

La comedia de Avellaneda. Algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

La identidad que encubría el embozo de Alonso Fernández de Avellaneda y las correspondencias que su libro mantiene con el *Quijote* de Miguel de Cervantes suelen impedir que posemos los ojos sobre el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras* que se imprimió en 1614. Prometo por eso, rey Marcos, que no me detendré a indagar en materia de atribuciones y que sólo miraré de reojo el texto cervantino, pues mi intención no es otra que avanzar en un camino que ya había emprendido en la edición del apócrifo que publiqué hace ahora cinco años. Me refiero al análisis de la dimensión buscadamente teatral que Avellaneda dio a su novela y a los orígenes dramáticos que trasluce su invención. Los pocos que se han ocupado del caso insisten en que la perspectiva del apócrifo es, al menos, tan dramática como novelística. Y, en efecto, hasta la disposición de la obra se organiza en tres jornadas en las que la acción se plantea, se complica y se resuelve¹. No sólo eso, la tendencia y, probablemente, la práctica teatral de Avellaneda le condujeron a un modo de presentar la acción en el que casi siempre se evita la descripción y se acude con cierta frecuencia a un recurso tan

¹ Esas tres partes en que el falso *Quijote* se presenta constan de doce capítulos cada una y mantienen una distribución simétrica en la acción, en el protagonismo de los personajes y hasta en el recorrido geográfico. En la primera de ellas, don Quijote viaja desde su lugar hasta Ateca y Zaragoza, con el protagonismo señalado de don Álvaro Tarfe, mosén Valentín y don Carlos. La segunda parte tiene lugar entre Zaragoza y Sigüenza, y cede la batuta a dos narradores orales, como fray Esteban y el soldado Bracamonte, y a la prostituta Bárbara. La tercera y última va desde Alcalá a Madrid, y de allí a la Casa del Nuncio de Toledo; sus protagonistas son el autor de una compañía de comediantes, y los nobles que se hacen pasar por Perineo de Persia y el Archipámpano.

innecesario en la narrativa como el aparte; pues, del mismo modo que las novelas surgieron de tramas a no pocas comedias de la época, este segundo *Quijote* tomó de comedias y entremeses otros tantos diálogos, materiales, técnicas, personajes o episodios, que su autor reelaboró para la prosa de ficción.

Los elementos teatrales que constituyen y definen la obra de Avellaneda pueden desgajarse en tres lotes; a saber, las reflexiones teóricas, los episodios que enlazan con festejos y los pasajes que hacen referencia a comedias, entremeses o bailes contemporáneos. De estos últimos me ocupé con más detenimiento en la introducción al texto de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Mi intención en estas pocas páginas que siguen es concretar algunos aspectos que allí decir no supe sobre los apuntes teóricos de don Alonso Fernández y sobre las relaciones de su obra con fiestas y representaciones públicas o cortesanas.

LA NOVELA SEGÚN AVELLANEDA

No creo que Fernández de Avellaneda se detuviera a reflexionar en torno a sus objetivos literarios antes de meter mano a la escritura de su obra. Al fin y al cabo, su voluntad era tirarla a la cabeza de Cervantes. Aun así, hubo de ser un hombre con la suficiente cultura y conciencia literaria como para arrancar su prólogo con aquel sabido: «Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha no puede ni debe ir sin prólogo»³. Los dos términos básicos del aserto son, evidentemente, *historia* y *comedia*. La primera era la voz con que Cervantes, a falta de otro nombre mejor en castellano, había designado su obra. El mismo Avellaneda se refirió a su libro como «corónica de los quiméricos hechos de don Quijote»⁴. El «casi comedia» sirve para calificar la *historia* y ha de entenderse como «casi acción dramática». Téngase en cuenta que, para entonces, la novela era un género que estaba por delimitar y que Avellaneda, cuando iguala comedia y novela, parece querer armar el ascua a su ardina.

Siguiendo con su amago de definición teórica de la ficción en prosa, Avellaneda califica su libro, desde las mismas páginas del prólogo, como *comedia* monda: «... he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza». El punto está en que, en las líneas inmediatamente anteriores, había estado exaltando las «estupendas e innumerables comedias» que don Félix Lope de Vega y Carpio, familiar del Santo Oficio, había escrito «con el rigor del arte que pide el mundo»⁵. Es decir, que, a todas las luces del apócrifo, este *Segundo tomo* era una comedia comparable a las de Lope. Así, sin más ni más. Entiéndase que la púlla consiste, precisamente, en que la primera parte de Cervantes se queda en «casi comedia», mientras que la de Avellaneda es ya «comedia» hecha y derecha, como las del modelo lopesco que, a su parecer, ambas habían seguido. Se añade a ello ese «entremesar... con las simplicidades de Sancho Panza», dando a entender que la *comedia* está en las acciones de don Quijote y que las intervenciones de Sancho hacen las veces de entremés burlesco.

² Véase Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 243, 296 y 397.
³ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, p. 195.
⁴ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, p. 356.
⁵ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 196-197.

La cosa no queda ahí, porque el prólogo vuelve a arremeter contra el manco, para decirle que se contente «con su *Galatea* y sus comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas»⁶. Avellaneda diferencia así entre dos géneros narrativos del momento: los libros de pastores, como la *Galatea*, y las *novelle* de origen italiano, en referencia transparente a la colección de *Novelas ejemplares* que Cervantes acababa de publicar a finales de 1613. Éstas, las novelas cortas, se vienen a definir de nuevo como «comedias en prosa», y el apócrifo actúa como quien desvela el truco literario de Cervantes: «que eso son las más de sus novelas». Es decir, que Cervantes no ha inventado nada y que eso de que «yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana» era pura filfa⁷. A lo sumo y según el majín tan avieso como avisgado de Avellaneda, Cervantes se había limitado a transformar en prosa narrativa las comedias que no pudo llegar a representar. Y recuérdese ahora aquello del prólogo a sus *Comedias*: «Tuve otras cosas en qué ocuparme; dejé la pluma y las comedias...»⁸.

Pero, por más que los cervantistas y los avellanedistas hayan pensado otra cosa, las acotaciones del apócrifo en torno a este negocio no acabaron con el prólogo. Al menos cuatro veces más a lo largo de la obra deja Avellaneda caer sus opiniones respecto a las conexiones entre la historia quijotesca y la comedia. La primera de ellas es en el capítulo II, donde, por boca de don Álvaro Tarfe, se apunta una nueva crítica contra el autor de la primera parte: «... me espanto que escribiese esa carta ahora tan a lo del tiempo antiguo, porque ya no se usan esos vocablos en Castilla, si no es cuando se hacen comedias de los reyes y condes de aquellos siglos dorados»⁹. Entiéndase que el uso de la *fabla* era, según Avellaneda, un recurso propio de las comedias históricas y que Cervantes lo tomó de esas «comedias que ahora se usan» y que tanto denostaba¹⁰.

Los otros tres pasos confluyen en un punto que ya se había acotado en el prólogo, el de los entremeses burlescos. Al final del capítulo XXVIII, la narración concluye con una frase conocida para el lector atento: «Y con esto le asió de la mano y le subió a donde Bárbara estaba, con la cual pasó graciosísimos coloquios, y no poco entremesados con las simplicidades de Sancho». Poco después, en el capítulo XXXI, el noble titular anónimo, que, junto con el Archipámpano, lleva la batuta en los episodios madrileños, encarece a sus invitados las capacidades de don Quijote, Sancho y la prostituta Bárbara para improvisar entremeses: «... les dijo el titular cómo les daría muy buenos ratos de entretenimiento con tres interlocutores que tenía de lindo humor para hacer redículos entremeses de repente». Por último y ya en el capítulo XXXIII, tras unas cuantas gracias de Sancho, el narrador acota: «... y con este entremés y no poca risa de los que los vían en el coche, llegaron a casa del Archipámpano»¹¹. De todo ello, se puede deducir, al menos, tres o cuatro cosas: que el prólogo y el cuerpo de la obra comparten un mismo ideario literario; que Avellaneda no andaba lejos de los intereses dramáticos; que debía de tener más o menos claros algunos conceptos teóricos, como para insertarlos en la trama; y que todo lo de la definición del *Quijote*, suyo o cervantino, como *comedia* o

⁶ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, p. 199.

⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 19.

⁸ Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, p. 12.

⁹ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 233-234.

¹⁰ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 495.

¹¹ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 620, 646 y 672.

casi comedia le sirvió a la vez para subrayar la falta de originalidad de Cervantes y para justificar su propia construcción narrativa.

Hay también que inquirir a qué apuntaba Avellaneda cuando utilizó la expresión *comedia*. Aunque todo parezca estar claro, el muy sabio don Martín de Riquer anotó al respecto que «La comedia clásica de los latinos (Plauto y Terencio) se inicia con el pólogo»¹² y, sobre esa premisa, James Iffland ha elevado la acotación a tesis deduciendo que Avellaneda se refería a la comedia clásica y subrayando su tendencia «hacia la diferenciación genérica más bien nítida», pues habría intentado evitar «la hibridación genérica que se encuentra en Cervantes»¹³. No hay que descartar —es cierto— que en esa correspondencia entre comedia y novela hubieran podido influir planteamientos neoristorélicos, como los de Francesco Bonciani, que, en su *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574), insistió en el carácter humilde y risible que unía a las dos formas literarias¹⁴. Aristóteles y, desde luego, Bonciani sí se referían a la comedia clásica, pero lo cierto es que no hay certeza ni acaso probabilidad de que Avellaneda leyera el discurso del italiano. Pudo tener en cuenta, eso sí, las observaciones que hizo el Pinciano en torno a la comedia. En la *Philosophia* se define el género como «imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleite y risa», se afirma que «enseña a los hombres prudencia y valor ... con cosas de pasatiempo» y se subraya el protagonismo que en la comedia tienen personas no «graves» o la importancia de la fealdad y la torpeza a la hora de causar la risa¹⁵. Al fin y al cabo, todo ello se cumple punto por punto en este *Quijote* impostado, que hizo de la eutrapelia una bandera y aspiró, por propia confesión del autor, a enseñar «no ... a ser deshonesto, sino a no ser loco»¹⁶.

Pero, por muy neoristorélico que fuera, lo que Avellaneda tenía en la cabeza al mezclar el teatro en la historia cervantina no fueron ni las comedias clásicas ni las construcciones teóricas, sino otro modelo teatral más concreto e inmediato, como el de la comedia moderna. Se trataba del mismo modelo de *comedia* que definió don Félix Lope de Vega y Carpio, y que Cervantes había censurado duramente por boca del canónigo toledano en el capítulo XLVIII de la primera parte. Avellaneda, con mal sabor de boca tras la lectura de esos capítulos del *Quijote* de 1605, pudo encontrar una buena ocasión para artear contra el enemigo con este asunto de la comedia y de la narrativa. Por eso insistió en la falta de originalidad de Cervantes, por eso utilizó muy conscientemente el verbo *entremesar* como un recurso narrativo o por eso convirtió a Sancho en un personaje característico de la comedia, con rasgos similares a los de los bobos y los graciosos de Lope.

El *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, lejos de oponerse a la mezcla de géneros, entró de lleno en ella. Esa ensalada de temas y géneros caracterizó la evolución de la prosa española de ficción, al menos desde las obras de Feliciano de Silva. Y para comienzos del siglo XVII, no sólo el *Quijote*, otras obras de habían seguido el mismo camino de convertir la narración en prosa en un arcón de

¹² Riquer, 1972, p. 7.

¹³ Iffland, 1999, pp. 571-573.

¹⁴ Vega, 1993, pp. 114-117.

¹⁵ López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, pp. 381 y 389.

¹⁶ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, p. 201.

todas las cosas. En concreto, *El peregrino en su patria* (1604) ha de entenderse como un intento sistemático, aunque fallido, de conjugar en un marco narrativo extenso, la poesía, el teatro, el cuento y no poco de las artes visuales. Aunque no fueron ni Lope ni Avellaneda los únicos que, por esos mismos años, prestaron atención a la confluencia de géneros diversos; si bien se mira, el canónigo cervantino de los capítulos XLVII, XLVIII y XLIX de la primera parte ya había establecido un paralelo entre los libros de caballerías y las comedias y aseguraba que «la épica también puede escribirse en prosa como en verso»¹⁷. No sólo eso, la crítica ha insistido en el carácter profundamente dramático de la creación cervantina, y la inmediata dramatización del personaje y de muchos de los episodios contenidos en la novela es buena prueba de ello¹⁸. Anthony Close, en concreto, ha defendido el parentesco de la narrativa cervantina con la *Celestina* en tanto que *comedia en prosa*¹⁹, a lo que habría que añadir otros vínculos con el género celestinesco y su desarrollo del diálogo dramático en prosa como recurso narrativo.

El mismo Lope de Vega, como ha estudiado la docta Valle Ojeda, se distrajo en *Las fortunas de Diana* trazando los paralelos entre comedia y novela, pues, a su parecer, tenían «las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo»²⁰. Todavía en 1632 presentó *La Dorotea* como «diálogo en prosa» y como «acción en prosa»²¹, señalando un camino visible que apunta hacia el género celestinesco. Pero incluso antes de que Avellaneda terminara su libro en 1614, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) se defendía esa misma convergencia de géneros, tonos y asuntos entre comedia, tragedia y epopeya con el argumento de que «aquesta variedad deleita mucho»²².

A esta misma *comedia* que Lope trataba de definir como un drama superior a la farsa, pero libre de la preceptiva clasicista, debía de referirse Cristóbal Suárez de Figueroa al comparar las novelas cervantinas con comedias. Lo mismo hubo de pensar Pérez de Montalbán cuando insertó comedias y novelas en su *Para todos*, de 1632. Y hasta Quevedo, que se entretuvo en darle un repaso a esa miscelánea, dejó escrito en *La Perinola* que las novelas de Montalbán no eran «ni fábulas, ni comedias, ni consejos, ni novelas, ni sí-velas»²³; esto es, que las novelas podían ser comedias, aunque las de Montalbán estuvieran lejos de serlo.

ENTRE LA CALLE Y LA CORTE

La risa pública, las danzas, los cortejos o las celebraciones cortesanas tienen un considerable papel en las aventuras del don Quijote postizo. Ahí están la sortija

¹⁷ Cervantes, *Don Quijote*, p. 492.

¹⁸ Véase, entre otros, los ensayos de Baras, 1989; Calabrò, 1987-1988; Close, 1981, 1982 y 1993; Eisenberg, 1987, pp. 76-78; Hernández, 1998; Herrero García, 1950; Martín Morán, 1986; Montero Reguera, 1997; Morínigo, 1957; Segre, 2004; o Syverson Stock, 1986.

¹⁹ Close, 1981, p. 338.

²⁰ Lope, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 103. Para una exacta explicación de las reflexiones del Fénix, véase Ojeda Calvo, en prensa.

²¹ Lope, *La Dorotea*, p. 86.

²² Lope, *Arte nuevo*, v. 178. Véanse asimismo vv. 88-96 y 174-178.

²³ Quevedo, *La Perinola*, p. 489.

celebrada en Zaragoza, todo el asunto del gigante Bramián de Tajayunque, los festejos universitarios de Alcalá, la figura del Archipámpano, las burlas de la Casa de Campo de Madrid, la transformación de la infanta Burtina por medio de un juego escénico o las diversas conexiones del texto con el paso *La tierra de Jaña* de Lope de Rueda. De acuerdo con sus formulaciones teóricas, Avellaneda transformó a don Quijote en un loco de corte y a Sancho en un bufón, los trasladó a un espacio urbano e inventó para ellos un público de nobles, cortesanos y mitrones.

De entre estos episodios festivos y espectaculares, pretendo concentrarme en un ejemplo de abolengo popular y en otro propiamente cortesano. El primero de ellos tienen lugar en el capítulo XXII, donde la prostituta Bárbara se incorpora a la acción. Es el momento en que el soldado Bracamonte asegura recordarla de sus años de estudiante: «... si no me engaño, me parece haberla visto en Alcalá de Henares, en la calle de los Bodegones, y se ha de llamar Bárbara la de la cuchillada». Poco después, ella le pregunta: «¿Entró alguna vez en mi casa? O acaso comió jamás del mondongo que yo guisaba? Que le solía algunas veces hacer tan bueno, que se comían los estudiantes las manos tras ello». Bracamonte se identifica entonces como colegial del Trilingüe y cuenta una singular anécdota:

—Antes que yo entrase en el Colegio, agora cuatro años, estaba con otros seis estudiantes amigos en la calle de Santa Urrula, en las casas que se alquilan allí junto a la iglesia mayor del mercado; y me acuerdo que vuesa merced subió a ellas con una olla no muy pequeña llena de mondongo; y un estudiante, que se llamaba López, la cogió en sus brazos sin derramarla y la metió en su aposento, donde él, con todos los amigos, comimos de la olla que vuesa merced se trataba bajo sus mugrientas sayas, sin tocar a la del mondongo.

—Por el siglo de mi madre —respondió Bárbara—, que me acuerdo deso como de lo que he hecho hoy. Pues a fe que toda era gente honrada; que aunque no tuvieron razón de hacer lo que hicieron, siendo yo mujer de mis prendas, todavía tuvieron respeto de no tocarme a la olla. ¡Jesús, Jesús, ¿que estaba allí?». ²⁴

El personaje de Bárbara y el encuentro sexual tienen unas raíces festivas que pueden seguirse en la relación que Sebastián de Horozco hizo de las fiestas toledanas celebradas en 1555 con motivo de la conversión de Inglaterra al catolicismo. Entre las máscaras burlescas que desfilaron se hace mención de una de «triperos» y otra de «celestina con su cuchillada», esto es, con el mismo signo externo que singulariza a Bárbara²⁵. Horozco da también cuenta de que, entre «otros entremeses estropajosos», se representó el de una tripera con una olla que incluía tropezones obviamente sexuales:

²⁴ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 517 y 520-521.

²⁵ La cuchillada va unida en la memoria colectiva del siglo a la prostitución. Ya en la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas, Celestina es «aquella vieja de la cuchillada» (*La Celestina*, 114). También la *Carajicomedia* (1519) hace mención de una Violante que se «gana la vida sufriendo diversos encuentros en su persona», a la que «un amigo suyo, por cierta ruindad que ella le hizo, tomando un cuchillo mohoso, la alcohólo las guixadas, desde el ojo izquierdo baxando hasta la barba» (*Cancionero de obras de burlas* XXXVII de su *Parte* (*Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, p. 272); y todavía Melchor de Santa Cruz recoge alguna faccía sobre mujeres de mancebia con la cara acuchillada (véase *Florista española*, pp. 123-124).

A este tenor salieron un tripero y una tripera caballeros en sus bestias y llevaban su mal cocinado. Ella llevaba dos ollas delante en un serón y con un garabato sacava dél unas tripas, y de la otra muchas naturas de hombre. Con que tampoco llorava la gente, ni aun las damas que los veían.²⁶

El personaje es el mismo que el de Bárbara, no sólo por la condición de tripera, sino por la alusión burdamente sexual de la olla y la multiplicidad de miembros masculinos que salen y entran de ella. El código era tan común todavía a principios del XVII, que Quevedo, para denostar la miscelánea *Para todos* de Montalbán, escribió: «Siendo para todos, es bodegón y olla de mondongo», pues el oficio de tripera o mondonguera conllevaba alguna tacha de facilidad sexual²⁷. En realidad, en tanto que el *mondongo* aludía, en sentido burlesco y popular, al sexo masculino por su condición de tripa rellena, la *olla de mondongo* parece que representaba el sexo femenino²⁸.

El siguiente episodio del que pretendo ocuparme tiene lugar en la casa del Archipámpano, el personaje de mayor rango nobiliario entre todos los que aparecen en el *Quijote* de Avellaneda. Este noble innominado está «casado con una dama de buen gusto»; y téngase en cuenta que el «buen gusto» se relaciona en el libro con la eutrapelia, las facecias y las fiestas cortesanas. En ese marco, ambos nobles se hacen pasar ante el hidalgo manchego por el Gran Archipámpano de Sevilla y su mujer, la Archipampanesa. Don Quijote y Bárbara, a la que el caballero confunde con la reina Zenobia, visitan la pequeña corte de estos nobles:

... entró por la sala don Quijote, armado de todas piezas, trayendo con gentil continente a la reina Zenobia de la mano. En viéndolos entrar, don Álvaro Tarfe se levantó y, postrado delante del Archipámpano, le dijo:

—El Caballero Desamorado, poderoso señor, y la sin par reina Zenobia vienen a visitar a Vuesa Alteza.

²⁶ Horozco, *Memoria de las fiestas y alegrías que en Toledo se hizieron por esta razón*, pp. 126 y 132.

²⁷ Quevedo, *La Perinola*, p. 471. De la vida y costumbres de triperas o mondongueras es buena muestra la Carta VII de Eugenio de Salazar, dirigida a «una vieja tripera y partera que se preciava de hermosa, y se jactava de muchos servidores» y en la que se señala que «van palabras anfibológicas que se pueden adoptar a dos sentidos» (Salazar, *Cartas*, p. 252). También Gregorio González aludía en 1604 a la generosidad sexual del gremio: «Sí, que no era mondonguera que la había de dar a quien se la pidiese» (González, *El guitón Onofre*, p. 364); y Gabriel Lobo insistía en ello: «busque allá una gallega mondonguera / que con expectativas tales quiera / soportar su prolija impertinencia» (Lobo, *Manojuelo de romances*, p. 20).

²⁸ En *La pícara Justina*, se puede leer, en alusión a la ductilidad del órgano femenino: «... tanta paciencia cuanta suele tener una olla de mondonguera o malcocinada, en la cual (según decía Cisneros), es mucho de ponderar que, aunque tan de ordinario es combatida de esmerilazos de cuchar herrera, jamás quebró, ni estalló, ni hendió por los lados más que si las tales ollas fueran encantadas» (López de Úbeda, *La pícara Justina*, p. 410). Por su parte, la acepción de *mondongo* como «pene» resulta relativamente frecuente. Entre otros muchos lugares, algún poema anónimo describe la erección como «el mondonguil timón almidonado» y la eyaculación como «de mondongo reciente un sacrificio» (*Poesía erótica del Siglo de Oro*, p. 216). Por su parte, el romance «Hero y Leandro en paños menores» de Quevedo subraya el deseo de la heroína en términos similares: «¿Pescado se vuelve / el hijo de cabra / para quien mondongo / quiere más que escamas?» (Quevedo, *Poesía original completa*, p. 1056). En una comedia de Tirso, el lacayo Caldeira juega con el término para hablar de sus encuentros sexuales: «Con la mondonga me avisa / el sábado mondongar, / y con Dominga, mudar / cada domingo camisa» (Tirso de Molina, *La gallega Mari Hernández*, p. 929). Y se podría engrosar la relación de ejemplos, aunque no sea ésta la ocasión de hacerlo.

Don Quijote se dirige con gravedad hasta la presencia del señor y se presenta en los siguientes términos: «Poderoso señor y temido monarca; aquí en vuestra presencia está el Caballero Desamorado, con la excelentísima reina Zenobia, cuyas virtudes, gracias y hermosura, con vuestra buena licencia, tengo de defender desde mañana a la tarde en pública plaza contra todos los caballeros, por rara y sin par». Los cortesanos quedan «admirados entre sí» y «celebraban unos con otros la locura del y fealdad della», coincidiendo en esto con el Pinciano, que afirmaba que «la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza»²⁹. Bárbara, arrodillada y vestida con un traje colorado y corto, sufre las vejaciones de damas y caballeros, «que no acertaban a hablarla palabra de pura risa»; y es el Archipámpano quien, «mortificándola cuanto pudo», le dice:

—Levantaos, señora reina Zenobia, que agora echo de ver el buen gusto del Caballero Desamorado que os trae, porque siendo el desamorado y aborreciendo tanto a las mujeres como dicen que las aborrece, con razón os trae a vos consigo para que, mirándoos a la cara, con mayor facilidad consiga su pretensión, si bien se podría decir por él el refrán de que *qui amat ranam, credit se amare Dianam*; pero, con todo, estoy en opinión de que, si fueran cual vos todas las mujeres del mundo, todos los caballeros del mundo, todos los amantes en sumo grado.

Al tiempo, uno de los cortesanos se dirige a la Archipámpanesa para preguntarle por «la señora reina Zenobia, que el Caballero Desamorado traía consigo por dechado de hermosura», a lo que ella responde: «Yo aseguro que le den pocas ocasiones de

El episodio tiene una dimensión teatral que lo vincula a las fiestas palaciegas y a los

dominios del *homo facetus*. El propio Avellaneda lo había subrayado al narrar la sortija caballerescas celebrada en la calle zaragozana del Coso, cuando escribió: «...no es cosa nueva en semejantes regocijos sacar los caballeros a la plaza locos vestidos y aderezados y con humos en la cabeza de que han de hacer suerte, tornear, justar y llevarse premios, como se ha visto algunas veces en ciudades principales y en la misma Zaragoza»³¹. Los mismos colores y el corte del vestido de Bárbara, así como las burlas de los cortesanos, nos sitúan en un ambiente bufonesco y festivo. Sin embargo, la fuente última de este episodio hay que buscarla en un libro de caballerías que también remeda los juegos palaciegos, el *Libro segundo del Emperador Palmierín en que se recuentan los grandes fechos de Primalción y Polendus*, impreso en Salamanca en 1512, cuyo capítulo CI lleva por título «Como estando el emperador Palmierín en su palacio con muchos altos hombres, entró por las puertas un hombre muy feo con una donzella muy desemejada por la mano y suplicó al Emperador que le diese orden de cavallería, y de lo que le avino después que la recibió». Ante la corte del emperador se presentan un escudero y una donzella, «tan feos que no avía hombre que los viese que d'ellos no se espantasse». Del escudero se dice que era «alto de cuerpo y membrudo» y tan «vellioso que parecía salvaje»; la donzella, a su vez, «venía vestida de una seda de muchas colores». Ambos se arrodillan ante el emperador para solicitar que el escudero Camilote sea aceptado en la

²⁹ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 389.

³⁰ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 655-656 y 672-674.

³¹ Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, p. 358.

orden de caballería:

El Emperador no pudo estar que no riesse y así mesmo todos los altos hombres que con él estaban y dezían:

—Cierto, la fermosura de la donzella es tanta que sus fuerças farán ser el cavallero de grande ardimiento. Viéndola ante sí no deve turar cavallero en silla mucho tiempo.

Y dezían otras cosas d'escarnio.

También en el *Primaleón* se produce un diálogo con la emperatriz, similar al que tiene lugar entre la Archipampanesa y uno de sus cortesanos:

El Emperador ovo gran plazer de ver a Camilote tan enamorado de aquella donzella tan desemejada y bolvióse con alegre cara contra la emperatriz Polinarda y díxole:

—¿Creís vós, señora, que si vós fuéades tan fermosa como aquella donzella que no me diérades mayores fuerças para començar acabar mayores fechos de los que fize por vuestro servicio?

La Emperatriz se le acordó de aquel sabroso tiempo y tornó muy loçana y dixo al Emperador:

—Creo yo, mi señor, que d'ella a mí ay poca ventaja y si vós grandes fechos fezistes, acabásteslos por el vuestro grande ardimiento.³²

Antes que Avellaneda, fue Gil Vicente quien se dio cuenta de las posibilidades dramáticas del episodio, y quien lo rehizo para su *Tragicomedia de Don Duardos*. Gil Vicente aligeró y estilizó el caso, aunque mantuvo las mismas burlas cortesanas, su carácter de espectáculo festivo —que ya estaba presente en algunas églogas de Encina— y hasta la intervención jocosa de las damas, que aquí se concentra en los personajes de Amandria, Artada y Flérída, hija del emperador Palmerín:

AMANDRIA	Señoras, ¿qué cosa es ésta?
ARTADA	Ésta deve ser Gridonia o Melisa.
FLÉRIDA	Parece a la reina Dido; y Camilote, a Eneas.
ARTADA	¡Sí, aosadas!
FLÉRIDA	¡Espantado es mi sentido! ¿Quién hizo cosas tan feas namoradas? ³³

Alonso Fernández de Avellaneda, que casi con seguridad conocía las dos versiones, pudo servirse del ejemplo de Gil Vicente para demostrar una vez más que la prosa de ficción y la comedia eran vasos comunicantes que podían intercambiar sin problema sus asuntos, sus personajes y sus recursos literarios. Por otro lado, es más que probable que no le pasaran desapercibidas las similitudes del hidalgo manchego ideado por Cervantes y el escudero Camilote, enamorado de una donzella tan hombruna como Dulcinea,

³² *Primaleón*, 1998, pp. 230-232. Sobre el carácter dramático del episodio, véase Río, 1999.

³³ Vicente, *Don Duardos*, p. 197; para el episodio completo que adaptó Gil Vicente, véanse pp. 192-203. Sobre el modo de adaptación del *Primaleón* en el *Don Duardos*, véanse Pacheco, 1938; Alonso, 1982; y Calderón, 1996, pp. XLVI-XLVIII.

armado burlescamente caballero en la corte del emperador Palmerín y con un nombre de clara confluencia fonética con el de don Quijote. Pero no se trataba tanto de desvelar las fuentes literarias del enemigo, como de una disputa en el campo de la comedia, pues tanto Avellaneda como Cervantes fueron hombres de teatro. Por eso el embozado apócrifo acudió a la comedia para justificar su particular concepción de la narrativa, para dar una estructura a su obra o, como en el caso del *Don Duados*, para surtirle de tramas y personajes.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, «Tres procesos de dramatización», en *Id., De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 144-147.
- BARAS, Alfredo, «Teatralidad en el Quijote», *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 98-101.
- CALABRÒ, Giovanna, «Cervantes, Avellaneda y Don Quijote», *Anales Cervantinos*, 25-26, 1987-1988, pp. 87-100.
- CALDERÓN, Manuel, «Prologo», en Vicente, Gil, *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996, pp. xxv-lIII.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa, eds. Juan A. Bellón y Pablo Jauralde, Madrid, Akal, 1974.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- , *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.
- CLOSE, Anthony, «Characterization and Dialogue in Cervantes's Comedias en prosa», *Modern Language Review*, 76, 1981, pp. 338-356.
- , «Cervantes's *Arte nuevo de hazer fábulas cómicas en este tiempo*», *Cervantes*, 2, 1982, pp. 3-22.
- , «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 89-103.
- EISENBERG, Daniel, *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía Literaria, 1987.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis GÓMEZ CANSECO, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 7-172.
- , «Cervantes y Avellaneda en la tierra de Jauja», en *Utopía. Los espacios imposibles*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, pp. 119-130.
- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, ed. Mac E. Barriack, University of Pennsylvania Press, 1973.
- GONZÁLEZ, Gregorio, *Quijón Quijote*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001.
- HERNÁNDEZ, Susana, «La "casi ... comedia" del Quijote de 1605», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M^{ra} Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, I, pp. 787-797.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*», *Revista Nacional de Educación*, 10, 1950, pp. 33-37.

- HOROZCO, Sebastián de, *Relaciones históricas toledanas*, ed. Jack Weiner, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1981.
- IFFLAND, James, *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Manojuelo de romances*, eds. Ángel González Palencia y Eugenio Mele, Madrid, Saeta, 1942.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Castro, 1998, vol. I.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales cervantinos*, 24, 1986, pp. 27-46.
- MONTERO REGUERA, José, *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- MORÍNIGO, Marcos A., «La comedia como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2.1, 1957, pp. 41-61.
- OJEDA CALVO, M^a del Valle, «Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)», en *Generi e registri nella letteratura del Siglo de Oro. Atti de La Casa di Lope (1996-202)*. In memoria di Stefano Arata, ed. Mimma de Salvo, Roma, Bagatto Libri, en prensa.
- PACHECO, Elza Fernández, «Da Tragicomédia de Dom Duardos», *Revista da Faculdade de Letras*, 5, 1938, pp. 193-203.
- Poesía erótica del Siglo de Oro*, eds. Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes, Barcelona, Crítica, 1984.
- POTEET-BUSSARD, C., «*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud», *Hispanic Review*, 48, 1980, 347-360.
- Primaleón (Salamanca, 1512)*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- QUEVEDO, Francisco de, *La Perinola*, en *Prosa festiva completa*, ed. Celsa C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508.
- , *Poesía original completa*, ed. José M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
- REDONDO, Augustin, «Teatralidad, trayectoria narrativa y recorrido ideológico en una novela de Lope de Vega, *La prudente venganza*», *Críticón*, 87-88-89, 2003, pp. 733-744.
- RÍO, Alberto del, «Figuras al margen: Algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Cevallos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 147-161.
- RIQUER, Martín de, ed., Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 vols.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 2000.
- SALAZAR, Eugenio de, *Cartas*, ed. Antonio Paz, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1902.
- SCORDILIS BROWNLEE, Marina, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their Cervantine Context*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.
- SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*, eds. M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.
- SEGRE, Cesare, *El buen amor del texto. Estudios españoles*, Barcelona, Destino, 2004.
- SMERDON ALTOLAGUIRRE, Margarita, «El prólogo y su función comunicativa en Cervantes y Avellaneda», *La Estafeta Literaria*, 550, 1974, pp. 8-12.

- SYVERSON STOCK, Jill, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of «Don Quixote»*, Valencia, Albatros, 1986.
- TIRSO DE MOLINA, *La galliega Mari Hernández*, en *Doce comedias nuevas*, ed. M.^a del Pilar Palomo, Madrid, Biblioteca Castro, 1997.
- VEGA, Lope de, «Arte nuevo de hacer comedias», en *Kimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Madrid, Júcar, 1988.
- VEGA, María José, *La teoría de la novela en el siglo XVI: la poética neoplatónica ante el «Decamerón»*, Cáceres, Asociación de Estudios sobre el Renacimiento Europeo y la Tradición Clásica, 1993.
- VICENTE, Gil, *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996.