el mismo milagro, *La buena guarda* o *La encomienda bien guardada*, escrita por Lope de Vega en 1610. Su texto “primitivo, el auténtico, el mejor,” según la editora que lo recuperó bajo los borrones del manuscrito—fue publicado por pri-

mera vez en 1964.⁷⁰ Díez, la editora, no cree que Avellaneda tuviera noticia de la comedia de Lope (16) cuando escribió el cuento de “Los felices amantes.” Su razonamiento es que aunque la historia no está “mal contada,” carece “de delicadeza moral” y peca por el “gusto soez” que no se encuentra en *La buena guarda*, que no tiene “desperdicio ni falla” (15).⁷¹ Sin embargo, yo noto algunas locuciones soeces en boca del hermano Carrizo, como al hablar de afeites femeninos, del “cofre de la hermosura / que abierto puede dar asco / a un enfermero de sala / de cámaras,” es decir uno que se ocupa de diarreicos, y del “flujo del vientre” (Covarrubias, bajo “cámara”); “y luego abriendo la boca / hacer tres o cuatro gestos / más locos y descompuestos / que una mona cuando coca [emite sonidos para espantar, como cuando se dice que viene el coco] / y con un paño de dientes / acicalar las espadas / que el sueño tuvo envainadas, / en manjares diferentes,” lo cual la misma anotadora consideró “repugnante” (30 n. 24). Estas vulgaridades y otras no tan vulgares a través de 113 versos en boca de Carrizo no distan mucho ni poco de las que he ido anotando en el “Entremés de Melisendra” arriba tratado.

En *La buena guarda* no sólo se salva la monja pecadora Doña Clara, sino el perverso tercero, el sacristán Carrizo, y el indigno seductor, el mayordomo Félix, cuyo nombre es el del propio Lope. Éstos han sido reemplazados por ángeles que hacen los papeles de los pecadores, y así su ausencia no ha sido notada y quedan perdonados. El idéntico desenlace de comedia y relato no deja de ser significativo.

El relato tiene el tono y el dramatismo típicos de Lope, así como la preocupación por alcanzar la salvación del seductor pese a los atropellos de los apetitos. La contrición del seductor antes de ser salvado se intensifica. Recordemos que Lope era familiar del Santo Oficio (1608), Esclavo del Santísimo Sacramento (1609), in-

⁷⁰ Véanse “El tema y sus antecedentes” y “La descendencia del tema” (9–16 y 16–22, respectivamente).

⁷¹ Juan Luis Alborg considera esta “leyenda piadosa” como “la joya del teatro religioso de Lope y una de las obras más bellas de su repertorio” (2: 301).

gresado en la Venerable Orden de San Francisco (1611) y sacerdote (1614). Y recordemos, también, los soliloquios “pidiendo a Dios perdón por sus pecados,” de marzo de 1612, y las “Rimas sacras” de 1614.

En ambos comedia y relato hay una emoción y sentimiento o sentimentalismo, si se quiere, que se acerca al que logra despertar Lope en el “vulgo” y “las mujeres,” aunque la comedia es muy superior al relato. El relato nos lleva por sendas de perversión, como nos lleva por sendas de perversión y semiincesto *El testimonio vengado* de Lope, tratado en la primera parte de este estudio. Tiene el aire de una novela ejemplar, al estilo de las cuatro novelas breves que compuso entre 1621 y 1624 “al modo de las ejemplares de Cervantes, a instancias del mayor amor de su vida, Marta de Nevares.”⁷² Eisenberg nos recuerda que a Lope “le gustaban las novelas de Cervantes” y que en la dedicatoria a *Las fortunas de Diana* admite que “no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes” (128). En el prólogo del *Quijote apócrifo*, escrito o reescrito a todas luces por Lope de Vega, como ya hemos dicho, aunque califica las *Novelas* de Cervantes de “más satíricas que ejemplares” no puede menos que concederle, con auténtica admiración, que son “no poco ingeniosas” (5–6).

No puede concluirse de todo ello que el cuento de “Los felices amantes” sea suyo. Un dato significativo que lo descalifica es la casi constante terminación en *-se* en vez de en *-ra* del perfecto de subjuntivo, 65% de los casos (Eisenberg, “Cervantes” 132), mientras que en el prólogo predomina la terminación en *-ra* (Marín 259). He notado de pasada la mención de “pastillas de boca” (17; II, 95) para contrarrestar el mal olor que le ofrece doña Luisa a don Gregorio. No he encontrado tal expresión en *La buena guarda*, pero sí en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Acto II, Escena 12, en boca de Casilda, dirigida al “labrador de lejas tierras” que sabe ser el comendador que la viene a requebrar. Dice que un comendador

⁷² Información de Federico Sainz de Robles, en su “Estudio preliminar” a las *Obras escogidas* de Lope de Vega (270).

olería “a perfumes y pastillas / no a tomillo ni cantueso.”⁷³ Si el relato no es de Lope, es de un admirador e imitador. Y si el imitador fuera Jerónimo de Pasamonte, se lo corrigió y aun editó un tercero, un impresor o cajista aragonés de la imprenta de Barcelona donde entran los auténticos don Quijote y Sancho, y están *corrigiendo* (la cursiva es mía) “la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas” (II, 63; 521).

¿Cómo puede estar corrigiéndose un libro que ya está impreso, del cual ya tiene noticia don Quijote, y del que no se conoce segunda edición hasta 1732? Los anotadores han interpretado este dato cada cual a su modo: distracción, descuido de Cervantes, y hasta han imaginado que una segunda edición era inminente. No hay tal. Cervantes supo que estaban corrigiendo el *Apócrifo* en una imprenta barcelonesa previa a su publicación y tuvo acceso al manuscrito cuando ya andaba el suyo bastante adelantado. Gilman supone que fue por el capítulo 59 de su segunda parte.⁷⁴ Es en este capítulo que se entera don Quijote de la existencia de una falsa biografía suya, por la conversación entre don Juan y don Jerónimo en la posada en la que se encuentra. Y es entonces que decide desmentir tal biografía, no poniendo los pies en Zaragoza, donde ha ido su doble a participar en unas justas. Tuerce rumbo a Barcelona y entra en la imprenta donde están corrigiendo el *Apócrifo* para que Cervantes tenga ocasión de insertar el capítulo

⁷³ Acto II, Escena 12 de *Peribáñez*; *Obras escogidas* 755.

⁷⁴ Concluye Gilman que debido a la costumbre “poco prudente” de Cervantes “de leer a otros lo que había escrito,” que Avellaneda se enteró “de ciertos incidentes” de la obra cervantina, por lo que es “más que probable que haya imitado la Segunda parte de Cervantes lo mismo que la Primera” (174-76). No comparto tal conclusión. Después de lo que he reconstruido y de los comentarios críticos de Cervantes a Avellaneda, sobre todo desde el episodio de maese Pedro, y teniendo en cuenta lo que han observado Murillo y Casasayas sobre los cambios de lugar por Cervantes de lo ya escrito (véase *supra*, nota 18), así como las observaciones de Clemencín y de Riquer sobre la falta de correspondencia en las fechas (véanse notas 18 y 57), no me cabe duda de que Cervantes tuvo acceso al manuscrito de Avellaneda previa a su publicación y lo utilizó para desprestigiarlo, como digo en el texto.

62.

Según los cálculos de Riquer, la visita a la imprenta ocurre “uno o dos días después de la festividad de San Juan, es decir, el 25 o el 26 de junio, o sea, cuando el *Quijote* de Avellaneda aún no se había publicado, ya que una de sus aprobaciones va fechada el 4 de julio de 1614.”⁷⁵ Sospecho que Cervantes cambió de lugar capítulos que ya tenía escritos, y añadió alguno procediendo del final hacia el principio, como parece por la correspondencia entre acontecimientos y fechas según las tesis de Murillo y Casasayas (véase *supra*, nota 18) pero no en riguroso orden cronológico sino como hizo en la primera parte, según demostró Geoffrey Stagg. En esta segunda parte, el objeto sería darle una lección definitiva a Lope de Vega. Uno de los capítulos desplazados hacia el principio sería el de la carreta de *Las cortes de la Muerte* (capítulo 11), incurriendo en el error de fechar el día del Corpus en octubre siendo que se celebra en primavera (véase *supra*, nota 18). Más lejos intercalaría el episodio del retablo de maese Pedro (capítulo 26) en el que relaciona al dramaturgo con Jerónimo. En cuanto a lo de estar corrigiendo el *Apócrifo* me parece muy intencional, para advertirle a Lope de Vega y compañía antes que al lector que estaba al tanto de quiénes eran los autores clandestinos del *Quijote* impreso en una imprenta de Barcelona. Francisco Vindel nos dice cuál, la de Sebastián de Cormellas, tras un minucioso estudio comparado de la tipografía.⁷⁶ Menos convincente es su atribución del *Apócrifo* a Alonso de Ledesma, pese a las numerosas coincidencias que aduce de la personalidad y lenguaje de Avellaneda en el prólogo. Riquer nos da una lista de más de veinte candidatos a Avellaneda presentados por distintos investigadores en su “Introducción” al *Apócrifo* (1: lxxiii–lxxvii). Y es que tales coincidencias de personalidad y lenguaje pueden fácilmente encontrarse entre los contemporáneos de Cervantes. Recientemente, James Iffland propone, aunque

⁷⁵ “[Lectura]” 224.

⁷⁶ Su estudio *La verdad sobre el falso Quijote* está dividido en dos partes, la primera dedicada a la tipografía (2–78), y la segunda a la identidad del autor del *Apócrifo* (2–99).

con reserva, un candidato más, Alonso de Castillo Solórzano, ya propuesto por García Soriano en 1944.⁷⁷

Si mi hipótesis de la fusión de Lope de Vega con Jerónimo de Pasamonte en el retablo de maese Pedro, las correcciones de un impresor o cajista aragonés y la probable subvención de un poderoso tercero parece razonable, se refuerza la conjetura que Lope escribió o reescribió el prólogo de Jerónimo además de poner toques de cosecha propia en el texto del *Apócrifo*, como hemos visto. En cuanto al trujamán, ese “narrador exageradamente minucioso que deja ciertas presuntas sustanciales sin dilucidar” (Haley 276), que nos pone sobre la pista de los misterios que encierra el retablo de maese Pedro, manteniendo silencio de esfinge ante los reproches que le dirige don Quijote y las amonestaciones de maese Pedro: ese trujamán jánico, que hace de criado del autor, es portavoz de Cervantes.

Por todo lo antedicho, concluyo que el *Quijote apócrifo* es obra de una trilogía confabulatoria. El tercer confabulador, si no fue el conde de Lemos, como pensó Eisenberg,⁷⁸ bien pudo ser el editor Sebastián de Cormellas, amigo de Lope de Vega,⁷⁹ a expensas del pusilánime Jerónimo, oculto tras Avellaneda (el mono adivino que huye espantado ante la espada de don Quijote), y con la tácita complicidad de Cervantes mismo (el trujamán del retablo), quien conocía los tejemanejes de las imprentas y estaba al tanto de quiénes eran los perpetradores del *Apócrifo*. Si no ando errada, la visita

⁷⁷ Véase su enjundioso libro *De fiestas y aguafiestas*, 582 y siguientes.

⁷⁸ Mis conclusiones coinciden con las suyas de 1991 en el sentido que más de un autor contribuyó en el *Apócrifo*. Él concibe que Lope de Vega escribió el prólogo y Jerónimo de Pasamonte el cuerpo del *Apócrifo*, ayudado por Lope o por una tercera persona, el conde de Lemos, de quien Jerónimo “recibió una ayuda considerable” como afirma en su *Vida*. Se refiere al padre del conde que ayudó a Cervantes... y del que “Lope, antes de entrar al servicio del duque de Sessa, fue secretario.” En efecto, alguien debió de subvencionar el fraude. Advierte que quedan “todavía varios misterios inexplicados, y quizá inexplicables, que rodean a Passamonte” (“Cervantes, Lope y Avellaneda” 139).

⁷⁹ Eisenberg da la significativa información que Sebastián de Cormellas era el impresor de Lope, y editor de numerosas comedias del dramaturgo (“Cervantes” 139).

de don Quijote a la imprenta sería la más ingeniosa y sutil estocada de Cervantes a Avellaneda, para declararle que conoce su identidad y sepultarle en el anonimato.

Grinnell College, Emerita
110 Oakridge Avenue
Iowa City, IA 52246
percivp@mchsi.com

Post Scriptum

Terminado este artículo en junio de 2001, descubro la existencia del de Carlos Romero, "Nueva lectura de 'El retablo de maese Pedro.'" En él habla de reorganización de episodios en el *Quijote* de 1615, al conocer Cervantes el *Quijote* apócrifo de 1614.

Me deleitó encontrar su "hipótesis" al efecto de que los capítulos "interpolados o encuñados muy tardíamente" son los capítulos 24–28 (120) que incluyen lo relativo a maese Pedro, puesto que he elaborado sobre el por qué y el cómo de esta interpolación. A base de sólidos argumentos y cotejos de ambos *Quijotes* II, de 1614 y 1615, deduce Romero que Cervantes leyó el *Apócrifo* "de arriba abajo con el cuidado y la indignación comprensibles," teniendo en cuenta "el prólogo y el contenido realmente agresivo de algunos pasajes de la novela" (98). Encuentra referencias cervantinas precisas desde el capítulo II, 4 (116), en los capítulos 5, 7, 22, 25, 36, 50, 59 (113), así como en la extensa sección constituida por los capítulos 59–74 (100).

Para Romero, maese Pedro "representa dos dimensiones de Lope de Vega": como "experto" en teatro y como "aficionado a la astrología," recordando aquello de que ni maese Pedro ni su mono "saben levantar figuras" (110). Según mi lectura arriba, no califica Cervantes a Lope de experto en teatro sino de desorganizado e inconsecuente malabarista en las tres obras comentadas, sobre todo en el "Entremés de Melisendra," que Carlos Romero considera "innovadora piecicita" (101).

Interesantísima es la información de Carlos Romero sobre Lope, llamado “Mase Teatro de las Princesas de la Pulgarada” en “un anónimo *Examen crítico de la canción que hizo Lope de Vega a la venida del Duque de Osuna. Dirigida al mismo autor, de 1620.*” Se remite a un trabajo de Joaquín de Entrambasaguas. La explicación de Entrambasaguas—sigue Romero—es que “con tantos desatinos que con haber ganado la plebe siendo treinta años cómico conocido como ‘Mase Teatro de las Pulgaradas,’ Lope creaba estos tipos de Princesas como quien moldea rápidamente.” Tal comentario refuerza mi percepción que Cervantes contraponen su creación de figuras morales a las figuras desfiguradas de Lope de Vega como admite maese Pedro en su lamentación: “En fin, el Caballero de la Triste Figura había de ser aquel que había de desfigurar las mías” (II, 26; 246). La palabra “pulgarada” le hace pensar a Romero en la autobiografía de Ginés de Pasamonte escrita “por estos pulgares” (110 n. 85). Y comenta: “¿No cobran ahora dichas palabras, y las dedicadas a Lope, otros posibles significados?” (110). Muy cierto. Creo haberlos desentrañado de la fusión de maese Pedro, Lope de Vega, con el disfrazado Ginés de Pasamonte quien escribió su autobiografía “por estos pulgares” como su homónimo Jerónimo de Pasamonte, quien también rescribió su autobiografía por sus pulgares. Lo que yo he visto es que Cervantes usurpa con juguetona y certera malicia, para corregirlo al tiempo que desprestigia el entremés de Lope.

Brevemente, aunque nuestros trabajos difieran en enfoque y explicación, coincido con Romero en otros puntos más: el origen de “Jugando está a las cartas don Gaíferos” en el romance clave IV, “Asentado está Gaíferos”; el de “Harto os he dicho, miradlo” en el romance de Miguel Sánchez “el divino,” y en la falsedad de apelación, Sansueña-Zaragoza-Aljafería, y Marsilio-Almanzor, esta última, alusión para Romero, como para Riquer (véase *supra*, nota 45) a *El testimonio vengado* de Lope “donde el enemigo del rey Sancho es el histórico caudillo Almanzor” (127); para mí, la alusión es al Romance IV de don Gaíferos (*supra*, p. 85) en el cual Almanzor tiene cautiva a Melisendra, y a dos pasajes del *Apócrifo* donde aparece Marsilio de Aragón, como he dicho arriba (véanse p. 82 y

nota 35, 36). Todas estas alusiones me parecen válidas, ya que no son mutuamente exclusivas, sino que se complementan.

OBRAS CITADAS

- Achleitner, Alois. "Pasamonte." *Romanische Forschungen* 62 (1950): 77–79; traducido en *Anales Cervantinos* 2 (1952): 365–67.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Tomo II: *Época barroca*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1974.
- Allen, John Jay. "The Transformation of Satire in *Don Quixote*: 'Dine with Us as an Equal' in Juvenal and Cervantes." *"Ingeniosa invención": Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of His Eighty-fifth Birthday*. Ed. Ellen M. Anderson and Amy R. Williamsen. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1999. 1–7.
- Armas y Cárdenas, José de. *Cervantes y el duque de Sessa*. Havana, 1909.
- Artigas, María del Carmen. Véase bajo Lope de Vega.
- Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. 7 vols. Madrid: Reus, 1948–58.
- Bataillon, Marcel. "Relaciones literarias." *Suma cervantina*. Ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. Londres: Tamesis, 1973. 215–32.
- Casasayas, José María. "Itinerario y cronología en la segunda parte del *Quijote*." *Anales Cervantinos* 35 (1999): 85–102.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. 3ª ed. 2 vols. Madrid: Castalia, 1985.
- . *Obras completas*. [Facsímiles de las primeras ediciones.] 7 vols. Madrid: Real Academia Española, 1917–23.
- . *Viaje del Parnaso. Poesías completas*. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973.
- Clemencín, Diego, ed. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 1833–39. 4 vols. de paginación continua. Madrid: Castilla, 1966.

- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en 1674*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- Cuenca Muñoz, Paloma. "Estudio paleográfico de algunos autógrafos teatrales de Lope de Vega y edición del entremés de *Melisendra* [sic] (Res. 88)." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 24 (1999): 149–93.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Diccionario de autoridades*. 1726–39 (*Diccionario de la lengua castellana*). 6 vols. en 3. Madrid: Gredos, 1979.
- Diccionario de la lengua española*. 18ª edición. Madrid: Real Academia Española, 1956.
- Dictionary of the English Language*. International Edition. 2 vols. Chicago: Funk & Wagnalls, 1961.
- Durán, Agustín, ed. *Romancero general, o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Vol. 1. Biblioteca de Autores Españoles, 10. 1849. Madrid: Rivadeneyra, 1851.
- Eisenberg, Daniel. "Cervantes, Lope, and Avellaneda." *Josep María Solà-Solé: Homage, homenaje, homenatge*. Barcelona: Puvill, 1984. 2: 171–83. Citado según la muy revisada traducción de Elvira de Riquer, "Cervantes, Lope y Avellaneda." *Estudios cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 1991. 119–41. 7 abril 2003. Original inglés revisado para la traducción, <http://bigfoot.com/~daniel.eisenberg>
- . "The Romance as Seen by Cervantes." *Anuario de Filología Española. El Crotalón* 1 (1984): 177–92. Citado según la traducción revisada de Elvira de Riquer, "El romance visto por Cervantes." *Estudios cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 1991. 57–82. 7 abril 2003. Original inglés revisado para la traducción, <http://bigfoot.com/~daniel.eisenberg>
- . "La supuesta homosexualidad de Cervantes." *Hommage à Augustin Redondo*. Paris: Centro de Investigaciones sobre la España de los siglos XVI y XVII, Universidad de la Nueva Sorbo-

- na (Paris III), en prensa. 1 septiembre 2002. <http://bigfoot.com/~daniel.eisenberg>
- Encyclopaedia Britannica*. [Fourteenth edition.] Vol. 14. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1962.
- Entrambasaguas, Joaquín de. "Censura coetánea de una poesía de Lope de Vega." *Anales de la Universidad de Madrid. Letras* 2 (1933): 215–31 y 3 (1934): 72–93. Reimpreso, "con bastantes adiciones y cuidadosamente revisado y corregido," en *Estudios sobre Lope de Vega*. II. 1963. "Segunda edición corregida y aumentada." Madrid: CSIC, 1967. 413–504.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- Gaylord, Mary Malcolm. "Pulling Strings with Master Peter's Puppets: Fiction and History in *Don Quijote*." *Cervantes* 18.2 (1998): 117–43. 24 noviembre 2002. <http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/csa/articf98/gaylord.htm>
- Gilman, Stephan. *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*. Prólogo de Américo Castro. Traducción del original inédito por Margit Frenk Alatorre. Publicaciones de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2. México: [Colegio de México], 1951.
- Góngora, Luis de. *Obras poéticas*. Ed. R. Foulché-Delbosc. 3 vols. 1921. Nueva York: Hispanic Society of America, 1970.
- Haley, George. "The Narrator in *Don Quixote*: Maese Pedro's Puppet Show." *MLN* 80 (1965): 145–65. Reimpr. en *Critical Essays on Cervantes*. Ed. Ruth El Saffar. Boston: G. K. Hall, 1986. 94–110. "El narrador en *Don Quijote*: el retablo de maese Pedro." *El Quijote: el escritor y la crítica*. Ed. George Haley. Madrid: Taurus, 1980. 269–87.
- Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Inamoto, Kenji. "Melisendra, entremés una vez atribuido a Cervantes." *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1991. 692–95.
- Kattan, Olga. "Algunos paralelos entre Gerónimo de Pasamonte

- y Ginesillo del Quijote." *Cuadernos Hispanoamericanos* 244 (1970): 190–206.
- Marín, Nicolás. "La piedra y la mano en el prólogo del Quijote apócrifo." *Homenaje a Guillermo Guastavino*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974. 253–88.
- Martín Jiménez, Alfonso. *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte. Una imitación recíproca. La Vida de Pasamonte y "Avellaneda."* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- McGaha, Michael D. *Lo fingido verdadero. Acting Is Believing, a tragedy in three acts by Lope de Vega. Translated into English by Michael McGaha and preceded by an essay on Lope de Vega*. San Antonio, Texas: Trinity UP, 1986.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios cervantinos*. Buenos Aires: del Plata, 1947.
- Murillo, L. A. *The Golden Dial. Temporal Configuration in Don Quijote*. Oxford: Dolphin, 1975.
- Pasamonte, Jerónimo de. *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*. Ed. Raymond Foulché-Delbosc [quien dio título a la obra]. *Revue Hispanique* 55 (1922): 311–446.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes the Writer and Painter of Don Quijote*. Columbia, MO: U Missouri P, 1988.
- . *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975.
- . "Los consejos de Don Quijote a Sancho." *Cervantes and the Renaissance*. Ed. Michael D. McGaha. Easton, PA: Juan de la Cuesta, 1980. 194–236.
- . "Un misterio dilucidado: Pasamonte fue Avellaneda." *Cervantes* 22.1 (2002): 127–54. 22 noviembre 2002. <http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/csa/artics02/percas.pdf>
- . "Unas palabras más sobre Belerma (Quijote II, 23)." *Cervantes* 19.2 (1999): 180–84. 22 noviembre 2002. <http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/csa/articf99/percas.htm>
- . "¿Quién era Belerma?" *Revista Hispánica Moderna* 49 (1996): 375–92.
- Redondo, Augustin. "De Ginés de Pasamonte a maese Pedro.

- Algunos datos nuevos sobre este personaje cervantino y su actuación." *Texte. Kontexte. Strukturen. Homenaje a Karl Alfred Bühler*. Tubinga: Narr, 1987. 221–29. "De Ginés de Pasamonte a maese Pedro." *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1997. 251–63.
- Riley, E. C. *Cervantes's Theory of the Novel*. 1962. Oxford: Clarendon, 1964.
- . "¿Cómo era Pasamonte?" *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998. 85–96.
- . "Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte." Barcelona: Crítica, 2000. [No venal.] Reimpreso en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001. 51–71.
- Riquer, Martín de. *Apócrifo*. Véase bajo Fernández.
- . *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio, 1988.
- . "Introducción." Véase bajo Fernández.
- . [Lectura de los capítulos II, 60–62.] "Lecturas del Quijote." Ed. José Montero Reguera. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998. 2: 218–24.
- Rodríguez Marín, Francisco, ed. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 10 vols. Madrid: Atlas, 1947–49.
- Romero, Carlos. "Nueva lectura de 'El retablo de maese Pedro.'" *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1988. 95–130.
- Stagg, Geoffrey. "Revision in *Don Quijote*, Part I." *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*. Ed. Frank Pierce. Oxford: Dolphin, 1959. 347–66.
- Vega Carpio, Lope Félix de. "Auto de las cortes de la Muerte." *Obras de Lope de Vega*. III: *Autos, coloquios y comedias. Comedias de asuntos de la Sagrada Escritura*. Madrid: Real Academia Española, 1893. 595–607.
- . *La buena guarda o La encomienda bien guardada*. Edición, prólogo y notas de Pilar Díez y Giménez Castellanos. Zaragoza: Ebro, 1964.

- . “Entremés de Melisendra.” *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*. Recopiladas por Bernardo Grassa [Parte 1]. Valladolid: Juan de Bostillo [para] Antonio Coello, 1609. 333^r–37^v (en el libro, por error, el folio 337 lleva el número 353). (Incluido en el rollo 50 de la colección en microfilme *Spanish Drama of the Golden Age*. New Haven: Research Publications, 1970.)
- . *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*. Tomo I: Teatro. Edición de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1946.
- . *El testimonio vengado. Obras de Lope de Vega*. VII: *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Madrid: Real Academia Española, 1897.
- Vindel, Francisco. *La verdad sobre el falso Quijote*. 2 vols. Barcelona: Antigua Librería Fabra, 1937.

Nota en prensa. Demasiado tarde para incorporar revisiones, me llegan estos artículos sobre Cervantes y Lope:

- Inamoto, Kenji. “Pedro de Morales entre Lope de Vega y Cervantes.” *Doshisha Studies in Language and Culture* 2 (2000): 585–96. [Comunicación al VI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 1993, cuyas Actas no se publicaron.] 17 abril 2003. <http://ilc.doshisha.ac.jp/publish/kiyou/2-4/inamoto.pdf>
- Montero Reguera, José. “Una amistad truncada: Sobre Lope de Vega y Cervantes. (Esbozo de una compleja relación.)” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 39 (1999): 313–36.