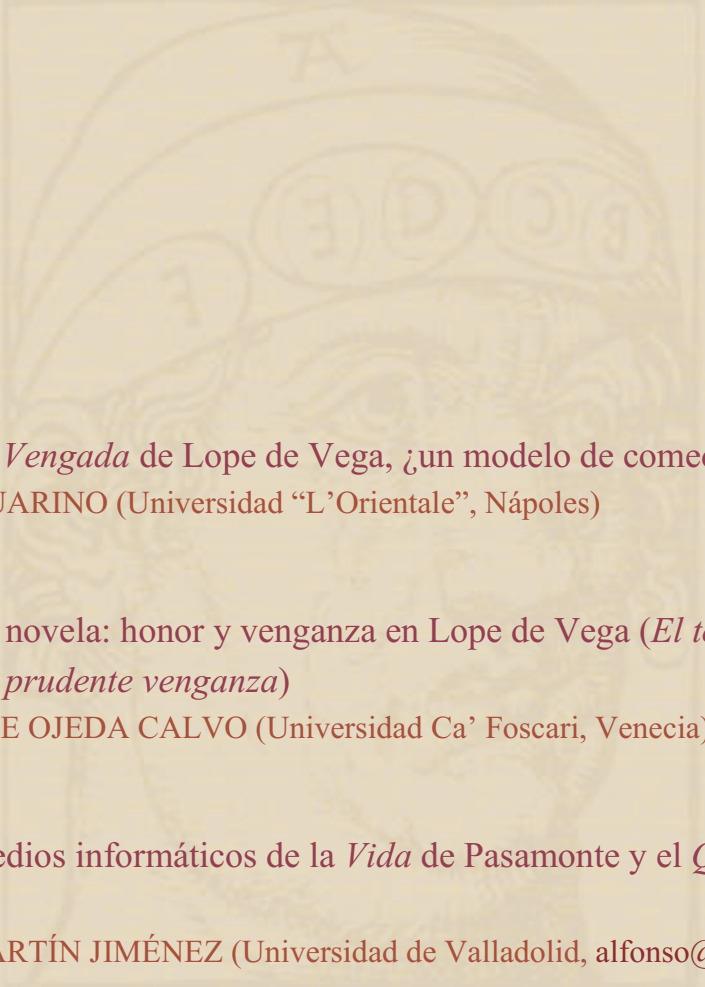


Grupo de Investigación Literatura e Historia de las Mentalidades
Universidad de Huelva

ARTÍCULOS

- 
- La Ingratitud Vengada* de Lope de Vega, ¿un modelo de comedia? **1-34**
AUGUSTO GUARINO (Universidad "L'Orientale", Nápoles)
- Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*) **35-68**
M^a DEL VALLE OJEDA CALVO (Universidad Ca' Foscari, Venecia)
- Cotejo por medios informáticos de la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda **69-131**
ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ (Universidad de Valladolid, alfonso@fyl.uva.es)

“LA INGRATITUD VENGADA” DE LOPE DE VEGA

¿UN MODELO DE COMEDIA?¹

Augusto Guarino
(Universidad “L’Orientale”, Nápoles)

Uno de los temas más frecuentemente evocados y al mismo tiempo todavía no suficientemente aclarados de la historia del teatro español de los Siglos de Oro es el de la relación conflictiva entre Lope de Vega y Miguel de Cervantes. No está claro, por ejemplo, cuándo se estropeó una relación que en un primer momento, o sea a partir de los primeros años de la década de los 80 del siglo XVI, debió de ser por lo menos cordial. En el *Canto de Calíope* incluido en *La Galatea*, publicada en 1585, pero cuyas aprobaciones remontan al año anterior, Cervantes elogia a Lope como uno de los más destacados poetas de su tiempo, a pesar de su joven edad².

¹ Este artículo y el de María del Valle Ojeda Calvo (“Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)”), que aparece también en este mismo número de *Etiópicas*, permanecen en prensa desde 2002 en el volumen *Generi e registri nella letteratura del Siglo de Oro. Atti de La Casa di Lope (1996-2002)*. In memoria di Stefano Arata, preparado por Mimma di Salvo y editado por el Dipartimento di Studi Romanzi (Facoltà di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Roma I “La Sapienza”).

² Cf. *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Bedoy, Madrid, Cátedra, 1995: “Muestra en un ingenio la experiencia / que en años verdes y en edad temprana / hace su habitación así la ciencia, / como en la edad madura, antigua y cana. / No entraré con alguno en competencia / que

Todavía el 1 de agosto de 1585 Cervantes firma, como testigo, el recibo de una fianza cuyo acreedor es Inés Osorio, mujer del autor de comedias Jerónimo Velázquez y madre de la actriz Elena Osorio, la *Filis* que tanta huella dejará en el corazón y en la obra de Lope. A mediados de ese año, entonces, los dos escritores todavía conviven en los mismos ambientes teatrales, donde ambos habían empezado su actividad de dramaturgos alrededor de 1580 (el más joven quizá un poco antes). Hasta la primera mitad de la década probablemente el favor del público se había dirigido más hacia el veterano de Lepanto y del cautiverio argelino que hacia el precoz poeta madrileño. Pero a partir de 1585 se hacen siempre más largas y frecuentes las ausencias de Cervantes de Madrid, seguramente por “aquellas otras cosas en que ocuparme” que treinta años después evocaría en el prólogo a las *Ocho comedias*³. Desde 1585 Miguel de Cervantes pierde progresivamente el contacto con la escena teatral madrileña y con sus protagonistas. Probablemente le llegan sólo los ecos de los estrenos de aquellas obras que hacen de Lope “el escritor más popular de su tiempo, el dramaturgo cuyas obras eran más solicitadas por los empresarios”⁴.

Este alejamiento de Cervantes de la realidad y de la atmósfera misma del mundo de la representación explica en parte la

contradiga una verdad tan llana, / y más si acaso a sus oídos llega / que lo digo por vos, Lope de Vega”, Octava 41, pp. 572-3.

³Cito por la edición Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

⁴ Américo Castro – Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 86.

fractura que se produce entre él y Lope. Es difícil, en esta polémica a distancia, distinguir lo que hay en ella de resentimientos personales o de un desacuerdo más estrictamente estético. Hay señales que nos indican que el rencor más profundo, por lo menos en algunas fases, fue el de Cervantes hacia el joven dramaturgo. Por ejemplo, en una carta dirigida al Duque al Duque de Sessa del día 4 de agosto de 1604 Lope, como término de comparación para una situación desagradable, escribía que le resultaba “más odiosa que mis librillos a Almeyda y mis comedias a Cervantes”⁵. Fuera simple envidia o consciente desprecio para una actitud vital y estética que no compartía, el hecho es que entre 1585 y 1615 no faltan indicios de la incapacidad de Cervantes para aceptar el triunfo del “monstruo de naturaleza”. Y sin embargo la manifestación pública de estos sentimientos por parte de Cervantes se presenta no sólo ambigua (según aquellos principios de conveniencia y prudencia que con acertada expresión Ortega definió la “heroica hipocresía” de los hombres del barroco⁶) sino también *ambivalente*. En esta actitud influye, sin duda, la naturaleza misma del discurso literario en que aparecen algunos juicios sobre Lope, pero creo que también hay un componente de sincera perplejidad y duda de Cervantes frente a la evolución del teatro nacional de la que Lope es protagonista. En todos sus juicios sobre Lope Cervantes parece

⁵ Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, Madrid, Tip. Archivos, 1941, p. 4.

⁶ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1966 [1914], p. 126.

adoptar reparos y distingos, salvar y alabar una parte de su obra para atacar otra, reprocharle ciertas bajas motivaciones en nombre de su indudable talento.

Uno de los pasajes aparentemente menos problemático en este sentido se encuentra en el famoso “discurso del canónigo” del *Capítulo XLVIII* de la primera parte del *Quijote*: “no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado”⁷. No hay razón para dudar de la autenticidad del juicio positivo sobre la comedia de *La ingratitud vengada* de Lope, que aparece citada al lado de *La Numancia* del mismo Cervantes (probablemente la obra mejor de su primera época) y a la de otros dos escritores hacia los cuales expresará siempre su apreciación como Tárrega y Aguilar, autores, respectivamente, de *La enemiga favorable* y de *El mercader amante*. Pocos renglones antes Cervantes había mencionado, como modelo de tragedia, tres títulos de Lupercio Leonardo de Argensola⁸, para quien manifestará sentimientos de

⁷Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Foradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. 553.

⁸Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Foradellas, *op. cit.*, p. 552-553: “ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos

estima y amistad, hasta que razones estrictamente personales no lleguen a truncar esta relación⁹. Puede contribuir a esta sensación de sinceridad en el elogio de la comedia de Lope los reparos que a propósito del conjunto de su obra aparecen en el texto poco después¹⁰, así como la fundada sospecha de que todo el discurso entre el canónico y el cura remonte a una época bastante anterior a la publicación del *Quijote*, cuando es posible que las poéticas de los dos dramaturgos todavía no se hubieran distanciado de manera irremediable¹¹.

No obstante, lectores y críticos no han dedicado mucha atención a la comedia de Lope, ni siquiera para controlar si la simple lectura confirma su identificación como *modelo* de comedia, por lo menos según los canones estéticos de Cervantes en una

reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?[...] *La Isabela, La Filis y La Alejandra*”.

⁹ Sobre el rencor de Cervantes hacia Lupercio Leonardo de Argensola por su exclusión del grupo de escritores que en 1610 acompañaron al Conde de Lemos a Nápoles, véase Jean Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Editions Mazarine, 1986 (Cap. VI).

¹⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp. 555-556: “muchas e infinitas comedias [...] ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama. Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren”.

¹¹ Manifestó esta opinión, con respecto a la escena teatral del tiempo, Emilio Orozco Díaz: “no es posible imaginar que al decir *pocos años* Cervantes está escribiendo a una distancia de veinte años o más. Es forzoso, pues, situar por lo menos en el último decenio del siglo la redacción de *éstas* páginas”, *¿Cuándo, cómo y dónde se escribió el “Quijote”*, Granada, Universidad de Granada, p. 35.

determinada época. En el único artículo de cierta extensión dedicado a esta comedia, realizado por Lavonne C. Poteet-Boussard, se la define como “one of Lope de Vega’s most neglected comedias”¹². La hispanista norteamericana, sin embargo, centra completamente su estudio en las relaciones entre el contenido de la comedia y los episodios de la vida real del autor, sobre todo la historia de amor con Elena Osorio y el proceso por difamación intentado por la familia de ella que terminaría con la condena al exilio del poeta. Todo esto con el convencimiento de que “Cervantes’ favorite play turns out, surprisingly, to be a treatment, like the *Dorotea*, of the circumstances of Lope’s affaire with the actress Elena Osorio” y que “*La ingratitud vengada* forms a part of the large body of the dramatist’s work that deal with the Elena Osorio theme”¹³. En esta perspectiva, el interés de la comedia - incluido el de Cervantes- se basaría en su adherencia a un episodio de la vida del autor y en el “realismo” de su representación.

Tampoco reservan mucho espacio a *La ingratitud vengada* algunos estudios, más o menos recientes, que están reconsiderando el conjunto de obras teatrales de la primera etapa de Lope, y cómo revelan una dramaturgia todavía inmadura, pero al mismo tiempo más libre en el plano ideológico y moral. Apenas aluden a *La ingratitud vengada* estudios sobre la primera fase del teatro lopiano

¹² Lavonne C. Poteet-Boussard, “*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud”, *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 347-360 (cit., p. 347).

¹³ Lavonne C. Poteet-Boussard, “*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud”, cit., p. 352.

en el contexto de la evolución de la escena aurisecular, como el libro pionero de Frolidi¹⁴, el fundamental artículo de Frida Weber¹⁵, la reconstrucción de conjunto de Lavonne C. Poteet-Bussard¹⁶, los imprescindibles análisis de Joan Oleza¹⁷, las agudas investigaciones de Ignacio Arellano¹⁸, Jesús Cañas Murillo¹⁹, Jean Canavaggio²⁰, Agustín de la Granja²¹, Guimont y Magallón²².

¹⁴ Rinaldo Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, Salamanca, Anaya, 1973.

¹⁵ Frida Weber de Kurlat, “Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub código de la comedia de Lope de Vega y su época”, *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131

¹⁶ Lavonne C. Poteet-Bussard, “Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 341-354.

¹⁷ Joan Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en AAVV, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308; *id.*, “La comedia, el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 203-220; *id.*, “Del primer Lope al Arte nuevo”, estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald Mc.Grady, Barcelona, Crítica, 1996, pp. IX-LV.

¹⁸ Ignacio Arellano, “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega, en Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina”, en *Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1996 (recogido en I. Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106); *id.*, “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope”, *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 7-31.

¹⁹ Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.

²⁰ Jean Canavaggio, “Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito”, en *La comedia (seminario hispano-francés organizado por la Casa Velázquez)*, Madrid, 1995, pp.245-256.

²¹ Agustín de la Granja, “Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes”, *Cervantes* (1995), 225-54.

²² Anny Guimont – Jesús Pérez Magallón, “Matrimonio y cierre de la comedia en Lope”, *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 139-164.

La cosa sorprendente es que la lectura de *La ingratitude vengada* nos pone frente a una comedia efectivamente interesante, pero precisamente por una serie de elementos que se supone *no* serían del agrado de Cervantes. Siendo un texto poco conocido, no me parece inútil proponer un resumen del argumento:

Octavio es un joven desenvuelto y fascinante; se declara hidalgo y aparece ávido de señales exteriores que confirmen su estatus. Recibe generosos regalos y dinero de su amante, la rica Luciana, que lo quiere locamente, aunque en público finge que el hombre es su primo. Corteja a Luciana, sin éxito, el Príncipe Cesarino, cuyo secretario, Tancredo, está a su vez enamorado de ella. El Príncipe intenta alejar el primo presunto concediéndole un cargo en el tercio que está a punto de salir para Italia, pero Luciana lo impide, confirmando las sospechas de su pretendiente. Octavio, en cambio, está enamorado de Lisarda, amante del Marqués Fineo (con la complicidad de la madre de la muchacha, Corcina, y de su padre). El joven obtiene de Luciana una fuerte suma de dinero, con la cual intenta convencer a Lisarda que abandone el Marqués. Ambos rivales, el Príncipe Cesarino y el Marqués, independientemente el uno del otro, encomiendan a unos hampones el asesinato de Octavio. Los dos grupos de sicarios se encuentran mientras Octavio está entrando en casa de Lisarda para llevarle el dinero, y gracias a la confusión que se produce el galán puede escapar de la asechanza.

Con una parte del dinero que Octavio ha recibido de Luciana el joven ha comprado un caballo y contratado algunos criados. Tras un largo diálogo, Corcina consigue convencer a la hija de la conveniencia de quedar fiel al marqués y rechazar la oferta de Octavio, devolviéndole el dinero recibido. El joven, al conocer la voluntad de Lisarda, llora y se desespera tanto que las dos mujeres, parecen arrepentirse de su decisión. Tancredo, mientras tanto, revela a Luciana la relación que existe entre Octavio y Lisarda, con el fin de proponerse como marido. La mujer, sin embargo, responde con una actitud de aparente indiferencia y frialdad. También Octavio llega a casa de Luciana, con una actitud de fingido agradecimiento hacia la mujer, la cual le regala una cadena de oro. Llega de visita también el Príncipe, para contar a Luciana el encuentro entre Octavio y Lisarda de la noche anterior. En la escena siguiente, sin embargo, Octavio logra convencer a la mujer que el relato del Marqués es la invención de un rival en amor. Llega también el Marqués, junto con su

criado Mauricio, para declarar a Luciana que matará a su “primo” si éste no deja de insidiar a su amante. Mauricio, que se ha quedado con Luciana mientras el marqués ya ha salido, insulta a la mujer, revelándole que él sabe que no se trata de un primo sino de un amante. Luciana replica furiosa y Mauricio le da una bofetada, provocando la reacción de Octavio, que sale de su escondrijo y mata al criado de una puñalada. Tras un intento de fuga, Octavio es encarcelado.

Luciana paga la fuerte suma de dinero que el juez ha establecido para la liberación de Octavio, que sale de la cárcel en malas condiciones tras un mes de detención. En seguida el joven va a casa de Lisarda, para echarle en cara su ingratitud. Al enterarse de la decisión de la muchacha de ir con el Marqués a Italia, Octavio antes amenaza con suicidarse y luego declara que la perseguirá hasta la muerte. El Príncipe, mientras tanto, para sondear la intenciones de Luciana, le propone que se case con Octavio para salvar su honor, ofreciéndose incluso como padrino de las bodas. Octavio, sin embargo, llega pronto para comunicarle su abandono definitivo, causado por el loco e irremediable amor que siente para Lisarda. Luciana, desesperada, intenta suicidarse con un puñal, se lo impide Tristano, que ha venido precisamente a proponerle un casamiento con él que salve su honor. Octavio intenta alcanzar el Marqués con su séquito, que ya están camino de Italia. Llegado a la venta donde alojan, Octavio es reconocido por el Marqués, que ordena a sus criados que le peguen una paliza y lo maten colgándolo de un árbol. Sólo gracias a la intercesión de Lisarda el Marqués se convence a perdonarle la vida, limitándose a abandonarlo desnudo en la carretera. Octavio decide entonces regresar a la ciudad, confiando poder recuperar la relación con Luciana. Llega a tiempo para asistir a la boda entre la mujer y Tristano, teniendo que soportar los escarnios de los novios y de los criados.

Creo que hasta un breve resumen suscita por lo menos serias dudas sobre la posibilidad de que esta comedia encaje con las exigencias éticas y estéticas que se han venido identificando en Cervantes. Por otra parte parecen bastante evidentes las analogías de *La ingratitud vengada* con otros textos de la primera época de Lope (por ejemplo *El caballero del milagro*, *El Rufián Castrucho*,

La viuda valenciana, entre otros)²³. Al mismo tiempo, se manifiestan en la pieza una serie de motivos y temas que Lope no dejará de utilizar, con diferentes grados de madurez literaria, a lo largo de toda su trayectoria; un ejemplo por todos: el del amor entre una mujer noble (o por lo menos acomodada) y un secretario. ¿Por qué Cervantes, dentro del corpus dramático de Lope, que en el momento en que escribe el capítulo del *Quijote* era en todo caso ya amplio y variado, escoge precisamente esta comedia? Evidentemente, o tenemos que revisar el concepto que poseemos de las ideas de Cervantes sobre el arte dramático o bien tenemos que sospechar que su afirmación no es completamente sincera²⁴. En las pocas páginas que siguen intentaré argumentar por qué, en mi opinión, la expresión y el contenido dramático de *La ingratitud*

²³Me he interesado de estas dos comedias de Lope en algunos trabajos recientes: cf. Augusto Guarino, “Dicha y desdicha de un rufián lopiano”, en *Orillas. Studi offerti a Giovanni Battista De Cesare*, a cura di Augusto Guarino – Gerardo Grossi, Napoli-Salerno, Istituto Universitario Orientale-Edizioni del Paguro, 2001, pp. 227-239; *id.*, “L’Italia sulla scena nel teatro spagnolo della seconda metà del Cinquecento. Il caso di *El caballero del milagro* di Lope de Vega”, in *Italia e Spagna nella seconda metà del Cinquecento* (atti del colloquio, Napoli, IUO, 21-23 ottobre 1999), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 157-173.

²⁴No creo verosímil la hipótesis de Poteet-Boussard que lo que Cervantes apreciaba en la comedia era la fidelidad en la representación de la vida de Lope: “Surely, in part, it was the ‘realism’ of the *comedia*, the verisimilitude that Lope achieved in the imitation of the ‘history’, that impressed Cervantes, who knew, like everyone else in Madrid literary circles, the bitter truth of Lope’s life that lay behind the play”, Lavonne C. Poteet-Boussard, “*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud”, *cit.* p. 360. Esto, en mi opinión, significaría atribuir a Cervantes no sólo una poética “realista” (que lleve, por ejemplo, a considerar “historia” los amoríos de Lope) que es ajena al Siglo de Oro sino también una generosidad hacia su rival francamente exagerada.

vengada no se avienen a la poética dramática de Cervantes y, finalmente, proponer algunas hipótesis que ayuden a explicar las afirmaciones sobre la pieza contenidas en el *Quijote*.

A pesar de las muchas páginas que se han escrito sobre las opiniones teatrales de Cervantes, y más en general sobre su idea de la comicidad, la verdad es que poseemos muy escasos testimonios suyos que no sean sacados de sus obras literarias, incluido el tan citado *Prólogo* a la edición de sus Comedias y Entremeses. Además, de su primera época no nos ha llegado ninguna obra estrictamente cómica, siendo más bien marginal el papel del humor en piezas como la ya citada *Numancia*, *El trato de Argel* y todavía más en la *Jerusalén*²⁵. Estas obras, sin embargo, son coherentes con el carácter neo-aristotélico de las teorías que Cervantes manifiesta en varias ocasiones, en las que se insiste en la adopción de un criterio de verosimilitud (en este sentido se explica la adhesión a las tres unidades de los tratadistas italianos) y de *decoro* que sepa distinguir, por ámbito de actuación y por lenguaje, a los personajes altos de los humildes. Cervantes, además, parece adoptar, frente a la

²⁵Huelga decir que considero muy probable la atribución de *La conquista de Jerusalén* a Cervantes, gracias a las valiosas aportaciones de Stefano Arata: “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, *Criticón*, 54 (1992); *id.*, “Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada”, en *La comedia (seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez)*, Madrid, La Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75; “Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino”, *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 53-66.

actitud “servil” hacia el público que identifica en Lope y otros dramaturgos, una perspectiva pedagógica que hace imprescindible una neta distinción entre tragedia y comedia, entre la *edificación* que la primera propone y la *purgación* de los bajos instintos que la segunda produce. Sobre todo por estos dos elementos, el del decoro y de la distinción de los géneros, es difícil considerar *La ingratitude vengada* un modelo.

Esta abigüedad de género literario de la pieza lopiana, significativamente, no depende de la materia de la historia sino de su tratamiento. Las ambiciones desaforadas de Octavio, su obstinado amor por Lisarda, su confianza en sus propias virtudes de seductor, su degradante punición final, por ejemplo, son todos motivos compatibles con un desarrollo propiamente cómico de la acción escénica. Y sin embargo, Octavio no es un personaje completamente cómico, ni lo son los sentimientos y las acciones de Luciana. Me parece, más bien, que aunque Lope utiliza en *La ingratitude vengada* una amplia gama de recursos cómicos (el chiste grosero, la sátira de costumbres, la ironía, la parodia, el sarcasmo, el humorismo) en algunas escenas hay una constante contaminación de motivaciones *serias* que a menudo dan a la obra un tono más bien patético. A la historia típica del trepador social, triunfador efímero, fatalmente desenmascarado y castigado, así como a la situación potencialmente ridícula (derivada más o menos directamente de un “carattere” de la *Commedia dell’Arte* italiana) de la mujer rica y enamorada, explotada por un hombre sin

escrúpulos, Lope añade elementos que implican una participación, una *simpatía*, en su público que es ajena a la distanciaci3n que la comicidad exige. Adem3s, en la dedicatoria que Lope a1ade en la edici3n de 1620 especifica que la acci3n de la comedia “en su original debi3 de ser historia”²⁶, lo cual, a1n m3s all3 de posibles implicaciones autobiogr3ficas, significa que el autor establece para su lector un nexo entre los acontecimientos ficticios y hechos de la vida real.

Desde la primera escena, de gran impacto, Lope introduce un tono que podr3amos identificar como *dram3tico*. Los dos protagonistas salen al escenario en medio de una violenta discusi3n, en la que el hombre amenaza abandonar a la mujer y ella, ech3ndole en cara los favores que le ha concedido hasta aquel momento, intenta retenerlo a toda costa (en su salida al escenario, como indica la primera acotaci3n, Luciana aparece “tir3ndole de la capa”). En la escena siguiente, un breve di3logo entre la protagonista y su criada Felina, Luciana llora copiosamente, introduciendo otro elemento –el del llanto por la desesperaci3n amorosa– que volver3 a aparecer varias veces en la obra. Desde las primeras l3neas, adem3s, se presentan presagios de muerte, dando origen a una cadena de *indicios* en este sentido que llega hasta el desenlace: “arrojarme he” declara Octavio mientras est3 intentando abandonar a su amante (p.

²⁶ La comedia fue publicada en el volumen *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, En Madrid: por Iuan de la Cuesta: a costa de Miguel de Syles, 1620. Utilizo la edici3n del texto incluida en Lope de Vega, *Comedias*, III, Madrid, Turner, 1994, pp. 737-825 (cit. p. 739).

742); “quedo en brazos de la muerte”, solloza Luciana cuando el hombre ya se ha ido (p. 744). Se dan, asimismo, las informaciones fundamentales sobre el estatus de los dos personajes y su auto-percepción, donde si se da por descontado el carácter noble y potencialmente honrado de Luciana (“mi honor y calidad”, p. 742) también se manifiesta la psicología egocéntrica y complacida de Octavio (“¡Yo soy hidalgo! ¡Yo soy / Octavio ¡Yo soy Octavio”, proclama el galán, con significativa iteración, p. 742). La percepción que los personajes tienen de sí mismos y de sus relaciones sentimentales es completamente seria y hasta *trágica*; esta autoconciencia, que podría ser a su vez un elemento de caracterización cómica, se refleja al revés –aunque con ambivalencias y contradicciones- en un lenguaje y un comportamiento “alto”, que sobre todo en algunos momentos da a la obra un tono patético. Véase por ejemplo el caso de la escena del tercer acto donde Octavio anuncia a Luciana la firme intención de abandonarla, admitiendo el carácter injusto de su actuación (la *ingratitude* del título) y al mismo tiempo la ineluctabilidad de esta decisión, provocando una reacción desesperada y líricamente intensa de la mujer, casi una *aria* de melodrama:

LUCIANA ¿Eres tigre hircano acaso?
 ¿Dióte leche alguna osa?
 ¿Diéronte el alma furiosa
 las entrañas del Caucaso?
 Octavio dulce, ¿qué es esto?
 ¿Qué es aquesto, Octavio amado?
 ¿Qué falso amor te ha engañado?
 ¿Qué hechizo te ha descompuesto?

Vuelve, mi bien, por mi honra
 como yo vuelvo por ti,
 no me des muerte y deshonra.
 De rodillas te suplico
 vuelvas, Octavio, por ella,
 pues que le debes a ella
 todo este mal que publico.
 Yo te serviré de esclava,
 que aunque sea tu mujer,
 este nombre he de tener.
 ¡Hazolo, por tu vida, acaba!
 Mira, que si eres cruel,
 y, como dices, te vas,
 antes que salgas verás
 que doy el cuello a un cordel.
 ¡Ah, señor mío! ¡Ah, Octavio!
 ¿Qué hombre que aquesto viera,
 cuando nada me debiera,
 me hiciera tal agravio?
 Pues que buscas quien de teja
 Y huyes de quien te llama.
 OCTAVIO Por el viento se derrama,
 Luciana amiga, tu queja.
 LUCIANA Echarme a tus plantas fieras
 es lo que me ha de servir:
 los pies te tengo de asir,
 ¡ya no te irás, aunque quieras!
 (pp. 807-8)

En esta escena, que en muchos elementos es simétrica a la del exordio (en ambos casos Octavio está dejando a una mujer desesperada, manifestando la intención irse a Italia), lo que cambia es precisamente la conciencia del protagonista sobre el conflicto que siente entre los deberes del galán noble hacia su dama (aunque no la quiera) y un amor que él ya sabe que es destructivo: “Conozco mi ingratitud” –dice Octavio- “pero es tarde y sin provecho, / que tengo abrasado el pecho / de una rabiosa inquietud” (p. 807). Estos aspectos *serios* y sentimentales de los personajes contrastan, sin

embargo, con la precipitación con la que Luciana acepta el matrimonio reparador con Tristano, así como con el intento de Octavio de recuperar la relación con la mujer y el escarnio que finalmente tiene que soportar. Pero a pesar de los *filtros* de las convenciones cómicas adoptados por Lope, en *La ingratitud vengada* la relación amorosa –el amor de Luciana para Octavio pero al mismo tiempo el de Octavio y del Marqués para Lisarda, el del Príncipe y de Tristán para Luciana- es algo que va más allá de la mera atracción erótica, y que sobre todo no se traduce en el automatismo “apetito sexual-satisfacción-saciedad” que es típico de la modalidad propiamente cómica, no sólo en la estética de la comedia renacentista sino también en épocas posteriores del teatro español del Siglo de Oro. La presencia en *La ingratitud vengada* de elementos contradictorios creo que es la señal, al mismo tiempo, de la ambigüedad estética del joven dramaturgo y de su ambivalencia hacia la materia que está tratando.

En *La ingratitud vengada*, como en muchas comedias de Lope de la misma época, conviven algunas tendencias en contradicción: por una parte se manifiesta una poética que considera la comedia como *género mixto*, en la que están presentes elementos cómicos y trágicos; al mismo tiempo, la proporción entre estos dos elementos todavía no se ha cristalizado en unas convenciones estables, y consecuentemente la realización dramática aparece a menudo dificultosa e incoherente, como intentando armonizar experiencias procedentes de diferentes y apartadas tradiciones

teatrales. En particular, se pueden detectar en *La ingratitud vengada* algunos rasgos que la crítica ha identificado en las comedias urbanas del primer Lope, sobre todo por lo que se refiere a la caracterización y al ámbito de acción de los personajes. No es estable, sobre todo, la relación entre el nivel social del personaje y su papel.

Si Octavio, como varios protagonistas de las comedias lopianas de este período, es un impostor, puede serlo porque tampoco los otros personajes actúan según los códigos que corresponden a su capa social. Luciana, desde el exordio de la comedia, se encuentra en una situación de deshonor; el Príncipe y el Marqués tampoco parecen preocuparse mucho por la honestidad de las damas con las que entretienen relaciones. Los criados de los gentilhombres, sobre todo, tienen veleidades y cultivan ambiciones no conformes a su condición, que si en el caso de Mauricio llevan a un final trágico, en el de Tristano lo favorecen con un matrimonio acomodado. Por un lado, entonces, se asiste a una *contaminación* de los personajes nobles, mientras por otra aparecen las aspiraciones e inquietudes de un “estado mediano” de la sociedad. Esto se explica, por lo menos en parte, por un elemento que es típico de las piezas lopianas de esta época y que a partir de principios del XVII tiende a desaparecer, es decir una conciencia de la ineluctable *monetarización* de las relaciones sociales, sobre todo en el contexto urbano, que se traduce en la constante utilización de un lenguaje mercantil.

El dinero, en el Madrid donde -con expresión cervantina- “todo se compra y todo se vende”²⁷ se está transformando la medida absoluta de la realidad, el agente que puede nivelar la diferencia entre el ser y el parecer, el estado real del *honor* y la dimensión exterior de la *honra*. No es casual que en las comedias escritas a partir de los primeros años del siglo XVII Lope haya de volver a afirmar –ideológicamente- el carácter absoluto del honor adquirido por nacimiento, (derivado de un estado noble o de la *limpieza de sangre* en el caso de los villanos ricos), y por el valor militar. En *La ingratitude vengada* amor y honor parecen todavía irreconciliables y la carrera militar aparece únicamente como medio para adquirir riquezas, al lado de la explotación del deseo sexual. Este carácter monetario de las relaciones humanas, sin embargo, no implica que – como también se ha escrito- en las comedias de esta época no existan códigos de comportamiento²⁸; el intercambio económico, más bien, es el instrumento para *replantear* la posición de los sujetos dentro del mismo marco ideológico, insinuándose en la contradicción básica de la época entre el ser y el parecer.

Lo que resta consistencia a esta crítica de costumbres es la escasa adherencia, sobre todo en el texto escrito, a un referente social. La ambientación en el contexto madrileño es fundamentalmente vaga, así como el encuadramiento cronológico.

²⁷ Miguel de Cervantes, *La gitanilla*, en *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985, p. 63.

²⁸ Cf. Lavonne C. Poteet-Bussard, “Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega”, cit. pp. 341-354.

Falta, por ejemplo, la mínima explicación de la condición acomodada y libre de Luciana, cualquier indicio de una voluntad de hacer oficial su relación con Octavio precedente al exordio (o de eventuales impedimentos). Asimismo, no se encuentra ningún elemento capaz de motivar el aborrecimiento de Octavio hacia una mujer como Luciana (por ejemplo la edad, u otros elemento que la hagan desagradable, por lo menos para el personaje) que por otra parte es codiciada por hombres de la alta nobleza. Creo que este aspecto de escasa motivación de la acción escénica es uno de los elementos que, como veremos, apunta hacia una composición temprana de la pieza, pero es posible que, una vez más, Lope difumine las coordenadas sociales porque (de una manera más o menos consciente) está haciendo de la historia representada un caso individual. Con lo cual volvemos a la cuestión central del posible carácter autobiográfico de la obra.

Al lado de las eventuales implicaciones ideológicas, la confusión de registros lingüísticos y de papeles remite también a un determinado estadio de la evolución de la práctica dramática y escénica en España. En este sentido *La ingratitud vengada* parece presentarnos un aspecto bastante primitivo del teatro de Lope, también en comparación con otras piezas probablemente no muy lejanas cronológicamente. Esto se nota, antes de todo, en algunas situaciones que aparecen en otros textos, como el de la mujer rica, independiente copartícipe en la iniciativa sexual. Una simple comparación con el mismo tema desarrollado, por ejemplo, en *La*

viuda valenciana, es decir en un drama que se ha venido considerando contemporáneo o poco posterior, pone de relieve unas enormes diferencias en el tratamiento. Lope, en este caso, se preocupa de motivar el estado de independencia de la mujer (es viuda), matizándolo al mismo tiempo (hay parientes que vigilan sobre su conducta), de justificar el contexto de la seducción (el período de carnaval), proporcionando, además, una precisa ambientación en la Valencia del tiempo²⁹.

Otro elemento todavía más patente es el del contraste, fundamentalmente incoherente, entre algunas situaciones escénicas. Y es significativo que la mayor incoherencia, en este sentido, aparezca en la situación que mejor manifiesta el carácter ambiguo de la pieza, que es la del asesinato de Mauricio a manos de Octavio. Creo que es difícil no identificar en la escena un extraño carácter serio de la acción, no sólo en el acto de matar al hombre que ha ofendido una dama sino por las motivaciones aducidas: “desvergüenza como ésta / sólo este castigo pide / y con la muerte se mide / que no con otra respuesta” (p. 794). Octavio no sólo está defendiendo el honor de su amante sino también reivindicando para sí mismo un estatus “alto”. Es evidente que, examinada en el contexto general de la obra y sobre todo a la luz del desenlace final, queda algo ridículo en la actuación de Oracio, que entre otras cosas favorece precisamente aquella deshonra de Luciana que pretendería

²⁹ El análisis del mismo tema en comedias todavía posteriores, como por ejemplo *El perro del hortelano*, nos presentaría un nivel mucho más desarrollado y coherente de la articulación escénica y de la caracterización de los personajes.

evitar. Y sin embargo el tono es serio, así como serias son las consecuencias de su comportamiento. Creo que la actuación burlesca de los criados frente al homicidio (por ejemplo la involuntaria delación de Rodrigo, que ante el alguacil se deja escapar el nombre de Octavio) representa precisamente el intento de Lope de Vega de compensar el “exceso” de solemnidad presente en la escena del asesinato. Las reacciones cómicas de los criados, sin embargo, determinan un retroceso de la estructuración escénica a un carácter ocasional y fragmentario que era típico de algunos dramaturgos de la generación anterior (Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Joan Timoneda), una comicidad articulada en una especie de *pasos* interpolados en la acción que aparece también en otros momentos de la obra (véase por ejemplo, en el segundo acto, la presentación del lacayo Rodrigo, que es un mero pretexto para introducir una danza³⁰).

Tras esta somera lectura creo que podemos volver a la pregunta que la ha determinado, es decir si es posible que Cervantes considerara *La ingratitud vengada*, con su dudosa moralidad y su escaso respeto de las convenciones neo-aristotélicas, un modelo de comedia, digno de estar al lado de su *Numancia*. La respuesta parece bastante problemática, sobre todo si comparamos la pieza lopiana no sólo con la tragedia cervantina, sino también con las obras citadas de Aguilar y de Tárrega, donde efectivamente se

³⁰ Véase la acotación *-No deja Rodrigo de bailar-* confirmada por lo que dice el lacayo y por la reacción de los demás personajes (p. 774).

propone un tipo de comedia en la que los personajes pertenecen a la alta nobleza (*La enemiga favorable*) o en todo caso a una clase mercantil que reivindica una dignidad comparable con la del estamento noble (*El mercader amante*), y que también en la pasión de la competición amorosa guardan el decoro en el lenguaje y en las acciones, siendo la dimensión cómica extremadamente marginal o completamente ausente³¹. Las dos comedias de Aguilar y de Tárrega, que parecen querer adaptar para el escenario la perspectiva aristocrática de cierta *novella* italiana, resultan más coherentes con el público selecto de los teatros valencianos que con la atmósfera turbulenta de los corrales madrileños³². ¿Qué significa entonces la valoración positiva de *La ingratitude vengada* expresada por el personaje cervantino? Confieso no poseer una respuesta resolutiva pero pienso que a la luz de los elementos que conocemos se pueden formular algunas hipótesis.

Hay un elemento bastante poco considerado y es que cuando Cervantes publica su novela (y todavía más cuando escribe el *Capítulo XLVIII*) todas las obras teatrales que menciona no se

³¹ Véase, para el texto de las dos comedias, Francisco Agustín de Tárrega, *La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1929, I, pp. 577-621 y Gaspar Aguilar, *El mercader amante*, en *Poetas dramáticos valencianos*, cit., II, pp. 122-161.

³² Sobre la estructura e la composición del público de los teatros valencianos de la segunda mitad del siglo XVI véase J. L. Sirera, “La infraestructura teatral valenciana” (en AAVV, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 26-49), donde se pone de relieve la vocación fundamentalmente aristocrática de estos espacios, en los que “los asalariados [...] sólo constituirían público ocasional” (p. 45).

habían publicado. Algunas, como *La Isabela* y *La Alejandra* de Argensola, y como la misma *Numancia*, permanecerán inéditas hasta el siglo XVIII, sin hablar de la *Filis*, que resulta actualmente desconocida. Como se ha visto, *La ingratitud vengada* se publica en 1620, mientras que la comedia de Gaspar de Aguilar y la de Francisco Agustín de Tárrega aparecen en dos distintas colecciones misceláneas, ambas de 1616³³. Es bastante improbable que Cervantes conociera el texto escrito de estas obras, y por lo tanto en el caso de comedias que no son suyas él (a través de su personaje) habla como espectador y no como lector de teatro. Pero ¿cuándo llegó a conocer *La ingratitud vengada*? Concretamente, ¿cuándo pudo asistir a una representación de la pieza?

La identificación en la obra de elementos autobiográficos ha inducido la crítica a creer que se escribió a raíz del *affaire* de 1587. Pero precisamente en aquella ocasión un testigo del proceso, reconstruyendo una discusión sobre quién podía ser el autor de un poema satírico anónimo contra la familia de Elena Osorio afirma que no podía ser Cervantes, porque era notorio que no se encontraba

³³ *El mercader amante* está incluida en el volumen *Norte de la poesía española: ilustrado del sol de doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos / sacado a luz aiustado con sus originales por Aurelio Mey...*, Impreso en Valencia: en la impresion de Felipe Mey: a costa de Iusepe Ferrer Mercader de libros..., 1616. *La enemiga favorable* aparece en la colección *Flor de las comedias de España de diferentes autores: quinta parte / recopiladas por Francisco de Auila ...*, En Barcelona: en casa Sebastian de Corruellas al Call, 1616.

en Madrid³⁴. Si *La ingratitude vengada* es posterior a 1588, o sea a la salida de la cárcel de Lope, ¿cuándo y dónde se representó? Si la comedia, como supone Frolidi, pertenece a la etapa valenciana, es posible que se pusiera en escena en aquella ciudad; Cervantes, entonces, podría verla en una “reposición” madrileña, en uno de sus escasos viajes a Madrid de 1588-90, o realizada en alguna otra ciudad (por ejemplo, Sevilla). Me parece posible, pero poco probable. Además, aún admitiendo que Cervantes la hubiera visto, en esta época de general alejamiento no sólo del ambiente teatral sino también de las grandes ciudades, ¿es posible que escogiera como modelo de comedia una pieza escrita y representada precisamente en este período, llena de infracciones con respecto a los principios de la coherencia estética y del decoro, y que encima representa con ostentación episodios de la vida de su mayor rival? Evidentemente el elogio de Cervantes de *La ingratitude vengada* no es tan inocente y unívoco como podría parecer en una primera lectura.

Frente a esta situación, creo que se pueden formular básicamente dos hipótesis: A) Cervantes cuando escribe el Capítulo del *Quijote* no ha visto la pieza (y tampoco la ha leído); B) Cervantes sí había visto la comedia, y hasta había podido leerla, si la pieza (en una versión levemente distinta) es anterior a 1587. Intentaré argumentar ambas posibilidades, adelantando que considero más probable la segunda.

³⁴ Cf. Américo Castro – Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, cit., p. 394.

Empezaré con la hipótesis A. Si Cervantes no ha visto la pieza es evidente que está hablando *de oídas*, es decir retomando las reacciones que la comedia había provocado en el público de los corrales y en los ambientes intelectuales del tiempo. Aceptando la idea de que la comedia fuera escrita y representada después de 1587, a raíz del escándalo del proceso contra la familia Osorio, es muy probable que por lo menos una parte del público notara y comentara las alusiones autobiográficas que contiene, continuando la ya amplia estela de hablillas sobre la vida sentimental del autor. En este sentido, el elogio de Cervantes es seguramente irónico, una de las insinuaciones contenidas en el *Quijote* que irritaron a Lope y a sus secuaces. Cervantes, en otros términos, estaría pidiendo a su lector ideal que notaba la diferencia entre comedias, como su *Numancia*, que hablan de personajes nobles con un lenguaje digno y una pieza como *La ingratitud vengada* no sólo notoriamente indecente, sino que se atreve a llevar al escenario la pública inmoralidad de su mismo autor y de otras personas reales (recordemos que Lope había sido procesado y condenado por difamación, realizada precisamente a través de sus obras).

Una serie de elementos, sin embargo, me induce a considerar más fundada la hipótesis B. Empezando por los elementos formales, no me parece irrelevante que la obra esté compuesta por un 98,2% en versos españoles, y más precisamente

en *redondillas*³⁵, siendo (inmediatamente después de la comedia *El hijo venturoso*) el texto menos polímtrico de todo el corpus conocido de Lope. Como se ha visto, también la caracterización de los personajes y de los ambientes, así como la articulación de la acción, remiten a una fase bastante primitiva del desarrollo de su dramaturgia. Más allá de otros elementos intrínsecos, subrayaría que en la *Parte XIV* se indica que la comedia fue representada por “Osorio, el autor antiguo”. El adjetivo *antiguo* antepuesto al nombre creo que remite más a Francisco Osorio, *autor* activo alrededor del año 1579, que a su hermano Rodrigo, que tuvo una compañía por lo menos desde 1588³⁶. Que yo sepa, no hay datos concretos sobre el eventual parentesco de estos dos *autores* con Elena Osorio y su madre, pero considerando lo limitado del ambiente de los actores de aquella época me parece difícil un caso de pura homonimia. ¿Es posible que un Osorio representara una obra en la que se tachaba de prostituta a una pariente y de *Celestina* (no sólo alcahueta sino también hechicera) a su madre? Además, ¿es verosímil que Lope escriba, en el exilio y después de padecer una sentencia por difamación, una obra en que la se infama públicamente a las personas ofendidas?

Considero que se puede concluir que *La ingratitud vengada* fue escrita probablemente y representada antes de 1587 y, creo,

³⁵ Cf. S. Griswold Morley – Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 101-104 y p. 246.

³⁶ Véase Hugo A. Rennert, *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, p. 546

incluso antes de 1585. Cervantes, entonces, pudo verla en su representación madrileña, en una época en que los dos dramaturgos coincidían en los mismos ambientes teatrales, y como se ha visto ambos frecuentaban, aunque probablemente con distintos grados de intimidad, a la familia Osorio. En cuanto a la valoración positiva de la pieza, creo que hay una doble explicación. Por una parte, creo que en la crítica ha habido –por las razones más dispares– una tendencia a una excesiva moralización de Cervantes. ¿Es posible que el autor de algunos capítulos burlescos y hasta escatológicos del *Quijote*, de novelas de escasa *ejemplaridad* como *El celoso extremeño*, de entremeses desenfadados como *La guarda cuidadosa* o *El viejo celoso* tuviera un concepto del teatro tan moralista? Significativamente, lo que le echa en cara el anónimo autor del *Quijote* apócrifo es el escribir “comedias en prosa”, o sea practicar en la narrativa los mismos principios que critica en el teatro³⁷. Es evidente, en un sentido más amplio, que el contraste con Lope se basa menos en cuestiones morales que estéticas, a las cuales no es ajeno un componente de rivalidad personal.

La segunda explicación es que seguramente *La ingratitud vengada*, que Lope escribió y se representó a mediados de la octava década del siglo XVI, presentaba pocas pero significativas diferencias con respecto al texto que publicaría en 1620, y que en la primera versión *no* se refería directamente a los amores del joven

³⁷ “Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas”, Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, Madrid, Castalia, 1999, p. 53

autor con Elena Osorio. No poseemos, que yo sepa, manuscritos de la comedia, pero sí sabemos que uno de ellos, desgraciadamente extraviado, estaba presente en la Biblioteca de de Palacio de Madrid, es decir en el mismo fondo de comedias –estudiado por Stefano Arata- donde se conservan otras obras, de varios dramaturgos, que se escribieron en la misma década y posiblemente antes de 1585, como la ya citada *El príncipe melancónico* de Lope, la *Jerusalén* atribuida a Cervantes, la *Isla bárbara* de Miguel Sánchez³⁸. Con lo cual hay un indicio más de la temprana composición de nuestra comedia, en un período de la actividad de nuestro dramaturgo que habría que enfocar con más precisión.

En realidad en *La ingratitud vengada* las referencias directas a momentos de la vida de Lope son escasas, estando la mayoría de las evocada por la crítica derivadas de una comparación con situaciones análogas que se encuentran en la *Dorotea* y en algunas obras teatrales. La analogía estructural es por otra parte muy abstracta: el joven protagonista explota a una mujer rica y está enamorado de una muchacha que tiene una relación con un noble por razones económicas (aconsejada por una madre ávida) y que finalmente lo dejará por éste último. Hay, indudablemente, un

³⁸ Véase p. 51 del inventario realizado por Stefano Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989: “LA INGRATITUD VENGADA. Este título se menciona en el *Índice* de manuscritos de la Biblioteca de Palacio (s. v. Lope), remitiendo a un código de *Papeles varios*. El tomo, sin embargo, parece haberse extraviado”. Para el análisis del teatro de Miguel Sánchez remito a la monografía de Arata, *Miguel Sánchez il “Divino” e la nascita della “Comedia nueva”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

cierto parecido con el argumento de *La Dorotea*, pero también se trata de situaciones harto frecuentes en el primer teatro de Lope. Las únicas referencias un poco más concretas son la mención del mes y pico de prisión del protagonista³⁹, que correspondería al período pasado en la prisión por Lope a raíz del proceso, y el tiempo de seis años evocado por el Marqués, que se puede referir al período que en algunas obras el Fénix atribuye a sus amores con Elena⁴⁰. Por lo demás hay toda una serie de elementos que desmienten que la comedia estuviera pensada como trasunto de los amores de Lope. Los personajes no se llaman con ninguno de los pseudónimos utilizados en las obras del *Fénix* para sí mismo y para Elena Osorio. Un Belardo, personaje a veces transfiguración del poeta en comedias como *Belardo el furioso* y *Las burlas de Amor* (así como en la contemporánea obra poética), se asoma sólo en una brevísima escena como paje *montañés*, lo cual es otro probable indicio de una composición muy temprana, en una época en que sólo tímidamente el autor se atreve a manifestar su presencia en el escenario.

El protagonista se presenta como soldado, que es una de las identidades que a veces se atribuye Lope, pero no es el desdoblamiento más adherente a su estatus de escritor, como podría serlo el del poeta-pastor (ya se ha visto el caso de Belardo), el músico o el secretario. Si aceptamos que el galán-soldado joven y

³⁹ “No pienses que, porque salgo / de prisión de más de un mes, / valgo menos del Marqués” (p. 801).

⁴⁰ “Yo soy el marqués Fineo, / y ha seis años que me empleo / en conquistar un desdén (p. 792).

pobre es una proyección del mismo Lope entonces se trataría de una situación aplicable a su retorno a Madrid a finales de 1583, tras su participación en la expedición del marqués de Santa Cruz a las Islas Terceras, más que a otro momento de su vida⁴¹. En la pieza también aparece un secretario, pero con un papel que no tiene nada que ver con la situación de los amores con *Filis*, lo cual nos da otro indicio de que la identificación entre autor y personajes no es tan sencilla como se ha planteado. Además, Octavio, Lisarda y Fineo declaran en la pieza haber vivido en Italia (concretamente en Nápoles y en Génova), donde habían empezado sus relaciones, y a Italia están a punto de volver al exordio y al final de la obra; todas ellas circunstancias ajenas a la experiencia vital de Elena Osorio y de Lope, así como de su probable rival en la realidad, don Francisco Perrenot de Granvela.

Mi hipótesis es que en 1620 Lope había retomado y retocado levemente una comedia juvenil que en origen no tenía mucho que ver con la historia de amor con Elena Osorio, introduciendo un par de elementos que instituyeran una conexión con su experiencia personal, filtrada sin embargo por los casi treinta y cinco años de distancia. Se trataría de una indentificación “a posteriori”, una relectura de episodios remotos de su vida y de obras juveniles que

⁴¹ Lope dejaría constancia de su participación en esta empresa militar en el poema *Huerto deshecho*, que escribe en 1631. Cf., para el texto de *Huerto deshecho*, Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 736-745. La misma expedición aparece también en la comedia *El galán escarmentado*, posiblemente escrita antes del final de la octava década del siglo XVI.

se adelanta o es paralela a la realiza en *La Dorotea*. La visión de sí mismo como joven loco de amor y demasiado seguro de sí mismo, fatalmente condenado al escarmiento, es sin duda más apropiada al anciano dramaturgo que vuelve a leer la comedia, para recogerla en los años de la madurez, que al resentimiento del amante recién desengañado de la década de los 90. Además, se ha demostrado que Lope, en las obras que de alguna forma transfiguran su experiencia vital, desdobra situaciones y figuras reales en un caleidoscopio de papeles, o al revés condensa episodios y personajes que pertenecen a fases distintas de su vida. Así en *La Dorotea* al recuerdo de Elena Osorio se sobreponen rasgos de Marta de Nevares⁴², o en la misma *Parte XIV*, al recoger *La viuda valenciana* derrocha en la dedicatoria a *Marcia Leonarda* alusiones a la reciente viudez de la mujer⁴³. En este sentido, el Lope anciano, que puede mirar con desencanto la pasión amorosa de Octavio, se reconocería más en el secretario Tancredo, paciente en sus aspiraciones y dispuesto a

⁴² Sobre la superposición en *La Dorotea* de personajes y situaciones de varias etapas de la vida de Lope, véase el reciente artículo de Belén Atienza, “No en todos los epitafios ha de entrar el caminante: ceguera, muerte y máscaras en *La Dorotea*”, en *C.A.P.E.S./Agregación: La Dorotea*, ouvrage dirigé par Monique Güell, Paris, Ellipses, 2001, pp.13-25.

⁴³ *La viuda valenciana*, escrita con toda probabilidad en la época de la primera estancia en Valencia, se publica en la misma *Parte XIV* que recoge *La ingratitud vengada*. Sobre *La viuda valenciana*, además de los estudios citados de Oleza y de Arellano, cf. E. Rull, “Creación y fuentes de *La viuda valenciana* de Lope de Vega”, *Segismundo*, 7-8 (1968), pp. 25-40; J. Fernández, “Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: ‘un tan indigno ejemplo’”, *Hispania*, LXIX, pp. 821-829; S. Monti, “Il mito di Psiche e il suo rovesciamento”, en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, ed. M. G. Profeti, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 17-46.

aceptar el matrimonio con una mujer de dudosa honorabilidad pero hermosa y rica, que en el joven galán.

Lo que Cervantes vio en los remotos años 80, cuando todavía su visión del teatro lopiano no estaba influida por desavenencias personales y frustraciones profesionales, debió parecerle –y pocos años después, al escribir las páginas del primer *Quijote*, debía haberle quedado esta impresión- un buen ejemplo de comedia de inspiración plautina, sin ninguna relación con hechos concretos de la vida de individuos reales (y mucho menos del mismo Lope) y hasta con una vocación poco “realista”, es decir tan abstracta que podía llegar a ser *ejemplar* en la representación de ambiciones ridículas y de previsibles sanciones, homogénea en este sentido a otras obras lopianas más o menos de la misma época, como *El caballero del Milagro* o *El Rufián Castrucho*. Quizás también quería puntualizar que en su opinión *ésta* era la verdadera vocación de Lope, la de un teatro entretenido y sin demasiadas pretensiones, y que su error había sido cultivar ambiciones “altas” que no estaban a su alcance. Con los elementos que posemos, sin embargo, no resulta fácil establecer si Cervantes, para retomar sus mismas palabras, consideraba sinceramente *La ingratitud vengada* una de las muchas comedias “llenas de elocución y alteza de estilo” o de las que por complacer al gusto del público no habían llegado “al punto de la perfección que requieren”. Creo, en cambio, que la comparación entre los elementos formales y del contenido de la pieza de Lope con el contexto estético y creativo de Cervantes nos

permite llegar a individuar una serie de núcleos problemáticos, que intentaré elencar:

- 1) *La ingratitud vengada* es anterior a 1588 y probablemente fue escrita y representada antes de 1585, perteneciendo entonces a la etapa de teatro de Lope precedente a su exilio valenciano, hasta el momento bastante mal conocida;
- 2) seguramente la comedia, en su primera versión, o sea la que eventualmente vio Cervantes, no representaba directamente episodios de la vida del autor, siendo en cambio cierta actitud autobiográfica, en un sentido amplio, un rasgo común a muchas piezas de esta primera época. Sólo *a posteriori*, y quizá para dar más interés a una obra juvenil, Lope identifica en la comedia la posible trasposición de hechos concretos (“*debió de ser historia*”, escribe en la dedicatoria con significativa fórmula dubitativa);
- 3) también en obras juveniles de Lope que pertenecen a un género específicamente cómico (creo que es completamente distinto el caso de deliberada imitación de un modelo trágico, como por ejemplo *Los hechos de Garcilaso de la Vega*) se manifiesta la tendencia a la contaminación con temas y modalidades *serias*, que será típica de la trayectoria de la “comedia nueva” en el siglo XVII;
- 4) Cervantes en sus opiniones sobre los dramaturgos de su tiempo –aunque expresadas a través de la voz de sus personajes- habla

desde la perspectiva del hombre de teatro y del espectador más que como lector o “crítico” del texto dramático. En su evaluación de *La ingratitude vengada* no entra ninguna consideración de la eventual fidelidad de la historia a episodios de la vida del autor, elemento que –en el caso de que existiera– probablemente hubiera sido considerado negativamente por Cervantes. Por otra parte, hay elementos que dejan suponer que su visión del género cómico era más abierta y tolerante de lo que dejaría suponer una primera lectura de las consideraciones que atribuye a sus personajes.

Todo esto, desde luego, remite a una cuestión más amplia, es decir a lo poco que sabemos sobre la primera fase de ambos dramaturgos, sobre las “veinte comedias o treinta” que Cervantes escribe en la primera mitad de los años 80 del XVI⁴⁴ y las muchas que Lope debió de componer en el mismo período. Lo que sí sabemos, gracias a los muchos estudios recientes en este campo, es que esta etapa del teatro español fue mucho más rica e interesante de lo que hasta hace poco se podía mínimamente imaginar.

⁴⁴Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, cit., p. 10.

ENTRE TEATRO Y NOVELA: HONOR Y VENGANZA EN LOPE DE VEGA
(*EL TOLEDANO VENGADO Y LA PRUDENTE VENGANZA*)¹

M^a del Valle Ojeda Calvo

(Universidad Ca' Foscari, Venecia)

Fuera quien fuera, Alonso Fernández de Avellaneda define en 1614 las *Novelas ejemplares* de Cervantes como “comedias en prosa”, su propio *Quijote* como “casi comedia” y se refiere a él más adelante como “la presente comedia”². Curiosamente, años después, Lope de Vega viene a coincidir con Avellaneda en el prólogo de *La desdicha por la honra* (1624), una de las cuatro novelas que escribió para su amada Marta de Nevaes (Marcia Leonarda). En este prólogo Lope declara que “tienen las

¹ Este artículo y el de Augusto Guarino (“*La ingratitud vengada*” de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?”), que aparece también en este mismo número de *Etiópicas*, permanecen en prensa desde 2002 en el volumen *Generi e registri nella letteratura del Siglo de Oro. Atti de La Casa di Lope (1996-2002). In memoria di Stefano Arata*, preparado por Mimma di Salvo y editado por el Dipartimento di Studi Romanzi (Facoltà di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Roma I “La Sapienza”).

² Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 199, 195 y 197, respectivamente. Para el problema de la autoría, véase la introducción de L. Gómez Canseco, pp. 29-69.

novelas los mismos preceptos que las comedias”³. Y a esa afinidad entre ambos géneros, aún no declarada de forma explícita, se debió que pronto las nuevas producciones teatrales en vulgar hubieran echado mano de las novelas para crear comedias e incluso tragedias⁴. Lope de Vega, quien también las había utilizado como cantera para algunas de sus piezas teatrales, llega a cultivar el género novelístico en su madurez impulsado por su amada y amante Marta de Nevares, según manifiesta en el prólogo de *Las fortunas de Diana*, la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*:

No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo.⁵

³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, p. 183.

⁴ Ejemplos de comedias sacadas de *novelle* los tenemos en Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Shakespeare o en la misma compañía de Ganassa. En el ms. atribuible a Abagaro Francesco Baldi, alias Stefanelo Botarga, se encuentran *canovacci* sacados de las *Novelle* de Bandello como [*Il re Artaxerse*] o [*Tarquino*]. Véase . M^a del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni (“La commedia dell’arte. Storia. Testi. Documenti”), 2007 [en prensa]. Casos de tragedias basadas en *novelle* los encontramos en A. Rey de Artieda o G. B. Giraldi Cinzio. Véanse, por ejemplo, Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 290-302 y Nino Borsellino (“Novella e commedia nel Cinquecento”, *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 1988*, Roma, Salerno, 1989, 2 vols., vol. I, pp. 469-482.

⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, p. 103.

Excusa literaria o no, lo cierto es que Lope, sabedor de su supremacía dramática, marcada incluso por su enemigo Cervantes, ve este género⁶ de corta trayectoria en España⁷ a la luz, o mejor a la sombra del teatro. Esta idea de proyectar los preceptos dramáticos sobre la *novella* no era en absoluto novedad en Europa. Ya Francesco Bonciani en una lección para la academia florentina de los *Alterati* —*Lezione sopra il comporre delle novelle* (1573)— expone su concepción de la *novella*, estableciendo una relación estrecha con la comedia extraída de las reflexiones aristotélicas acerca de las diferencias y semejanzas entre tragedia y épica⁸.

⁶ Para la concepción del género, véase principalmente Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Éditions du Castillet, 1987 y “La novela corta: hacia una definición” en *La invención de la novela. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317; Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Arcadia de las letras, 2001. A este tipo de relato corto de ficción lo llamaré indistintamente *novella* o, en español, novela, según se usaba en la época.

⁷ Así decía en *Las fortunas de Diana* que era “más usado de italianos y franceses que de españoles” (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, p. 103). Por ello Cervantes afirmaba haber sido el primero en hacerlas originales: “Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas” (Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1985, 3 vols., vol. I, p. 63). En efecto, de las prensas españolas habían salido traducciones de colecciones de relatos italianos tan conocidos como el *Decamerone* de Boccaccio (traducido ya en el s. XV con el título de *Ciento novelas que compuso Juan Boccaccio florentino, poeta elocuente*, y que vuelve a ser impreso en el siglo XVI —Medina del Campo, Pedro Castro, 1543—), *Le piacevoli notti* de Straparola, las *Novelle* de M. Bandello, a través de la versión francesa de Belleforest y Bouistan (*Historias trágicas exemplares*, Salamanca, Millis, 1589 y Valladolid, Lorenzo de Ayala, 1603) o parte de las *Hecatommithi* de G. B. Giraldi (*La primera parte de las Cien Novelas*, Toledo, 1590).

⁸ “La teoría de la *novella* de Bonciani predica del par *novella*-comedia muchas de las relaciones que Aristóteles predica del par épica-tragedia, aunque omitiendo los juicios de valor o relativos a la jerarquía de los géneros. Aristóteles había afirmado que la tragedia se ce constreñido por la escena, que determina su

La novedad presentada por Avellaneda y Lope se encuentra, a mi modo de ver, en los principios teatrales defendidos y en hacer extensiva la comparación con el teatro en general, pues así hay que entender el término “comedia” utilizado por ambos autores⁹. En el célebre *Arte Nuevo* el dramaturgo madrileño había partido de Aristóteles (la poesía como imitación de la naturaleza) para socarronamente ir contra él, defendiendo su modelo teatral por la variedad y por el gusto que el público encontraba en ella. Las mismas ideas aparecen en el prólogo de *La desdicha por la honra*:

[...] en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y

duración, su delimitación espacial y su menor capacidad para la integración de episodios. Según Bonciani, la libertad del modo narrativo frente al dramático en la imitación de los mejores tiene su paralelo en la imitación de los peores, esto es, en la relación *novella*-comedia. Del mismo modo que la épica es convertible en tragedia (o de ella pueden extraerse una o varias fábulas trágicas), la *novella* puede convertirse en comedia, si bien con la precaución de que no todo lo narrado puede ser representado en escena: la acción debe cortarse para restringirla al nudo y al desenlace (para respetar la restricción del ‘giro solar’) y planteamiento debe ofrecerse sintéticamente en la intervención del prólogo. La simetría del sistema cuatripartito de Bonciani se cierra, por tanto, con la transferencia de las relaciones tragedia-épica al par comedia- *novella*” (M^a José Vega Ramos, *La teoría de la “novella” en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el “Decamerón”*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993, pp. 90 y 92). Recuérdese que ésta es una de las tres tesis principales de la poética neoaristotélica para situar la *novella* dentro del sistema genérico. Las otras dos defienden bien la *novella* como variante de la épica (Antonio Sebastiano Minturno, *Arte poetica thoscana*, 1564) o bien como género mixto (Orazio Ariosto, *Difese dell’Orlando Furioso dell’Ariosto*, 1585).

⁹ Lo habitual en el teatro del siglo de Oro es emplear el término *comedia* como macrogénero. El uso que hace Bonciani es diferente, pues no olvidemos que él elabora su teoría de la *novella* partiendo de la *Poética* de Aristóteles y, por tanto, la frontera entre tragedia y comedia es neta.

lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden.

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado a su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles¹⁰.

Variedad y deleite son, pues, las premisas del arte de Lope de Vega que ahora aplica también a la novela. Y de esa variedad y deleite se deduce la libertad creadora. Lope no sigue los rígidos preceptos marcados por los clasicistas para la obra literaria, como deja claro al definir su modelo teatral de tragicómico (*Arte Nuevo*, vv. 174-180) y como queda explícito en el fragmento citado arriba: “sin disgustos de los oídos, aunque sea de los preceptos”; “aunque se ahorque el arte”¹¹. De tal modo que, no habiendo tenido ningún empacho en apartarse de los autores clásicos a la hora de escribir sus comedias¹², menos empacho tendrá aún en apartarse en un arte que nunca estuvo establecido por ellos. Y al ser nuevo, sobre todo para él, lo afianza a la sombra del teatro, marcando la similitud entre los dos géneros, aunque el modo de imitación sea diferente (imitativo/mixto). En la práctica esta similitud no había pasado desapercibida a los dramaturgos, que habían utilizado novelas para sus

¹⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, pp. 183-184. En esas palabras finales, Lope se refiere al deleite que defienden todos los aristotélicos como fin de la obra literaria y al que él se acoge para justificar, paradójicamente, su apartamiento del canon clasicista.

¹¹ No será sólo Lope el que predique una mezcla de los géneros aristotélicos sino también otros como Orazio Ariosto o G. B. Guarino. Véanse Vega Ramos, *La teoría de la “novella” en el siglo XVI*, *op. cit.*, pp. 34-43 y Marzia Pieri, “Il Pastor Fido e i comici dell’Arte”, *Biblioteca Teatrale*, 17 (1991), pp. 1-15.

¹² En el *Arte Nuevo*, Lope dice burlescamente que, al componerlas, saca a Plauto y Terencio de su estudio para que no den voces (vv. 40-49).

piezas teatrales. El mismo Lope de Vega se había nutrido de la obra de Boccaccio, Bandello o Giraldi para comedias y tragedias. Ahora, sin embargo, al enfrentarse a la escritura novelística, Lope hará al revés: partirá del teatro y de su magisterio dramático para llegar a la *novella*.

Este recorrido literario lo puede ilustrar *La prudente venganza* (1624), una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, que tiene una trama muy parecida a *El toledano vengado* (1596-1603), pieza teatral temprana atribuida a Lope de Vega.¹³ A su vez, ambas obras mantienen ciertas concomitancias con la *novella* I, XI de Matteo Bandello (“Un senatore trovando la moglie in adulterio, fa l’adultero fuggire e salva il suo onore insieme con quello della moglie”), exceptuando el final que, curiosamente, en el novelista italiano no es trágico, al no haber venganza. Por ello, se puede considerar la novela bandelliana como la fuente última de las dos obras españolas.

La trama de *El toledano vengado* es la siguiente: una mujer casada, Dorotea, es requerida de amores por Marcelo, joven de principios nada nobles. La criada de la dama, Petronila, le aconseja prudencia al ser una mujer casada, pero Dorotea no le hace caso y urde una intriga para gozar de los favores de Marcelo. Dorotea hace creer a su criada y a su marido, Constante, que Marcelo pretende a Petronila. Al final, un desaire de Marcelo hacia Justino, su confidente, provoca que el marido sea informado y empiece a fraguar la prudente venganza. Primero hace que el

¹³ Para S. G. Morley y C. Bruerton esta pieza es muy temprana (1596-1603) y de dudosa o incierta autenticidad (*Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 566-67). Hay que añadir que esta obra se conserva en un único testimonio manuscrito que presenta un texto muy deturpado, lo que hace muy difícil aclarar el problema de la autoría.

adúltero salga de la casa sin ser visto, luego hace ver al delator que no hay nadie en casa, para después estrangular a la mujer sin dejar sospecha, haciendo creer que ha muerto por haberse desplomado el techo de la estancia. Por último, espera algunos días para asesinar al otro adúltero sin levantar sospecha: lo ahoga en el río mientras se baña. La obra termina con la muerte de los amantes y con el casamiento, poco habitual en el teatro español, del marido vengador con la criada, a la que de esta manera se premia por la prudencia y honestidad.

La historia contada en *La prudente venganza* es muy similar: Lisardo, joven noble sevillano, se enamora de Laura, pero, antes que puedan conducirse a buen fin sus amores, se ve obligado a huir a América, ya que ha matado a un hombre en una reyerta por socorrer a su amigo Octavio. Al volver a Sevilla después de algunos años, encuentra a su amada casada. Intenta hacer resurgir los amores en ella y, al final, consigue que acceda a convertirse en su amante. El desenlace trágico se debe a que el criado de Lisardo, despechado contra su amo, lo delata a Marcelo, el marido de Laura. Marcelo fríamente maquina una venganza igual o más “prudente” que la anterior de *El toledano*, pues no deja vivo ningún testigo del adulterio: hace que un criado mate a Laura y él mata a ese criado, al delator, a la criada de Laura por cómplice y, finalmente, al amante adúltero. La muerte de éste último la lleva a cabo del mismo modo que Constante, pues Marcelo ahoga a Lisardo en el agua mientras se baña.

Ambas obras están, con probabilidad, inspiradas en la *novella* I, XI de Bandello mencionada antes¹⁴. El mecanismo de la intriga es el mismo

¹⁴ El primer número se refiere a la parte y el segundo al número de la *novella*. He utilizado la edición italiana, ya que en la traducción española consultada

en las tres obras: una mujer casada tiene amores con un joven galán, un criado los delata, el marido los sorprende en adulterio y, para salvar la honra, hace que el amante salga de la casa sin ser visto. La diferencia, como antes adelantaba, radica en que la obra italiana está exenta de la venganza final.¹⁵ Esta venganza final aparece, primero cronológicamente

(Valladolid, 1603), no aparece esta novela. Pierre Heugas ha intentado rastrear la fuente de la novela lopesca, pero creo que ninguna de las marcadas por este estudioso se puede considerar como tal. En primer lugar, apunta como posibilidad una de las historias de *Cents nouvelles* (1432), donde un marido ultrajado se vengá de su mujer ahogándola en el río de manera indirecta, pues durante ocho días alimenta su mula sólo con sal, para después llevarla al río, de tal modo que la mula se arroja corriendo al agua. La mujer, que iba en su grupa, perece en el río. Cien años después este relato es retomado por Bonaventure des Périers y posteriormente, con más modificaciones, por Margarita de Navarra. E incluso confiesa que “la tentation de voir la source de *La prudente vengeance* dans la XII nouvelle de Bandello était grande. On retiendra que la servante est étranglée alors que la femme coupable meurt étouffée. Mais cette vengeance expédiée en deux lignes par Bandello ne correspond pas cependant au massacre de tous les complices de la trahison de Laura. A ce jeu-là il faudrait dire aussi que la noyade de Lisardo, l’autre coupable de la nouvelle de Lope, renverrait alors aux *Cents nouvelles nouvelles*. Il faudrait se demander par quelle voie elle est parvenue à Lope, peut-être une tradition, peut-être aussi le produit de son imagination. De toute façon une source existe qui nous ramène à Bandello quand il disait de cette vengeance qu’il avait lue dans un livre qui appartenait à son bisaïeul” (“Variation sur une nouvelle de Lope de Vega, *La prudente vengeance*”, *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), pp. 286-287). Para concluir más adelante: “On croira difficilement que Lope connaissait les deux nouvelles françaises qui relataient la vengeance d’un vieux mari qui fit noyer sa femme adultère dans un fleuve. Connaissait-il une tradition orale qui illustrait la vengeance du vieux mari? C’est probablement moins possible, encore que la mort de Lisardo par noyade rappelle celle de la femme adultère des nouvelles françaises. Il n’en reste pas moins que, dans ce dénouement, ce qu’il a illustré dans cette nouvelle est encore la façon de la raconter mais aussi de l’enrichir” (*Ibidem*, p. 293).

¹⁵ La venganza o el fin trágico está en otras novelas de Bandello, pero el procedimiento no es igual al de estas dos piezas. La fuente más cercana que se ha venido señalando es la novella I, XII de Bandello (“Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l’ammazza”), pero un punto importante que diferencia esta novela de *La prudente vengeance* y, por consiguiente, de *El toledano* es que la venganza no es *prudente*, sino a la vista de todos. Lo mismo ocurre con otras novelas de adulterio que terminan trágicamente como la Novella II, XX (“Uno

en *El toledano* y después en *La prudente venganza*, por lo que, sea de Lope o no esa pieza teatral, se puede pensar que Lope la utilizó como fuente para escribir su novela, así como otras veces se había servido de novelas para sus comedias.

Pero no sólo esta novela lopesca comparte la trama con una pieza dramática, sino que también responde a la misma concepción del modelo teatral de la comedia nueva. Así, *La prudente venganza* es una pieza híbrida (tragicómica), donde el tono trágico de la fábula no impide que hallemos paréntesis cómicos en el plano narrador-narratario. El mismo Lope anuncia desde el prólogo ese tono trágico imperante:

Advirtiéndome primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico; cosa más adversa a quien tiene como yo tan cerca a Júpiter. Pero, pues en lo que se hace por el gusto propio se merece menos que en forzalle, obléguese más vuestra merced al agradecimiento, y oiga la poca dicha en una mujer casada en tiempo menos riguroso, pues Dios la puso en estado que no tiene que temer cuando tuviera condición por tales peligros.¹⁶

Esta perspectiva trágica se alivia con las intervenciones humorísticas, las más veces irónicas, del narrador. Lope, galante escritor de las novelas para su amada Marcia, anima constantemente su relato con

trova la moglie con un prete e quella ammazza e fa che il prete da se medesimo si castra”), la II, LVI (“Infelicissimo amore di due dame reali e di dui giovani cavalieri che miseramente furono morti”), la I, XLIV (“Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara”), fuente del *Castigo sin venganza de Lope*, o la III, LIX (“Il conte Filippo trova la moglie in adulterio e quella fa morire insieme con l’adultero ed una camerera”).

¹⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, p. 236.

comentarios al hilo, para sacar, al menos, una sonrisa a su lectora. Así, se burla de convenciones literarias, como las de los libros de pastores:

Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere la ocasión— [...].¹⁷

Cuestiona las prácticas retóricas de su época:

Creyó Fenisa lo severo del rostro; creyó lo lacónico de las palabras. (Y advierta vuestra merced que quiere decir “lo breve”, porque eran muy enemigos los lacedemonios del hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad, se cayeran muertos.¹⁸

Bromea con la actitud del enamorado Lisardo, que no come por melancolía, pero que, cuando su amada le envía comida, no deja ni las migas por proceder el alimento de ella:

Hízolo así Fenisa, y tomando un capón y dos perdices, con alguna fruta y pan blanco, de que es tan fértil Sevilla, lo llevó al referido y le dijo:

—Bien lo puede comer Lisardo con gusto, que Laura se lo envía.

Túvole de manera este caballero, agradecidísimo a tanto favor, que ya se desesperaban los criados y se atrevieron a decirle:

—Si así come vuestra merced, ¿qué ha de quedar para nosotros?

—No sois —replicó Lisardo— dignos vosotros de los favores de Laura; tanto, que, si algo queda, se me ha de guardar para la tarde.

¹⁷ *Ibidem*, p. 241.

¹⁸ *Ibidem*, p. 240.

Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: “No me parece sino hambre”.¹⁹

Ironiza sobre las diferencias tópicas de galanes y criados:

Avisó en estos medios un criado de Lisardo a Fenisa, que lo era de Laura, de que estaba allí su dueño. Estos dos se habían mirado con más libertad, como su honor era menos, y la advirtió de que habían venido sin prevención alguna de sustento, porque Lisardo sólo le tenía de los ojos de Laura (que los criados disimulan menos las necesidades de la naturaleza, que sufren con tanta prudencia los hombres nobles).²⁰

E incluso comenta, no sin cinismo y al hilo de un refrán, el trágico final de la novela:

[...] y porque se vea cuán verdadero salió el adagio de que los ofendidos escriben en mármol y en agua los que ofenden, pues Marcelo tenía en el corazón la ofensa, mármol en dureza, dos largos años, y Lisardo tan escrita en el agua, que murió en ella.²¹

A esta mezcla tragicómica hay que unirle, además, otros recursos que contribuyen a conseguir la deseada variedad lopesca. Entre éstos hay que destacar, sin duda, la diversidad de registros, de lenguajes y de estilos, sin olvidar las constantes interrupciones de la narración, bien debidas a las

¹⁹ *Ibidem*, p. 242.

²⁰ *Ibidem*, p. 240.

²¹ *Ibidem*, p. 284.

digresiones del narrador²² o bien debidas a la inclusión de composiciones poéticas o cartas que intercambian los enamorados. Esta variedad se corresponde al uso de la polimetría, a la mezcla de registros (altos y bajos de acuerdo con el personaje y la situación), a la combinación de personajes, etc., tan característicos del teatro formulado por Lope y que tenían como defensa más enérgica el dar gusto y no cansar al auditorio, al igual que expone para la novela en el prólogo de *La desdicha por la honra* anteriormente citado²³.

Por otra parte, los personajes de la novela se pueden identificar con los tipos propios del teatro del Siglo de Oro. De este modo, la pareja de enamorados protagonistas (Laura/Lisardo) responde a los tipos de dama/galán de la comedia. Esta pareja tiene su réplica en la de los criados (Fenisa/Antandro), que se presentan como *alter ego* de sus señores. Asimismo hay también una pareja secundaria de enamorados

²² Jean-Michel Laspéras ha subrayado la original renovación de la novela que realizó Lope por medio de las digresiones retóricas; con esas digresiones y la conversación con su narrataria Marcia Leonarda transforma de manera ingeniosa el maraco narrativo de las novelas y lo sustituye por una serie de intercolumnios (Cfr. “Un “Art nouveau de faire des nouvelles””, en Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, cit., pp. 177-83). Véanse, además, Lía Schwartz, “La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 265-285 y la introducción de Maria Grazia Profeti a Lope de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda*, trad. Paola Ambrosi, Venecia, Marsilio, 1991, pp. 9-55, además de la de Antonio Carreño a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 11-59, especialmente pp. 36-44.

²³ Esta mezcla no rompe la unidad, de ahí, que la crítica también haya llamado la atención sobre la coherencia de esta novela e incluso se la haya analizado a la luz de Aristóteles (Cfr. Francisco Rico, “Prólogo”, en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 13 y 14). Carmen Rabell, sin embargo, opina que en las *Novelas a Marcia Leonarda* la ruptura del principio de unidad aristotélico es evidente, sobre todo por la construcción episódica de la fábula, que se estructura en tres episodios con tres peripecias y tres soluciones (cfr. *El “Arte nuevo” de hacer comedias*, Londres, Tamesis Books, 1992).

(Octavio/Dorotea)²⁴ y dos viejos (padre y marido: Menandro y Marcelo), que se alzan como baluartes del honor²⁵.

Respecto a la estructura, la historia narrada en *La prudente venganza* se presenta articulada en ocho secuencias:

0. Introducción: presentación del lugar y de los protagonistas (Lisardo y Laura).
1. Huerta del Guadalquivir:
 - 1.1. Primer encuentro de los enamorados.
 - 1.2. Diálogo de Laura y Fenisa sobre Lisardo
 - 1.3. Envío de comida de Laura para Lisardo, con las consecuentes esperanzas de sus amores por parte del enamorado Lisardo.
2. Músicos de Lisardo en casa de Laura:
 - 2.1. Primer obstáculo: malentendido de Laura.
 - 2.2. Primer acopio de valor por parte de Laura: primera carta.
 - 2.3. Superación del obstáculo: Lisardo en otra carta deshace el malentendido.
3. Amores de Octavio por Dorotea, cortesana:
 - 3.1. Dorotea abandona a Octavio por un perulero.
 - 3.2. Reyerta de Octavio y Lisardo con el perulero: perulero y Octavio mueren.

²⁴ Profeti escribe al respecto: “Come in una commedia di cappa e spada che si rispetti, la funzione di disturbo è affidata ad una seconda coppia” (“Introduzione”, en Lope de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda*, op. cit., p. 33.

²⁵ Véase Juana de José Prades Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

- 3.3. Lisardo se ve obligado a huir a América.
4. Matrimonio de Laura con Marcelo (dos años después):
 - 4.1. Menandro da una carta falsa a su hija con la noticia del casamiento de Lisardo en Méjico.
 - 4.2. Laura accede a casarse con Marcelo.
5. Llegada de Lisardo a Sevilla:
 - 5.1. Conocimiento del matrimonio de Laura.
 - 5.2. Acopio de valor por parte de Lisardo: Carta.
 - 5.3. Intercambios de cartas y resurgimiento de los amores entre Laura y Lisardo.
6. Lisardo y Laura amantes:
 - 6.1. Negativa de Laura al adulterio.
 - 6.2. Marcha de Lisardo a Madrid.
 - 6.3. Laura accede a las pretensiones de Lisardo.
7. Antandro delata a los adúlteros:
 - 7.1. Riña de Lisardo con Antandro por los amores con su sobrina.
 - 7.2. Antandro revela a Marcelo el adulterio.
 - 7.3. Marcelo planea la venganza.
8. La prudente venganza de Marcelo:
 - 8.1. Marcelo levanta el odio de un criado, Zulema, contra Laura y hace que la mate.
 - 8.2. Marcelo mata a Zulema por haber asesinado a su mujer.
 - 8.3. Marcelo mata a Antandro y a Fenisa, sin dejar huella.
 - 8.4. Marcelo ahoga en el río a Lisardo dos años después.

Estas secuencias se pueden agrupar en tres bloques nucleares, que tienen gran coherencia temporal:

- I) 1-3: amores de Lisardo y Laura. Huida de Lisardo.
- II) 4-6: vuelta de Lisardo y amores adúlteros.
- III) 7-8: descubrimiento del adulterio y venganza del marido.

La estructuración en tres grandes apartados es la recomendada por Lope en el *Arte Nuevo* (vv. 211-212) y la asumida por el teatro áureo, pues las piezas se presentan divididas en tres jornadas o actos²⁶. De este modo, la novela se puede ver como la traza de una comedia con la inserción de algunos diálogos, acompañados de constantes comentarios del narrador, tras el cual se encuentra por supuesto su autor, que está, podríamos decir, detrás de la cortina para mostrarnos los entresijos de la obra y de la literatura en general, a la vez que anima con su conversación el relato²⁷.

Desde el punto de vista genérico, esta novela se corresponde con la llamada tragedia urbana o drama de hechos particulares²⁸. La novela está

²⁶ Antonio Carreño expone ideas parecidas en “El relato como representación”, en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 44-49, especialmente p. 45.

²⁷ En cierto sentido, quizás, para Lope no era una práctica desconocida, pues él había escrito guiones en prosa para elaborar sus comedias, práctica que, por otra parte, recomendaba en el *Arte Nuevo* (“El sujeto elegido, escriba en prosa/ y en tres actos de tiempo le reparta”, vv. 211-212). Sobre este aspecto, véase Stefano Arata y Deborah Vaccari, “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 5 (2002) y la bibliografía de referencia.

²⁸ Llamo tragedia urbana a aquella pieza teatral en la que impera la perspectiva trágica, está protagonizada por caballeros particulares y ambientada en ciudades cercanas al auditorio desde el punto de vista espacial y/o temporal.

ambientada en un espacio y tiempo cercano al lector (la Sevilla contemporánea), y protagonizada por caballeros particulares (así, el triángulo amoroso formado por Lisardo, Laura y Marcelo). Igual ocurre con *El toledano*, cuya fábula se desarrolla en el Toledo contemporáneo, sucediendo la tragedia entre caballeros particulares. Así, el triángulo amoroso formado por Marcelo, Dorotea y Constante. La temática central es una de las habituales en estas tragedias: la deshonra causada por el adulterio de la mujer casada. La solución también es la usual en estos conflictos: la muerte de los adúlteros²⁹. El modo de llevarla a cabo es similar en el *El toledano vengado* y en *La prudente venganza*. No obstante, estas piezas presentan ciertas diferencias dignas de tener en cuenta. Veámoslo.

En *El toledano*, se nos presenta a una mujer casada, Dorotea, que, por ligereza y gusto, atenta contra su honor y, por consiguiente, contra el de su marido, a pesar de las advertencias de su criada. Desde el principio,

Para una taxonomía de la Comedia como macrogénero, véase Marc Vitse (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, PUM, 1988) e Ignacio Arellano, quien recoge básicamente la categorización de Vitse (“Los géneros: hacia una taxonomía del teatro aurisecular”, en I. Arellano, *Historia del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 129-39). Juan Oleza prefiere llamar a este tipo de piezas dramas de hechos particulares (cfr. J. Oleza, “El primer Lope: un haz de diferencias”, *Ínsula*, 658, 2001, p. 14. Véanse también del mismo autor “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. J. Oleza, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308; “Del primer Lope al “Arte Nuevo””, estudio preliminar a *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-LV).

²⁹ Un caso excepcional, quizás, es el presentado por *Las ferias de Madrid*, comedia de Lope de Vega, donde el marido ultrajado es muerto por el padre de la mujer adúltera. La justificación de esta muerte está en el comportamiento del marido, ya que no es un marido ejemplar y, por tanto, se merece el castigo del mismo modo que la mujer se merece el perdón, pues se salva y sale impune del adulterio.

Dorotea se retrata en las tablas como engañadora y maquinadora del enredo. Burla a su marido cuando lo encuentra por la calle para que no sospeche de su ligereza. Y, en definitiva, ella escribe la comedia de intriga de sus amores con Marcelo, de tal modo que éste no hace más que actuar según la pauta marcada por Dorotea. En este sentido, se comporta como otras protagonistas femeninas de comedias lopescas. Baste recordar cómo la Belisa de *El acero de Madrid* encierra la trama de toda la pieza en la nota escondida en el guante dado al criado de su galán al comienzo de la jornada primera.

Constante, sin embargo, se presenta como un amante marido, recto y noble en todo momento. No sólo custodia la honra de su mujer, sino la de toda su casa, como se demuestra en el asunto de los amores de la criada. Por ello, la obra no puede terminar de otra manera que con el castigo de los culpables. Y la culpable principal de esta tragedia atribuida a Lope es, sin duda, Dorotea. Ella es, como señalaba antes, la que ha planeado toda la intriga. El marido no tiene, por tanto, más remedio que tomar carta en el asunto para salvar su honra, ya que corre el peligro de que el adulterio comience a ser público, al saberlo el cómplice de Marcelo, quien se lo ha revelado. Este planteamiento es afín al de *Los comendadores de Córdoba*, tragedia del primer Lope. En esta pieza, un caballero veinticuatro conoce por un anillo que su mujer le engaña con don Jorge, su primo y Comendador de Córdoba. Su sobrina, doña Ana, es cómplice, ya que tiene amores con el hermano de don Jorge, don Fernando, también comendador de esa ciudad. Para cerciorarse del adulterio, el veinticuatro finge irse de cacería con el fin de dejar así actuar libremente a los amantes. Al volver de forma inesperada, sorprende a los adúlteros en el lecho. La obra termina con el asesinato de todos los de la

casa, incluido un pobre papagayo, pues para el vengador veinticuatro es asimismo cómplice del adulterio ya que, sabiendo hablar, calló. Al final, el rey don Fernando recibe esta terrible venganza como justa y premia al caballero por haber sabido guardar su honor. La culpable de la historia es también la mujer adúltera que engaña al marido. El gesto simbólico de la traición es la entrega de un anillo al Comendador. El anillo en cuestión lo acababa de entregar el veinticuatro a su mujer como símbolo de “lealtad, fe, honor, hacienda, sangre y vida”,³⁰ anillo que, a su vez, el rey de Castilla le había dado a él como premio de su lealtad y valor. El marido es, como Constante, un héroe de su honor, ya que es un caballero sin mancha al que no le queda otra salida que la del castigo-venganza, es decir la de dar muerte a los adúlteros. La diferencia de esta tragedia con *El toledano* radica en el modo de llevar a cabo la venganza: pública una, privada otra.

En *La prudente venganza*, teniendo prácticamente el mismo conflicto, la mirada a la hora de presentarnos el adulterio es diferente. Laura no es un personaje negativo como lo es la Dorotea de *El toledano* o la Beatriz de *Los Comendadores*. Laura es una mujer enamorada que se ve abocada al adulterio por amor; no es engañadora, sino engañada (recuérdese que se casa con quien no quiere desechada por la falsa carta presentada por su propio padre). Tanto Laura como Lisardo cuentan con el perdón del narrador. La actitud tolerante hacia los adúlteros se observa, por ejemplo, cuando no quiere juzgar el comportamiento de Laura:

³⁰ *Los comendadores de Córdoba*, en Lope Félix de Vega Carpio, *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991, 3 vols., vol. III, p. 1246.

Durmió mal aquella noche, y el día siguiente la afligió tanto aquel pensamiento, que se vino a resolver en escribirle. Vuestra merced juzgue si esta dama era cuerda, que yo nunca me he puesto a corregir a quien ama.³¹

o el de Lisardo:

Vuestra merced juzgue cuál destos dos [tipos de amor] tiene ahora en el pensamiento, y perdone a los pocos años de Lisardo el no platonizar con la Señora Laura.³²

Ambos enamorados son retratados positivamente desde el principio de la novela. Lisardo es joven, discreto, bien parecido, noble, rico, liberal y leal. Laura es joven, bella, noble y honesta. El único pecado cometido por los jóvenes amantes reside en dejarse llevar por el amor, ceder al “gusto” y no pensar en lo “justo”. Éste es un caso más de los expuestos por Lope en su teatro, donde ambos polos “gusto”/“justo”, o lo que es lo mismo “querer”/“deber”, no pueden estar en equilibrio. Y, al optar los protagonistas por el polo equivocado, según el sistema ideológico imperante, la solución no puede ser más que trágica. La pareja de enamorados no logra la deseable armonía entre “gusto”/“justo”, como, en otras ocasiones, logran los enamorados de las comedias.³³ Desde este punto de vista, padre, primero, y marido, después, son los obstáculos que los protagonistas encuentran en su aventura amorosa. Ni Menandro ni Marcelo terminan de ser retratados como personajes positivos; representan la *avaritia* paterna y, por tanto, son claros oponentes de la *generositas* filial encarnada por Lisardo³⁴. El primero, Menandro, engaña a su hija

³¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., p. 247.

³² *Ibidem*, p. 272.

³³ Véase la introducción de Stefano Arata a Lope de Vega, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia, 2000.

³⁴ Para Marc Vitse, la comedia de la modernización (primer cuarto del siglo XVII) refleja la lucha generacional entre padres e hijos, donde se observa cómo el egoísmo paterno intenta imponer su visión del mundo. Para triunfar sobre este egoísmo, los protagonistas de las comedias tendrán que desarrollar una fuerte capacidad imaginativa. Esta oposición también se manifiesta en términos económicos, pues frente a la *avaritia* paterna se alza la *generositas* filial; es decir, los viejos de las comedias lopescas son representantes de un conservadurismo

para que acceda a su pretensión de casarla con Marcelo. El segundo, Marcelo, no es el marido adecuado para Laura por sus años y por no cumplir el papel de amante. En ambos casos el “gusto” cede ante la fuerza de lo “justo”. Pero hasta el propio Lope se permite ironizar sobre los peligros de tal opción en el matrimonio:

Ya los papeles eran estafeta ordinaria, y se iba disponiendo el deseo a poco honestos fines (que Marcelo no era amoroso ni había estudiado el arte de agradar, como algunos que piensan que no importa y que todo se debe al nombre, no considerando que el casado ha de servir dos plazas, la de marido y la de galán, para cumplir con su obligación y tener segura la campaña).

Paréceme que dice vuestra merced: “¡Oh, lo que os deben las mujeres;”. Pues le prometo que aquí me lleva más la razón que la inclinación, y que si tuviera poder instituyera una cátedra de casamiento donde aprendieran los que habían de ser desde muchachos y que, como suelen decir los padres unos a otros: “Este niño estudia para religioso”, “éste para clérigo”, etc., dijeran también “este muchacho estudia para casado”. Y no que venga un ignorante a pensar que aquella mujer es de otra pasta porque es casada, y que no ha menester servirla ni regalarla porque es suya por escritura, como si lo fuese de venta, y que tiene privilegio de la venganza para traerla mil mujeres a los ojos, sin reparar, como sería justo, en que ha puesto en sus manos todo lo mejor que tiene después del alma, como es la honra, la vida, la quietud, y aun con ella, que muchos la habrán perdido por esta causa.³⁵

De estas palabras se deduce que el marido es, en cierta medida, “culpable” de la inclinación de Laura a las estafetas amorosas con Lisardo. Visión del adulterio, pues, diferente de las dos piezas teatrales antes comentadas, *El toledano* y *Los comendadores*, pero cercana a otra obra de madurez de Lope como es *El castigo sin venganza* (1632). En esta tragedia encontramos a Casandra, la esposa del Duque de Ferrara, que se lamenta de su marido ante Lucrecia, su dama de compañía:

económico e ideológico que se enfrenta a la liberalidad económica e ideológica de los jóvenes (Cfr. Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, cit., pp. 462-76; *Historia del Teatro en España, I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, coord. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990, pp. 551-52).

³⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 265-266.

CASANDRA No hay altezas con tristeza,
y más si bajezas son.
Mas quisiera, y con razón,
ser una ruda villana
que me hallara la mañana
al lado de un labrador,
que de un desprecio señor,
en oro, purpura y grana.

 ¡Pluguiera a Dios que naciera
bajamente, pues hallara
quien lo que soy estimara
y a mi amor correspondiera!
En aquella humilde esfera,
como en las camas reales,
se gozan contentos tales,
que no los crece el valor,
si los efectos de amor
son en las noches iguales.
[...]

 El Duque debe de ser
de aquellos cuya opinión,
en tomando posesión,
quieren en casa tener
como alhaja la mujer,
para adorno, lustre y gala,
silla, o escritorio en sala;
y es término que condeno,
porque con marido bueno
¿cuándo se vio mujer mala?

La mujer de honesto trato
viene para ser mujer
a su casa, que no a ser
silla, escritorio o retrato.
Basta ser un hombre ingrato,
sin que sea descortés,
y es mejor, si causa es
de algún pensamiento extraño,
no dar ocasión al daño,
que remediarle después.³⁶

Como se puede observar, estas ideas están muy cercanas a las expuestas anteriormente por el narrador de *La prudente venganza*³⁷. Incluso en esta tragedia aparece el mismo perdón por los pecados de amor que señalé antes, pues Casandra, enamorada de Federico, hijo bastardo del duque, declara para auto-justificarse “que si es amor no es traición” (v. 1840, véase también vv. 1980-ss). El amor de Casandra por Federico es un amor a primera vista, que para Lope es igual al amor verdadero.³⁸ Hay, además, en estas obras un “pecado” o defecto del marido que legitima, en cierto sentido, el adulterio³⁹. Así se ve claramente en el caso del Duque de

³⁶ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 173-177, vv. 996-1073.

³⁷ Juan Pérez de Montalbán es también de este mismo parecer (véase Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII, op. cit.*, p. 87).

³⁸ Véase Pierre Dupont, “La justification poétique des amours illégitimes dans le théâtre de Lope de Vega”, en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne*, París, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 341-355.

³⁹ La misma justificación la encontramos en las novelas de Bandello. Por ejemplo, en la *novella* I, XI, que he señalado como fuente última, la mujer, que se presenta como mujer ventanera, busca un amante porque el marido no cumple con sus obligaciones maritales: “Onde volendo proveder a’ casi suoi con quel meglio modo e più segretezza che fosse possibile, pensò che di leggero averebbe

Ferrara, quien en el primer cuadro se presenta como un personaje inmoral reprendido por una prostituta, quedando de tal modo su liviandad enfatizada. El Duque, que al inicio de la obra se presenta como indigno del amor de su mujer Casandra, va a evolucionar hacia una santidad, que justificará el castigo de los adúlteros. El Duque vuelve de la guerra, donde ha luchado a favor del Papa, convertido en buen gobernante, valeroso guerrero, además de amante esposo y padre. Este cambio hará que la solución que adopte, ante el conflicto del adulterio cometido por su mujer con el hijo de él e hijastro de ella, sea la de un nuevo David⁴⁰. Será buen gobernante y será buen padre: castigará a los culpables y no se vengará del hijo. Por ello, y no sin antes debatirse entre el querer y el deber —de nuevo hay que equilibrar “gusto”/“justo”—, elegirá el castigo sin venganza como evidente triunfo de lo justo sobre el gusto y del gobernante sobre el padre: hará que Federico mate a Casandra sin saber que es ella y hará que sus cortesanos maten a Federico por haber asesinado a su madrastra. La justificación de estas muertes es, además y sobre todo, política, pues el Duque teme que Federico llevado por su ciega pasión pueda llegar al parricidio y, lo que es más grave socialmente, al regicidio en este caso. Esta preocupación justificativa la declara en un soliloquio el propio Duque:

la comodità, pur che ritrovasse persona che agradisse; perciò che andando a buon'ora monsignor suo marito in parlamento e tardi a casa ritornando, averebbe in quel tempo agio di sodisfare ai suoi bisogni. Fatta questa considerazione tra sé, si mise a star su la porta ed a la finestra per veder chi andava per la contrada e per far scielta d'uno che più le fosse paruto a suo proposito” (Matteo Bandello, *Novelle*, ed. Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1910-1911, 5 vols., vol. I, p. 147).

⁴⁰ Para la figura del Duque de Ferrara como un nuevo David, véase Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, cit., pp. 389-403 e *Historia del Teatro en España, I*, cit. pp. 530-48.

DUQUE

Cielos,

hoy se ha de ver en mi casa
no más que vuestro castigo.
Alzad la divina vara.
No es venganza de mi agravio;
que yo no quiero tomarla
en vuestra ofensa, y de un hijo
ya fuera bárbara hazaña.
Éste ha de ser un castigo
vuestro no más, porque valga
para que perdone el cielo
el rigor por la templanza.
Seré padre y no marido,
dando la justicia santa
a un pecado sin vergüenza
un castigo sin venganza.
Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia.
Quien en público castiga
dos veces su honor infama,
pues después que le ha perdido,
por el mundo le dilata.
La infame Casandra dejo
de pies y manos atada,

con un tafetán cubierta,
y por no escuchar sus ansias
con una liga en la boca,
porque a decirle la causa,
para cuanto quise hacer
me dio lugar, desmayada.
Esto aun pudiera, ofendida,
sufrir la piedad humana,
pero dar la muerte a un hijo,
¿qué corazón no desmaya?
Solo de pensarlo, ¡ay triste!,
tiembla el cuerpo, expira el alma,
lloran los ojos, la sangre
muere en las venas heladas,
el pecho se desalienta,
el entendimiento falta,
la memoria está corrida
y la voluntad turbada;
como arroyo, que detiene
el hielo de noche larga,
del corazón a la boca
prende el dolor las palabras.
¿Qué quieres, amor? ¿No ves
que Dios a los hijos manda
honrar los padres, y el Conde
su mandamiento quebranta?
Déjame, amor, que castigue

a quien las leyes sagradas
 contra su padre desprecia,
 pues tengo por cosa clara
 que si hoy me quita la honra,
 la vida podrá mañana.⁴¹

Vemos, por tanto, en estas piezas de la madurez literaria de Lope una visión más comprensiva hacia el conflicto del adulterio, aunque la solución sea tan rotunda como en los restantes dramas de honor. En *La prudente venganza* se puede decir que, incluso, tiene una mirada amable hacia los adúlteros con guiños no exentos de ironía, como se vislumbra en el narrador al recordar la temeridad de los amantes por guardar los recuerdos de su amor:

Así hablaba Marcelo entre sí mismo, forzando el rostro a la fingida alegría en tan inmensa causa de tristeza. Dio en regalar a Laura, como quien se despedía de la víctima para el sacrificio de su honra; y para justificarle, en estando ella fuera, con llaves contrahechas hizo visita general de sus escritorios. Halló un retrato de Lisardo, algunos papeles, cintas, niñerías, que amor llama favores, y las dos joyas.

Los amantes que esto guardan donde hay peligro, ¿qué esperan, señora Marcia? Pues en llegando a papeles, ¡oh papeles, cuánto mal habéis hecho! ¿Quién no tiembla de escribir una carta? ¿Quién no la lee muchas veces antes de poner la firma? Dos cosas hacen los hombres de gran peligro sin considerarlas: escribir una carta y llevar a su casa un amigo. Que destas dos han surtido a la vida y a la honra desdichados efectos.⁴²

Por otra parte, esta actitud no es de extrañar, pues recuérdese que Lope está escribiendo la novela para su amante Marta de Nevares, con quien ha protagonizado también un episodio de adulterio. Lope conoció a

⁴¹ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, cit., pp. 271-273, vv. 2834-2891.

⁴² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., p. 280.

Marta en 1616 cuando ésta tenía veintiséis años y estaba casada con Roque Hernández de Ayala desde los trece. Años después, moría su marido, casi recién declarado nulo el matrimonio, pero ya en 1617 había nacido del adulterio Antonia Clara. De ahí, quizás, que el nombre de la adúltera también cambie, pues ya no se llama Dorotea, como en *El Toledano*, sino Laura. El nombre de Dorotea, que en la producción lopesca está asociado a Elena Osorio, con la que el dramaturgo vivió una turbulenta historia amorosa, está reservado en esta novela para la cortesana amante desdeñosa de Octavio, amigo de Lisardo. Como la crítica ha señalado, el episodio de los amoríos de Octavio y Dorotea tiene una fuerte resonancia biográfica de los amores de Lope con Elena Osorio, pues es también un perulero — Francisco Perrenot de Granvela—, quien se interpone entre la pareja.⁴³

Pero la curiosidad que presenta esta novela se debe a la apostilla final del narrador, donde explica el sentido de la ejemplaridad de la obra:

Sólo faltaba de su castigo al cumplimiento de su venganza el mísero Lisardo, cuya tristeza le tenía tan recogido que era imposible satisfacerla.

Bien pudiera contentarse la honra de este caballero con tres vidas, y si era mancha por las leyes del mundo, ¿qué más bien lavada que con tanta sangre?

Pues, señora Marcia, aunque las leyes por el justo dolor permiten esta licencia a los maridos, no es ejemplo que nadie debe imitar, aunque aquí se escriba para que lo sea a las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama.⁴⁴

⁴³ Los amores de Lope con Elena Osorio quedaron registrados en numerosos poemas y, especialmente, en *La Dorotea*. Véase la “Introducción” de José Manuel Blecuá a su edición de *La Dorotea* (Madrid, Cátedra, 1996, pp. 13-80, especialmente las pp. 16-20 y 31-34)

⁴⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., pp. 282-283.

Sentido que vuelve a recalcar al final de la novela:

Ésta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre; no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian [...].⁴⁵

De estas palabras puede deducirse una diferente recepción entre novela y teatro, ya que se matiza la ejemplaridad de los casos expuestos en las tablas. Pone en solfa el concepto de honra y, por ende, a los héroes del honor privado. A este respecto son esclarecedoras las palabras del narrador cuando nos diserta en torno a la venganza:

Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita porque se mate al ofensor la ofensa del ofendido; lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio y, el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida. ¿Quién duda que está ya la objeción a este argumento dando voces? Pues, aunque tácita, respondo que no se ha de sufrir ni castigar. Pues ¿qué medio se ha de tener? El que un hombre tiene cuando le ha sucedido otro cualquier género de desdicha: perder la patria, vivir fuera della donde no le conozcan y ofrecer a Dios aquella pena, acordándose que le pudiera haber sucedido lo mismo si en alguno de los agravios que ha hecho a otros le hubieran castigado. Que querer que los que agravió le sufran a él, y él no sufrir a nadie, no está puesto en razón; digo sufrir, dejar de matar

⁴⁵ *Ibidem*, p. 284. La historia cuarta de la traducción española de la versión francesa de las *Novelle* de Bandello también recalca esa ejemplaridad del castigo de los adúlteros: “Y quando estos pobres enamorados pensauan auer llegado a la cumbre de su contento, y gozar a vela tendida de los faouores del amor, queriendo mostrar fortuna, que al vltimo fin de su fiesta da a comer sus amargos xaraues, hizo que les costasse a los dos la vida con vna muerte tan cruel, que si los que hazen profession de semejantes cosas, tomassen exemplo en estos, auria harta menos mugeres disfamadas, y muchos menos maridos engañados” (M. Bandello, “De una dama piamontesa que habiéndola tomado su marido en adulterio la castigó cruelmente”, en *Historias trágicas exemplares*, Valladolid, Lorenzo de Ayala, 1603, f. 99v.).

violentemente, pues por sólo quitarle a él la honra, que es una vanidad del mundo, quiere él quitarles a Dios, si se les pierde el alma⁴⁶.

Como se puede comprobar, Lope no defiende la venganza, sino el perdón de lo adúlteros, que, por otra parte, estaría más en consonancia con la moral cristiana. Lope plantea sutilmente la discordancia entre la doctrina cristiana y la ley del honor sustentada paradójicamente por una sociedad, que, para colmo, se presenta abanderada del catolicismo ortodoxo⁴⁷. Pero no fue Lope el único en preferir el perdón. Ya Bandello en la dedicatoria de la *novella* I, LV (“Il Bandello al magnifico signore, il Signore Giangirolamo Castiglione”) defiende una actitud tolerante a imitación de gentiles ilustres como Julio César y, por supuesto, a imitación de Cristo:

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 283-284.

⁴⁷ La disonancia entre la ley de Dios y la de los hombres también la pone Lope de manifiesto en *La malmaridada* (1588-1595), cuando dos de los personajes de la obra dialogan sobre la diferencia del adulterio cometido por el hombre o por la mujer:

MAURICIO Dios podrá ser ofendido
del hombre y de la mujer,
pero en el mundo ha de ser
siempre el hombre preferido.

CIPIÓN Luego, ¿la ley de la tierra
difiere de la del cielo?

MAURICIO Como de ese cielo al suelo.

CIPIÓN Pues yerra en todo.

MAURICIO Sí, yerra
pero, di, ¿el cielo no manda
que a quien me da un bofetón
otro le guarde?

CIPIÓN Es razón
de Dios, en sus leyes anda.

MAURICIO Pues el mundo es de otra suerte
y me manda que le mate,
y cuando de esto no trate
quedo infame hasta la muerte.

(Lope de Vega, *La malmaridada o la cortesana*, ed. Christian Andrès, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 2001, vv. 1662-1677, pp. 94-95).

Voi in questa novella vederete quanti danni vengono dal non sapersi governare e non voler talora porre il freno a la turbulenta, fervida e precipitosa ira quando ci assale. Non nego già che la vendetta negli animi fieri non sia cosa dolce e di grandissima sodisfazione, quando regolarmente si fa; ma dico che io mai vorrei cavarmi un occhio per cacciarne dui di testa al mio nemico piacendomi molto più il generoso animo di Giulio Cesare, perpetuo dittatore che fu il primo che partorì l'imperio romano, il quale mai cosa veruna non si smenticava se non l'ingiurie e molto facile era perdonarle. E veramente se per vendicar la morte del fratello, figliuolo o amico, il morto si potesse ritornare in vita o una ricevuta ingiuria fare che fatta non fosse, io direi che senza rispetto veruno l'uomo dovesse vendicarsi. Ma non seguendo nessuna di queste cose, mi par che prima che si venga a giunger male a male, l'uomo dovrebbe molto ben discorrere il fine che ne può seguire; e tanto più che essendo cristiani e volendo esser degni di sì glorioso nome, debbiamo esser imitatori di Cristo che il perdonar ai nemici ci comanda.⁴⁸

E insiste en ello al comienzo de la misma *novella* LV (“Un castellano trovata la moglie in adulterio col suo signore gli ammazza ond'egli con molti altri è miserabilmente morto”), cuando recomienda la templanza a la hora de actuar :

Egli in effetto è gran cosa che ordinariamente il più dei nostri ragionamenti si veggiano cascare a parlar dei casi amorosi, e massimamente quando il nostro virtuoso Messer Gian Battista Schiaffinato ci è di compagnia, che sempre ha alcuna bella rima amorosa e epigramma o elegia de le sue dotte composizioni da recitare. E perché s'è detto che un innamorato mai non dovrebbe adirarsi, dico che l'adirarsi in ogni cosa sta male, quando il furor de l'ira adombra il lume de la ragione, perché il più de le volte l'uomo che da l'ira è vinto fa strabocchevoli errori che poi così di leggero non si ponno emendare, come in una mia historia che raccontarvi intendo, apertamente vedrete. Si vuole l'uomo adirare ne le cose mal fatte, ma con temperamento, non lasciando trascorrer la colera fuor dei debiti termini. Se mi dirà alcuno che sia cosa più facile a dire che a fare, io lo confesso; ma ben gli ricordo che la virtù consiste circa le cose difficili, e dove ne l'operare è maggior difficoltà quivi è la gloria maggiore⁴⁹.

⁴⁸ Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. II, pp. 263-4.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 264-5.

Se ve así la venganza como una actitud irracional nacida de la ira. Por ello prefiere otro tipo de castigo más inocuo para las mujeres licenciosas, como el dado en la *novella* I, XXXV, donde la mujer es burlada de forma escatológica⁵⁰. El novelista juzga este tipo de comportamiento de sabio, como se deja ver en las palabras finales del relato:

E veramente egli si portò saggiamente, e non volle quando vide la lettera de la moglie bravar con lei né ammazzarla, ma del modo che avete udito quella castigò. Finito il desinare, partendosi il frate, messer Pancrati lo pregò che ne le sue sante orazioni si ricordase di lui, e per l'avvenire ebbe destramente gli occhi a l'operazioni de la moglie acìò che non gliene facesse un'altra.⁵¹

Desde este punto de vista, se entiende que Bandello califique precisamente de prudente el comportamiento del marido de la novela I, XI, que he marcado como fuente última del relato lopesco, pues no es vengativo. Así aparece en la carta dedicatoria (“Il Bandello al signor Vincenzo Attellano”), donde Bandello recoge las palabras del doctor Francesco Midolla, presunto narrador de la historia:

Signori miei, se mi ascoltate io vi dirò quanto *prudentermente* un senatore di Parigi in simil caso si diportasse⁵².

⁵⁰ El argumento de la novela es el siguiente: El marido conoce que su mujer ama a un sacerdote por los presentes y la carta que le manda con su criada. El marido intercepta la carta y engaña a su mujer: hace que la criada le lleve una carta falsa, finge marcharse de la ciudad para facilitar la cita de los enamorados, se hace dar de un médico unas píldoras para dar de vientre y se hace pasar por el amante. Cuando su mujer está en la cama con él, la llena de toda clase de porquerías: ventosidades, vómitos, excrementos... y, además, la golpea diciéndole que ella lo ha envenenado con sus regalos alimenticios. Al día siguiente, el marido invita al sacerdote a comer para que vea la locura de su mujer. Busca excusas para salir de vez en cuando de la sala y, en esos momentos, la mujer maldice y amenaza al sacerdote, quien, ignorante del asunto, termina creyendo que verdaderamente está loca.

⁵¹ Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. II, p. 57. Aunque no hay que olvidar que este castigo es, quizás, posible porque el adulterio no es efectivo.

⁵² Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. I, pp 146. La cursiva me pertenece.

Y la misma opinión positiva aparece al final:

Certamente, se egli sapeva ben consigiar altri, in questo pericolosissimo caso egli consigliò benissimo se stesso, salvando l'onore proprio e quello de la moglie⁵³.

Precisamente el modo “prudente” de resolver el caso es, por un lado, no hacerlo público (mediante la estratagema diseñada por el marido cornudo que hace ver al criado informante que no ha habido tal adulterio) y, por otro lado, evitar así la terrible venganza. La aplicación del calificativo “prudente” no es, por lo tanto, exactamente igual en *Bandello* y en *Lope*. La diferencia se debe, quizás, al público receptor de la obra. En la España del Siglo de Oro, la solución esperable para un conflicto de este tipo es la muerte de los adúlteros. Y esa solución es la que de manera casi sistemática encontramos en las obras teatrales del período. También, como hemos visto, es la solución adoptada por *Lope* en la novela comentada, pero con la diferencia de la digresión final que, como dije antes, matiza e incluso invalida esa misma solución y el mismo concepto del honor. No olvidemos que *Lope* define ahí la honra como vanidad del mundo.

Con la venganza privada *Lope* nos muestra el mejor camino para tapar socialmente la deshonra, pero, al comentar el desenlace, nos hace ver la falla de ese camino: la honra perdida no se puede recuperar, sólo se puede silenciar con la muerte de los causantes y de los testigos. De tal modo que, en el fondo, el único modo “prudente” de actuar sería retirarse de la sociedad que con la ley sangrienta del honor no admite al marido ultrajado. Para el marido deshonrado la sola salida es, pues, la resignación cristiana. Ésta sería, en última instancia, la ejemplaridad de la novela lopesca.⁵⁴

⁵³ *Ibidem*, p. 149.

⁵⁴ Cervantes había propuesto también el perdón para los adúlteros frente a la venganza en *El celoso extremeño*. Laspéras, sin embargo, marca la diferencia entre ambas piezas: “A partir d’une situation narrative identique, où serviteurs et esclaves sont les témoins de l’infortune du mari, il opte dans *La prudente venganza* pour une vengeance impitoyable et sanglante, tandis que Cervantes inclinait au pardon. L’exemple des *Novelas a Marcia Leonarda* révèle ainsi la

Acaso Lope se permite esta reflexión final, porque se sabe frente a un receptor diverso.⁵⁵ Avalor-Arce propone también la diferencia de público como causa de los distintos planteamientos de la novela *El celoso extremeño* y del entremés de *El viejo celoso*, pues mientras que éste va dirigido a “los mosqueteros de los corrales de comedias”, las *Novelas Ejemplares* “están dedicadas a la Grandeza española”⁵⁶. Precisamente, para Laspéras, era la nobleza, que en su mayoría sabía leer, el principal público receptor, al cual se dirigía la novela corta, y de ahí los valores que en ella se defienden:⁵⁷

façon dont la nouvelle choisit d'ignorer ou de refuser les suggestions des *Novelas ejemplares*. Bien que ces ouvertures soient aussitôt réprimées par l'empire du code et du dogme tridentin, elle ne considère finalement comme gage d'exemplarité que le principe d'application instauré et développé par Cervantès, mais dans son sens le plus étroit” (Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, cit., p. 410).

⁵⁵ No es de extrañar ya que Lope sabía muy bien adecuarse a su público receptor como ha demostrado Teresa Ferrer para el caso de reescritura de *El premio de la hermosura*, creada para una representación cortesana en Lerma y posteriormente refundida para un espectáculo no cortesano: “Es asombroso hasta qué punto Lope distinguía entre un tipo de público y otro, unas circunstancias de producción y otras, al confeccionar sus comedias” (*La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, p. 181). Para otros casos similares, véase Stefano Arata, “Proyección escenográfica de la Huerta del Duque de Lerma en Madrid”, en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, ed. P. Civil, Madrid, Castalia, 2004, 2 vols., vol. I.

⁵⁶ Juan Bautista Avalor-Arce, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1985, 3 vols., vol. II, p. 36. Y antes explica esas diferencias: “[...] el mismo conflicto central que anima *El celoso extremeño* se nos presenta en más apretado haz en el entremés de *El viejo celoso*. [...] Pero en el entremés las notas están dadas en tono menor, de abierta farsa, al punto que se evita ahora el desenlace trágico. Los personajes han descendido unas gradas de su original nivel artístico y actúan en un mundo de motivaciones sencillas —simplificaciones que en parte se pueden atribuir al diverso género literario que la presenta—. Los complejos volitivos que provocan nuestras acciones se desnudan aquí y aparecen con la simplicidad de objetivo propia de la caricatura. Porque Cañizares es eso, el contorno lineal (la visión bufonesca, más bien) de Carrizales. Y al extremar las líneas caricaturescas, Cervantes agudiza también las notas obscenas, que singularizan a este entremés dentro de la producción cervantina” (*Ibidem*, p. 35).

⁵⁷ Laspéras, “La novela corta: hacia una definición”, art. cit., pp. 310 y 316.

En los casos de honor no oscila la novela entre los dos polos narrativos que teóricamente se ofrecen. Privilegia la reparación humanística, que no la restitución del honor por la sangre, aunque seguía vigente el código de las Siete partidas. En realidad, la ideología nobiliaria opta por una solución que realza la imagen que desea imponer.

En consecuencia, repetiré lo que ya escribí, a saber que la novela ejemplar se dirige a un grupo. El respeto escrupuloso de los edictos tridentinos indica el camino a seguir en materia de matrimonio y de reparación de estupro, de errores o de delitos, magnificándose de esta suerte los valores aristocráticos. Al resucitar un pasado que recuerde los fundamentos del estado nobiliario, al ostentar personajes voluntariamente eximidos de faltas graves o infamantes, al reprimir aquéllos sus violentas pasiones, nos propone la novela las claves de su ejemplaridad.⁵⁸

En conclusión, podemos decir que Lope aborda el tema del adulterio en diferentes obras a lo largo de su trayectoria literaria, nos presenta distintos casos con soluciones parecidas, pero con matices diversos que van desde la sangrienta venganza pública y colectiva de *Los comendadores de Córdoba* hasta *El castigo sin venganza*⁵⁹. En las dos obras comentadas de la madurez literaria de Lope (*La prudente venganza* y *El castigo sin venganza*), el escritor madrileño se inclina por no defender la venganza, siendo más explícito en la novela que en la tragedia, ya que la novela le permite, como narrador, intervenir y comentar el caso.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 317.

⁵⁹ Juan Oleza ha hablado del rumor de las diferencias que se deja oír en la ingente producción del Fénix. Por ello, es siempre difícil hacer cualquier tipo de aseveración respecto a su obra, ya que a menudo nos encontramos con “casos “y “contra-casos” (véase Juan Oleza, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. I. Arellano; V. García Ruiz; M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-50).

COTEJO POR MEDIOS INFORMÁTICOS DE LA *VIDA* DE PASAMONTE Y EL *QUIJOTE* DE AVELLANEDA

Alfonso Martín Jiménez

Universidad de Valladolid

En este trabajo se pretende mostrar la gran cantidad de coincidencias expresivas con carácter significativo que se producen entre la *Vida* y *trabajos* de Jerónimo de Pasamonte y el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda. Dichas coincidencias, obtenidas y validadas a través del uso de procedimientos informáticos, ponen de manifiesto de manera objetiva y rigurosa que ambos textos no solo pudieron haber sido escritos por la misma persona, sino que seguramente lo fueron, lo que viene a ratificar que, en conformidad con la hipótesis formulada por Martín de Riquer¹, Avellaneda fue en realidad Jerónimo de Pasamonte.

Las pruebas que sustentan la identidad entre Pasamonte y Avellaneda, expuestas por extenso en otros lugares, resultan abrumadoras, y entre ellas destaca el hecho de que el propio Cervantes considerara a Pasamonte el autor del *Quijote* apócrifo². Y hasta el momento no se ha podido formular

¹ Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988, pp. 137-158 (trabajo recogido -con algunas adiciones- en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acanalado, 2003, pp. 387-535).

² Pueden consultarse al respecto los siguientes trabajos de mi autoría: *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; “Cervantes versus Pasamonte (“Avellaneda”): Crónica de una venganza literaria”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre 2004, 30 pp., <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/>; *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; “Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*”, *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf>; “El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda”, *Lemir. Revista de Literatura*

ni una sola objeción consistente capaz de rebatir que Pasamonte fuera Avellaneda³. A este respecto, Javier Blasco ha aducido recientemente que, para identificar a Pasamonte con Avellaneda, habría que suponer lo siguiente:

Pasamonte debería de estar vivo en fechas posteriores a 1605 y, por supuesto, debería de haber leído el *Quijote* cervantino (y de ninguna de las dos cosas hay constancia); dada la amplia cultura latina y romance demostrada por Avellaneda y dado el carácter totalmente iletrado del Pasamonte de la *Vida*, entre 1605 y 1613 debería haber hecho un curso acelerado de lectura rápida y otro de expresión verbal (y tampoco hay constancia de ello); por añadidura, para hacer todo lo anterior, pues en 1605 era ciego de un ojo («y perdí la vista del ojo derecho, que era el que más me servía») y del otro -según confesión propia- «era tan corto de vista» que «no me podía cocinar», antes debería de haber recuperado la vista (y de tal milagro tampoco hay constancia); finalmente, y sobre todo, a sus cincuenta y muchos años, debería de haber adquirido una conciencia lingüística que en la *Vida* no poseía, además de haber cambiado sus usos verbales (lo cual parece de todo punto imposible)⁴.

El que no tuviéramos noticias de Pasamonte después de enero de 1605 (momento en el que se acercaba a los cincuenta y dos años, pues fue bautizado en abril de 1553) no significaría que no estuviera vivo después de esa fecha, y hoy contamos con un documento del Monasterio de Piedra, escrito entre 1622 y 1626, en el que figura una firma de “Fray Gerónimo Pasamonte”, la cual presenta evidentes similitudes, confirmadas por

Española Medieval y del Renacimiento, 9, 2005, 32 pp., <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Revista9.htm>; “El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”, *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas*, 2, 2006, http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas/num_2/martin.pdf, pp. 1-77 y “El *Buscón* de Quevedo, la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda”, *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 12 (en prensa). Vid. además Carolina María Schindler y Alfonso Martín Jiménez, “El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*”, *Hipertexto*, 3, invierno 2006, pp. 101-122, <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper3Martin.pdf>.

³ Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 76-87 y Alfonso Martín Jiménez, “De Avellaneda y avellanedas», *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 371-407, pp. 379 y ss.

⁴ Javier Blasco, “Introducción” a Alonso Fernández de Avellaneda (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Javier Blasco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. XIII-LXXXIX.

expertos en caligrafía y paleografía de la época, con las tres firmas de Jerónimo de Pasamonte que figuran en el manuscrito de su *Vida y trabajos*, lo que permite pensar razonablemente que, después de 1605, Pasamonte volvió a España e ingresó como fraile bernardo en el Monasterio de Piedra, donde seguramente escribió el *Quijote* apócrifo⁵. Y existen numerosas evidencias de que fue precisamente la lectura de la primera parte del *Quijote* cervantino, en la que Cervantes le denigraba bajo la apariencia del galeote Ginés de Pasamonte, lo que originó que Jerónimo de Pasamonte se decidiera a escribir el *Quijote* apócrifo para dar réplica a la ofensa cervantina. Por otra parte, ni Pasamonte tenía un carácter “totalmente iletrado” (por el contrario, sabemos que aprendió gramática y latín con su tío clérigo; se describe a sí mismo en su *Vida y trabajos* como alguien que tiene frecuentemente “libros en las manos”⁶ durante su cautiverio; conoce de memoria versos del Ariosto; menciona a Fray Luis de Granada...), ni Avellaneda muestra haber leído una enorme cantidad de obras literarias. Luis Gómez Canseco recoge las fuentes del *Quijote* apócrifo en un apéndice de su edición de la obra⁷, y es de notar que la mayor parte de las publicadas antes de 1603, fecha en que Pasamonte concluyó su autobiografía (aunque las dedicatorias sean de 1605), constituyen precisamente el tipo de obras por el que el aragonés muestra predilección en su autobiografía, como la Biblia (algunos de cuyos fragmentos incluye en sus oraciones), la literatura cristiana y devota

⁵ Ver Alfonso Martín Jiménez, “El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda”, cit., pp. 5-13 y Joaquín Melendo Pomareta, “Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda”, en *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio 2006, 40 pp. (<http://www.um.es/tonosdigital/>).

⁶ *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. José María de Cossío, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1956, tomo XC, pp. 5-73, p. 22.

⁷ En dicho apéndice se ofrece el siguiente listado de fuentes del *Quijote* apócrifo: fuentes bíblicas, griegas y latinas, literatura cristiana, fuentes neolatinas y tratados devotos, libros de caballerías, literatura italiana, romancero, obras de Cervantes (*Novelas ejemplares* y primera parte del *Quijote*), obras de Lope de Vega (“Ensílleme el potro rucio”, *El hidalgo Bencerraje*, *El peregrino en su patria*, *El testimonio vengado*, *Jerusalén conquistada*, *La Arcadia*, *La buena guarda*, *La hermosura de Angélica*, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*) y otras fuentes (*El Buscón* de Francisco de Quevedo y las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita). Cfr. el apéndice titulado “Índice de fuentes, refranes y relaciones textuales” en A. Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 763-767.

y la literatura italiana. Y el resto de fuentes literarias (como las obras de Cervantes, de Lope de Vega o *El Buscón* de Quevedo) son en su mayor parte posteriores a 1603, por lo que Pasamonte no pudo referirse a ellas en su *Vida y trabajos*. Pero bien pudo leerlas después; de hecho, Avellaneda afirma expresamente en su prólogo que, para componer su obra, ha tenido que realizar varias lecturas: "...la cáfila [‘conjunto’, ‘multitud’] de papeles que para componerla he leído, que son tantos como los que he dejado de leer"⁸. Por ello, nada tendría de extraño que Pasamonte, para llevar a cabo su venganza literaria contra Cervantes, hubiera leído, después de 1603, los libros o manuscritos cuya influencia se observa en el *Quijote* apócrifo. Y, desde luego, sus problemas visuales no tendrían por qué habérselo impedido: si conocemos tales problemas, es precisamente porque él mismo los indicó en una obra escrita de su puño y letra ("Acabé este presente libro en Nápoles, de mi propia mano"⁹), y si la pérdida de la visión de su ojo derecho (circunstancia que se produjo en noviembre de 1599, como se indica en el capítulo 52 de su obra), no le impidió escribir y culminar en los siguientes cuatro años su autobiografía, tampoco tuvo por qué impedirle leer otras obras. El defecto visual que padecía, la miopía, no imposibilita leer ni escribir (antes al contrario, los miopes pueden leer fácilmente a corta distancia), y, de hecho, Pasamonte dejó claro en el capítulo 58 de su obra que conservaba la visión de un ojo: "Ruego, mi Señor, que me salve yo con un ojo y no me condene con dos"¹⁰. Si Pasamonte pudo escribir esta frase y los capítulos finales de su autobiografía de su propia mano, aun después de perder la visión de un ojo, es porque conservaba la del otro, la cual le permitió culminar su *Vida y trabajos* y bien pudo permitirle leer y escribir otras obras. Y en cuanto a los usos verbales de Pasamonte y de Avellaneda, enseguida comprobaremos sus similitudes¹¹.

⁸ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, cit., p. 200.

⁹ *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. José María de Cossío, cit., p. 72.

¹⁰ *Ibidem*, p. 67.

¹¹ A este respecto, Javier Blasco señala algunas voces que aparecen en el *Quijote* apócrifo y en *La pícaro Justina* y que no están presentes en la *Vida y trabajos* de Pasamonte (cfr. Javier Blasco, "La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícaro Justina*", en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXV, Cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre de 2005, pp. 53-109, p. 55); pero, como se mostrará a lo largo de este trabajo, hay muchísimas otras expresiones

Ante la inexistencia de pruebas capaces de refutar que Pasamonte fuera Avellaneda, los detractores de tal identificación solo pueden aducir que el autor de la *Vida y trabajos* no estaba capacitado para escribir el *Quijote* apócrifo, y que existen grandes diferencias expresivas y estilísticas entre ambas obras. Pero lo cierto es que este juicio subjetivo se suele formular sin una comprobación empírica y rigurosa que lo sustente.

A este respecto, hay que tener en cuenta que la misma apariencia de las ediciones de ambas obras que solemos consultar es muy diferente. El *Quijote* apócrifo fue publicado en su época y fue manipulado por los cajistas catalanes que se encargaron de su impresión, los cuales lo adecuaron ya entonces a las normas convencionales de la edición, y ha sido después publicado en ediciones que han modernizando su puntuación y su grafía¹². La *Vida y trabajos* de Pasamonte, contrariamente, no fue impresa en vida de su autor. La primera publicación de esta obra, realizada en 1922 por Raymond Foulché-Delbosc, consistió en una transcripción literal del manuscrito original, manteniendo los usos del mismo¹³, y en esa edición se han basado otras versiones posteriores, las cuales, si bien modernizan en algunos aspectos la grafía, mantienen en otros los usos antiguos del manuscrito¹⁴. Además, en la autobiografía de Pasamonte abundan los aragonesismos, italianismos y términos marinos o militares que hoy en día resultan difíciles de interpretar, y la ausencia de

coincidentes en la obra de Pasamonte y en la de Avellaneda que no figuran en *La pícara Justina*.

¹² Vid. Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia, 1971, así como las más recientes ediciones de Luis Gómez Canseco (*op. cit.*) y de Javier Blasco (*op. cit.*).

¹³ Vid. *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. Raymond Foulché Delbosc, *Revue Hispanique*, LV, 1922, pp. 310-446.

¹⁴ Vid. *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. José María de Cossío, cit. y Jerónimo de Pasamonte, *Autobiografía*, prólogos de Miguel Ángel de Bunes Ybarra y José María de Cossío, Sevilla, Espuela de Plata, 2006. Florencio Sevilla ha realizado una versión digital más actualizada: *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02437218856810720865502/>. Vid. además la versión digital de Enrique Suárez Figaredo, *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, 2006, http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_VidaPasamonte.pdf, la cual tiene algunas notas explicativas.

ediciones críticas que ofrezcan suficientes anotaciones explicativas de esos términos ha colaborado a acrecentar sus diferencias con respecto a las ediciones anotadas del *Quijote* apócrifo.

Por otra parte, la *Vida y trabajos* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda se adscriben a géneros muy diferentes, lo que sin duda ha determinado sus diferencias. La *Vida y trabajos*, autobiografía de tono lastimoso en la que Pasamonte narró los “trabajos” o penalidades que había experimentado en la milicia y durante su largo cautiverio entre los turcos, se originó como un memorial dirigido a las autoridades reales, a través del cual esperaba recibir algún tipo de recompensa por los servicios prestados como soldado, por lo que tiene un estilo cercano al de los documentos administrativos; mientras que el *Quijote* de Avellaneda es un relato ficcional de naturaleza humorística, y constituye el resultado de la disputa literaria, basada en la imitación mutua de sus obras, que se produjo entre Cervantes y Pasamonte. Cervantes realizó una imitación meliorativa de la autobiografía de Pasamonte al componer la *Novela del Capitán cautivo* (inserta en la primera parte del *Quijote*)¹⁵, y Pasamonte, al escribir el *Quijote* apócrifo, libro de entretenimiento con características comunes a otras obras literarias similares de la época, se vio impelido a competir literariamente con su imitador. Como hemos visto, el propio Avellaneda declaró en su prólogo que había leído una serie de obras literarias que le sirvieron de modelo para escribir la suya, de manera que el *Quijote* apócrifo tuvo unas pretensiones literarias ajenas a las de la autobiografía de Pasamonte. Nada tiene de extraño, en consecuencia, que Pasamonte se documentara y que se esmerara al escribir el *Quijote* apócrifo, tratando de mejorar la calidad de su *Vida y trabajos*, lo que determina que la apariencia y el estilo de estas obras puedan resultar diferentes.

No obstante, y a pesar de sus diferencias, un análisis riguroso puede evidenciar, como enseguida comprobaremos, que ambas obras presentan numerosas coincidencias expresivas. De ahí la importancia de realizar un cotejo exhaustivo de las mismas, capaz de mostrar que entre la autobiografía de Pasamonte y el *Quijote* apócrifo se producen tantas o más similitudes, y mucho más significativas, que las que se han

¹⁵ Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte*, cit., pp. 74-95 y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 53-70.

evidenciado entre Avellaneda y los diversos autores propuestos como candidatos a la autoría de la obra apócrifa.

La búsqueda de coincidencias estilísticas o expresivas se ha convertido en una de las principales herramientas empleadas para tratar de averiguar la verdadera identidad de Avellaneda. Sin embargo, el cotejo del *Quijote* apócrifo con las obras de los autores que se proponen como candidatos a su autoría se ha revelado hasta el momento como un instrumento insuficiente, ya que se han puesto de manifiesto una gran cantidad de coincidencias expresivas, de tipo formal o temático, entre Avellaneda y otros muchos autores, como Ginés Pérez de Hita¹⁶, Cristóbal Suárez de Figueroa¹⁷, Lope de Vega¹⁸, el autor de *La pícaro Justina*¹⁹, Tirso de

¹⁶ Cfr. las siguientes obras de Manuel Muñoz Barberán: “Posibles alusiones a la persona y la obra de Ginés Pérez de Hita en los libros de Cervantes”, en *Cervantes. Su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dirección de Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 865-877; *La máscara de Tordesillas*, Barcelona, Marte, 1974; *Retrato de Avellaneda*, Barcelona, Marte, 1976 y *Sobre el autor del «Quijote» apócrifo*, Murcia, Nogués, 1989.

¹⁷ Cfr. Enrique Suárez Figaredo, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcelona: Carena, 2004. Vid. además las siguientes obras del mismo autor: “Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda”, *Lemir*, 10, 2006, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo/SuarezFigaredo.pdf>, 40 pp; “Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda”, *Lemir*, 10, 2006, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo/SuarezFigaredo.pdf>, 40 pp; “Cervantes, Avellaneda y Barcelona: la «venganza de los ofendidos»”, *Lemir*, 11, 2007, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/01SuarezEnrique.pdf>, pp. 9-26 y “Piedra, mano y tejado en el *Quijote* de Avellaneda”, *Lemir*, 11, 2007, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/04Suarez_Enrique2.pdf, pp. 45-60.

¹⁸ Cfr. la introducción y notas de la citada edición del *Quijote* apócrifo realizada por Luis Gómez Canseco. José Luis Pérez López, por su parte, defiende que el *Quijote* apócrifo fue obra del círculo de escritores allegados a Lope de Vega: Pedro Liñán de Rianza habría escrito el primer borrador de la obra antes de morir en 1607, y dicho borrador habría sido retocado y culminado posteriormente por Baltasar Elisio de Medinilla (cuya mano se advertiría en los preliminares) y por Lope de Vega. Cfr. al respecto José Luis Pérez López, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, en *Criticón*, 86, pp. 41-71 y José Luis Pérez López, “Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Rianza a Lope de Vega”, en *Lemir*, 9, 2005, 60 pp., <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.pdf>. Vid.

Molina²⁰ o el propio Jerónimo de Pasamonte²¹, y Avellaneda, obviamente, no pudo ser todas esas personas a la vez. El hecho de que se hayan podido evidenciar numerosas coincidencias entre Avellaneda y otros muchos

además Antonio Sánchez Portero, *La identidad de Avellaneda, el autor del otro «Quijote»*, Calatayud, 2006, versión electrónica en PDF en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/01350508611137283645680/019961.pdf?incr=1> y Antonio Sánchez Portero, “El «toledano» Pedro Liñán de Riaza -candidato a sustituir a Avellaneda- es aragonés, de Calatayud”, *Lemir*, 11, 2007, pp. 61-78

¹⁹ *La pícaro Justina* ha sido tradicionalmente atribuida a Francisco López de Úbeda. Sin embargo, Anastasio Rojo Vega ha encontrado un documento en el que se relaciona a Baltasar Navarrete con la venta de dicha obra, por lo que ha propuesto que éste fue su verdadero autor (cfr. Anastasio Rojo Vega, “Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O.P. [1560-1640]”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 2004, pp. 201-228 y Anastasio Rojo Vega, “El autor de *La pícaro Justina* (1605)”, en *Avance de las Actas del Congreso Internacional «El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas»*, Valladolid, Beltenebros Minor, *Avances*, I, 2005). Javier Blasco, quien acepta la propuesta de Anastasio Rojo, considera además que Baltasar Navarrete pudo haber escrito el *Quijote* apócrifo. Cfr. al respecto Javier Blasco, “Baltasar Navarrete, posible autor del *Quijote* apócrifo [1614]”, *Avance de las Actas del Congreso Internacional «El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas»*, Valladolid, Beltenebros Minor, *Avances*, II, 2005 y Javier Blasco, “La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícaro Justina*”, cit. Vid. además la “Introducción” a Alonso Fernández de Avellaneda (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Javier Blasco, cit.

²⁰ Cfr. José Luis Madrigal, “El *Quijote* de Avellaneda: un crimen literario casi perfecto”, *Voz y letra. Revista de Literatura*, tomo XVI, 2005, volúmenes 1 y 2, pp. 247-294. La autoría de Tirso de Molina también fue defendida por Luis Vázquez Fernández en “Tirso de Molina, probable autor del *Quijote* de Avellaneda”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana, Vervuert, 2001, pp. 1296-1309, http://www.publidisa.com/ebooksECI/ficha-public.asp?cod_libro=PUB0001232.

²¹ Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, cit., pp. 137-158; Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, cit., pp. 116-140; Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 93-112 y José Antonio Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, Madrid, Gredos, 2005, cit., pp. 153-226.

autores previene sobre la posibilidad de llegar a una conclusión definitiva a través del estudio exclusivo de las similitudes lingüísticas.

A mi modo de ver, la abundancia de coincidencias detectadas entre el *Quijote* apócrifo y las obras de otros autores obedece a dos motivos fundamentales: en primer lugar, claro está, a que el lenguaje es un instrumento de uso común, por lo que Avellaneda, lógicamente, había de compartir numerosos usos lingüísticos con sus contemporáneos; y en segundo lugar, a que la imitación de otras obras y del estilo de sus autores (e incluso de algunas de sus expresiones) era un fenómeno común en la época.

En efecto, la *imitatio* del estilo de otros autores se practicaba en las escuelas y era aconsejada en las poéticas del momento, siempre y cuando se tratara de aportar algo con respecto al modelo imitado y no se cayera en el simple plagio, y, en la práctica literaria, era frecuente que los escritores se valieran de los textos ajenos para componer los propios. En palabras de Pablo Jauralde Pou, “Ese modo de operar, a base de materiales ajenos, era el normal en la literatura de la época, más preocupada por la imitación que por la originalidad”²². El mismo Avellaneda no solo justificó en el prólogo de su obra que ésta fuera una continuación de la primera parte del *Quijote* de Cervantes, sino que reconoció explícitamente que se había servido de las obras de otros autores para crear la suya. Así, no es extraño que en el *Quijote* apócrifo aparezcan expresiones coincidentes con las de los autores que Avellaneda admiró e imitó.

En consecuencia, a la hora de realizar cotejos lingüísticos para tratar de sustentar posibles autorías, es imprescindible tratar de determinar qué coincidencias pueden resultar realmente significativas, y cuáles derivan del uso común de la lengua o de la simple imitación.

Este último aspecto sin duda es el más complejo de dilucidar, pues no es fácil establecer con seguridad si una determinada expresión es producto de la imitación consciente o inconsciente de otro autor; pero podemos considerar, al menos, hasta qué punto sería lógico que ciertos escritores imitaran a otros al escribir determinadas obras. Así, sería esperable que Avellaneda, al escribir el *Quijote* apócrifo, imitara los usos lingüísticos de autores como Cervantes, Ginés Pérez de Hita, Quevedo o Lope de Vega,

²² Pablo Jauralde Pou, “Introducción” a Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2005, 2ª ed. corregida y revisada, p. 27.

cuyas obras presentaban aspectos temáticos y expresivos muy semejantes a la suya, pero no tendría sentido que hubiera imitado la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte, por ser su género y temática muy diferentes. Por ello, las coincidencias entre la autobiografía de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda podrían resultar en gran medida relevantes.

Por lo que respecta al carácter común de las lenguas y a las particularidades lingüísticas de cada hablante, José Luis Madrigal defiende la idea de que es posible establecer el idiolecto personal de cada autor, entendido como “el repertorio verbal de un hablante a lo largo de su vida”, constituido por “repeticiones de todo tipo, desde modismos y frases hechas a giros peculiares o combinaciones verbales más o menos exclusivas”, las cuales “expresarán sus deseos, sus filias y fobias, su peculiar modo de representar el mundo”, y “pueden delatar la más recóndita intención”²³. Madrigal considera que “el repertorio verbal de cada hablante crece, se renueva, se adapta, se metamorfosea, pero lo que nunca cambia, lo que permanece constante, es la repetición cíclica de unas mismas secuencias verbales”²⁴. Partiendo de esta premisa, y para tratar de identificar a los verdaderos autores de las obras apócrifas, Madrigal confirma en primer lugar si las frases más comunes de la obra apócrifa se dan también en el autor que se propone como candidato, y busca después secuencias verbales que se repitan en ambas obras y que puedan considerarse significativas. Para ello, comprueba si son exclusivas de ambos autores a través del buscador digital Google, capaz de rastrear unos cien millones de documentos en español²⁵. Si al introducir en el buscador Google una determinada secuencia entrecomillada solo aparece como resultado un listado de documentos relacionados con los dos autores cotejados, la probabilidad de que dicha expresión haya sido usada únicamente por ellos (al menos por escrito) es alta, lo que indicaría que se trata de una coincidencia realmente relevante y que los dos autores cotejados podrían ser la misma persona.

Javier Blasco, por su parte, considera que, al tratar de solventar los casos de autorías apócrifas, “es la lengua la materia que nos proporcionará indicios más fiables para arriesgar una propuesta de identificación”, ya

²³ José Luis Madrigal, “El *Quijote* de Avellaneda, un crimen literario casi perfecto”, *Voz y letra*, XVI/1 y 2, 2005, pp. 247-294, p. 252.

²⁴ José Luis Madrigal, “Cervantes y la *Relación de fiestas de 1605*”, *Cervantes*, 25. 2, 2005, pp. 271-302, pp. 277-278.

²⁵ *Ibidem*, pp. 275-277.

que “toda escritura viene sellada por la competencia lingüística del sujeto que la produjo”, la cual “deja sus marcas en todo, por mucho que aquel ponga toda su conciencia en cada línea de lo escrito para evitarlo”²⁶. Y para encontrar similitudes relevantes entre los autores que coteja, Blasco se sirve del CORDE (Corpus Diacrítico del Español) y del Corpus del Español (<http://www.corpusdelespanol.org>), y establece “los límites para las búsquedas entre 1600 y 1620, con un margen de cinco años respecto a las fechas de las obras objeto de estudio”²⁷, de cara a hallar entre esas fechas coincidencias exclusivas o con carácter significativo basadas el léxico, en voces asociadas, en giros gramaticales, en construcciones sintácticas y en referencias culturales.

Pero si Madrigal y Blasco muestran el mismo convencimiento en la existencia teórica de unos rasgos personales y exclusivos de cada escritor, los cuales podrían garantizar la dilucidación de las autorías apócrifas, no coinciden en la práctica a la hora de definir tales rasgos, ya que el primero concluye que el idiolecto de Avellaneda es el mismo que el de Tirso de Molina²⁸, mientras que el segundo encuentra numerosas similitudes entre

²⁶ Javier Blasco, “La lengua de Avellaneda en el espejo de *La pícaro Justina*”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXV, cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre de 2005, pp. 53-109, p. 13. Blasco remite a las obras de algunos autores que han intentado establecer procedimientos fiables de atribución: Brian Vickers, *Counterfeiting Shakespear: Evidence, Authorship, and “John Funerall Elegye”*, Cambridge University Press, 2002 y Harold Love, *Attributing Authorship*, Cambridge University Press, 2002.

²⁷ Cfr. Javier Blasco, “La lengua de Avellaneda en el espejo de *La pícaro Justina*”, cit., p., 61. El CORDE, base de datos de la Real Academia de la Lengua Española (<http://corpus.rae.es/cordenet.html>), constituye un “corpus textual de todas las épocas y lugares en que se habló español, desde los inicios del idioma hasta el año 1975, en que limita con el Corpus de referencia del español actual (CREA [<http://corpus.rae.es/creanet.html>])” (<http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000019.nsf/voTodosporId/B4E26FC2520104D8C125716400455C06?OpenDocument&i=1>). Tiene 250 millones de registros, y permite buscar en qué obras se encuentran determinadas palabras o expresiones, acotando además temporalmente el periodo de la búsqueda. El “Corpus del español”, que incluye 100.000.000 palabras, ha sido creado por el Prof. Mark Davies de la Universidad de Brigham Young. En nuestras búsquedas nos serviremos fundamentalmente del CORDE, ya que el “Corpus del español” no recoge expresiones de la *Vida y trabajos* de Pasamonte.

²⁸ José Luis Madrigal, “El *Quijote* de Avellaneda, un crimen literario casi perfecto”, cit.

el *Quijote* apócrifo y *La pícaro Justina*²⁹. Este hecho evidencia que, aun en el caso de que existiera un “idiolecto” de autor, no resultaría sencillo precisar sus características de forma unánime e indiscutible.

Por mi parte, considero que el análisis lingüístico, aun realizándose con procedimientos informáticos, no puede garantizar por sí solo el establecimiento de la verdadera identidad del autor de una obra apócrifa. Es cierto que el criterio de exclusividad parece pertinente para sustentar autorías comunes, y que los modernos procedimientos informáticos permiten localizar secuencias expresivas que son exclusivas de dos autores que se cotejan; pero si la existencia de dichas secuencias proporciona indicios relativamente fiables, éstos no son definitivos, debido a que es posible encontrar secuencias exclusivas entre la obra apócrifa cotejada y las obras de dos o más autores. Así, José Luis Madrigal me ha hecho conocer la existencia de algunas expresiones exclusivas de Tirso de Molina y de Avellaneda³⁰, y, como enseguida veremos, hay otras secuencias que solo aparecen registradas en las obras de Pasamonte y de Avellaneda, lo que indica que el hallazgo de similitudes expresivas en dos autores no garantiza que sean la misma persona³¹.

Al publicar en los años 2001 y 2005 mis libros sobre Cervantes y Pasamonte, realicé un cotejo de la *Vida y trabajos* y del *Quijote* de

²⁹ Javier Blasco, “La lengua de Avellaneda en el espejo de *La pícaro Justina*”, cit.

³⁰ Es el caso de las expresiones “engañado mancebo” o “una coz tal”, cuyo uso solo aparece registrado en Tirso de Molina y en Avellaneda, lo que puede comprobarse a través del buscador Google y del CORDE. Asimismo, hay otras expresiones que son casi exclusivas de Tirso de Molina y de Avellaneda, como “no lo sepa ni entienda” (empleada por Tirso de Molina, Avellaneda y San Juan Bautista de la Concepción), “vuelta y mudanza” (que usan Tirso de Molina, Avellaneda y Pedro de Aguilar) o “ay hijo de mis ojos” (registrada en obras de Tirso de Molina, Avellaneda y Lope de Vega). Agradezco a José Luis Madrigal que me haya dado noticia de estas coincidencias.

³¹ Asimismo, en mi rastreo de expresiones coincidentes he hallado al azar alguna expresión que solo aparece registrada en el CORDE en dos autores distintos, lo que previene contra la tentación de otorgar una fiabilidad absoluta al hallazgo de expresiones coincidentes y exclusivas o casi exclusivas. Es el caso de la expresión “demostraciones verdaderas”, que solo aparece registrada en el CORDE (que abarca hasta 1975) en la autobiografía de Pasamonte y en *El bandolero* de Tirso de Molina.

Avellaneda basado en la lectura reiterada de los textos, encontrando entre ellos numerosas coincidencias temáticas y expresivas que me parecieron relevantes³². Mi intención es completar esos cotejos con otro de tipo lingüístico basado en la aplicación de herramientas informáticas³³, tratando de establecer un procedimiento de atribución capaz de evidenciar similitudes significativas. Y, para ello, considero que las coincidencias lingüísticas exclusivas de dos autores constituyen los principales indicios para sustentar una atribución. Como he indicado, el hecho de encontrar algunas expresiones coincidentes y exclusivas en dos autores cuyas obras se cotejan no garantiza de forma inequívoca que sean la misma persona, pero permite al menos sustentar la posibilidad de que lo sean. Lógicamente, a mayor número de coincidencias exclusivas o casi exclusivas, aumentará la fiabilidad de la atribución. Asimismo, resultará más relevante encontrar un número semejante de similitudes expresivas entre una obra apócrifa (por ejemplo, el *Quijote* de Avellaneda) y otra única obra de extensión limitada (como la *Vida y trabajos* de Pasamonte) que entre la misma obra apócrifa y un corpus literario más extenso (como el constituido por todas las comedias de Tirso de Molina).

Los modernos programas de cotejo de textos permiten establecer las coincidencias de secuencias expresivas entre dos obras literarias completas. Así, al introducir en uno de esos programas (como el Aracnoidea Data Base Testuale 2000) los textos digitalizados de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda y proceder a la búsqueda de coincidencias expresivas en secuencias constituidas por dos o más palabras seguidas, el resultado es un extensísimo listado de expresiones coincidentes de hasta cinco palabras seguidas que ocupa miles de páginas. Pero, lógicamente, no todas esas coincidencias resultan significativas, pues la mayor parte de ellas derivan del carácter común de la lengua. La manera de establecer si dichas coincidencias resultan relevantes consiste en comprobar cuántos autores las han empleado a lo largo de la historia o en la época en que se escribieron las obras cotejadas. Para ello, me parecen adecuados los métodos empleados por Javier Blasco y José Luis Madrigal, quienes se sirven respectivamente del CORDE y del

³² Cfr. *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte*, cit., pp. 116-140 y *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 93-112.

³³ Le quedo muy agradecido a José Luis Madrigal por haberme hecho advertir, a través de nuestro intercambio de impresiones por correo electrónico, la utilidad de los procedimientos informáticos para cotejar las obras literarias.

buscador Google para sustentar sus propuestas de atribución. Así, podemos servirnos del CORDE (base de datos de la Real Academia Española que permite realizar búsquedas del uso de términos o expresiones hasta 1975), del CREA (base de datos de la Real Academia Española que permite realizar búsquedas desde 1975 hasta la actualidad) y de un buscador informático como el Google, y analizar una por una la mayor cantidad posible de expresiones coincidentes³⁴. Las secuencias coincidentes más significativas serán, en primer lugar, las que únicamente hayan sido empleadas a lo largo de la historia (al menos en textos escritos que se han conservado) por los dos autores cotejados, y por nadie más. Asimismo, es posible establecer otros grados de menor significación: en el siguiente nivel de relevancia se pueden situar las expresiones que, sin ser idénticas, resultan muy semejantes, y que solo aparecen registradas en las obras de los autores cotejados; en el siguiente nivel se situarían las expresiones idénticas que solo se registran en la época en las obras de los dos autores cotejados, habiendo sido empleadas, no obstante, por otros autores en otras épocas históricas posteriores; en el siguiente nivel, las que, sin ser idénticas, resultan muy semejantes, y solo aparecen registradas en la época en las obras de los dos autores cotejados, habiendo sido empleadas en otras épocas históricas posteriores... Lógicamente, las coincidencias serán menos significativas a medida que aparezcan en un mayor número de autores.

Por otra parte, es preciso tener en cuenta si las expresiones más comunes de Pasamonte son usadas por Avellaneda, y si las frases más habituales del *Quijote* apócrifo aparecen en la *Vida y trabajos*. Para ello, cabe analizar el uso de términos o de expresiones que, aun siendo frecuentes en su época, son usados frecuentemente por los dos autores comparados, o el empleo de construcciones sintácticas semejantes. Teniendo en cuenta estos presupuestos, para el cotejo de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda creo pertinente

³⁴ Aunque la tarea puede resultar sumamente laboriosa, conviene no desechar de antemano determinadas expresiones que aparentemente no resultan significativas, pues pueden haber sido empleadas por muy pocos autores; y, a la inversa, expresiones que a primera vista nos parecen significativas resultan de uso extenso y común. Asimismo, para que los resultados obtenidos resultaran más fiables, habría que realizar un cotejo similar de la obra de Avellaneda con las de todos los autores que se proponen como candidatos a la autoría del *Quijote* apócrifo, lo que requeriría un esfuerzo y una dedicación considerables.

establecer el siguiente modelo de atribución, cuyos apartados mantienen un orden decreciente de relevancia:

I. Expresiones coincidentes en las obras de Pasamonte y de Avellaneda con carácter exclusivo o poco frecuente.

1. Expresiones idénticas y exclusivas.
2. Expresiones casi idénticas y exclusivas.
3. Expresiones idénticas y exclusivas entre 1560-1660³⁵.
4. Expresiones casi idénticas y exclusivas entre 1560-1660.
5. Expresiones idénticas y poco frecuentes entre 1560-1660.
6. Expresiones casi idénticas y poco frecuentes entre 1560-1660.

II. Expresiones que, sin ser idénticas, son muy similares y aúnan dos conceptos parecidos.

III. Expresiones que, aun siendo relativamente comunes en la época, son usadas de forma abundante o frecuente tanto por Pasamonte como por Avellaneda.

IV. Uso de términos poco frecuentes o llamativos o empleo abundante y llamativo de términos frecuentes por parte de Pasamonte y de Avellaneda.

V. Construcciones sintácticas semejantes.

* * *

³⁵ Teniendo en cuenta que, antes de ser publicada en 1614, la obra de Avellaneda circuló en manuscritos, seguramente con anterioridad al 6 de mayo de 1611, fecha interna del entremés cervantino de *La guarda cuidadosa*, en el que se hacen claras referencias al manuscrito del *Quijote* apócrifo (vid. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 165-173), he considerado que pudo ser culminada en torno a 1610, por lo que he establecido un periodo de búsqueda que se extiende desde cincuenta años antes de esa fecha hasta cincuenta años después, el cual me parece suficientemente relevante para comprobar la frecuencia de uso de las expresiones en la época anterior y posterior al *Quijote* apócrifo. Al valorar la relevancia de una secuencia que ha sido empleada por los dos autores cotejados, las posibilidades de que dicha secuencia aparezca en la obra de otros autores aumentan, lógicamente, a medida que se acrecientan los límites temporales de la búsqueda, por lo que un periodo de cien años resulta lo suficientemente amplio como para garantizar la fiabilidad de los resultados.

Como se ha indicado, entre la *Vida y trabajos* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda hay una enorme cantidad de expresiones coincidentes formadas por secuencias de hasta cinco palabras, pero no todas son relevantes. A mi modo de ver, resulta imprescindible determinar qué coincidencias resultan verdaderamente significativas y desechar todas aquellas que no lo sean, y los procedimientos de análisis informático pueden ayudar a realizar esa tarea³⁶.

³⁶ Las búsquedas de frecuencia de uso de expresiones que figuran en este trabajo se han realizado en el CORDE (*Corpus diacrónico del español*, <http://corpus.rae.es/cordenet.html>), en el CREA (*Corpus de referencia del español actual*, <http://corpus.rae.es/creanet.html>) y en el buscador Google entre octubre de 2006 y febrero de 2007.

El CORDE solo recoge la edición del *Quijote* de Avellaneda de Martín de Riquer (Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 vols.), la cual mantiene la grafía antigua de la edición *princeps* (así, el CORDE no identifica la secuencia “hasta que él volviese” como propia de Avellaneda, pero sí la secuencia “hasta que él bolviese”). Otros textos recogidos en el CORDE mantienen las grafías antiguas de su época, por lo que he tratado de imaginar las distintas grafías con las que pudieron haber sido escritas todas las expresiones que se analizan. Y dado que el CORDE discrimina la puntuación y los acentos, hay que prever que la primera palabra de algunas expresiones que se buscan pudiera figurar en el CORDE con la inicial en mayúscula, o que algún término que ya no se acentúa pudiera figurar acentuado. He procurado tener en cuenta todas esas posibilidades, pero es posible que no haya reparado en algunas de ellas, por lo que los resultados deben considerarse orientativos.

Asimismo, el CORDE presenta algunas limitaciones en las búsquedas con comodines, como las relativas al funcionamiento del operador “dist”, que sirve para buscar expresiones que contengan palabras situadas a cierta distancia. Por ejemplo, la secuencia “esta tarde **dist/3** se le dará” sirve para buscar las siguientes expresiones de Pasamonte y de Avellaneda: “esta tarde se le dará” (Pasamonte) / “esta tarde sin falta se le dará” (Avellaneda). Al introducir dicha secuencia en el CORDE (sin limitación de fechas), el resultado es “2 casos en dos documentos”; sin embargo, al solicitar al CORDE (en el apartado “obtención de ejemplos”) que recupere esos dos documentos, solo recupera la expresión de Pasamonte. Para que el CORDE obtenga la expresión de Pasamonte y la de Avellaneda, es necesario ampliar la distancia entre palabras, empleando la secuencia “esta tarde **dist/4** se le dará” (en otros casos, es necesario aumentar en mayor medida la distancia entre palabras). Apunto en cada caso la distancia entre palabras necesaria para que el CORDE registre las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda. Las restantes limitaciones que presenta el CORDE en la búsqueda de expresiones con dos o más comodines (como el mencionado operador de

En las páginas que siguen se expondrán exclusivamente aquéllas similitudes que pueden resultar significativas de cara a sustentar la identificación de Pasamonte con Avellaneda, indicando en cada caso el motivo en el que se basa su relevancia.

I. EXPRESIONES COINCIDENTES EN LAS OBRAS DE PASAMONTE Y DE AVELLANEDA CON CARÁCTER EXCLUSIVO, CASI EXCLUSIVO O POCO FRECUENTE.

1. EXPRESIONES IDÉNTICAS Y EXCLUSIVAS.

Se indican a continuación varias expresiones que solo aparecen registradas por escrito en los textos de Pasamonte y de Avellaneda, las cuales, debido precisamente a su exclusividad, resultan altamente significativas. Al introducir dichas expresiones en el CORDE y en el CREA (en ambos casos sin limitación de fechas), solo salen las obras de Pasamonte y de Avellaneda, y al incluirlas en el Google (han de entrecomillarse para que busque la secuencia exacta) solo salen los textos de Pasamonte y de Avellaneda o documentos sobre esos textos en los que figuran dichas expresiones.

— “se la dé Dios en”

PASAMONTE [en adelante PAS]: “**que no se la dé Dios en** su *alma* tal”.

AVELLANEDA [en adelante AVE]: “**que mala se la dé Dios en** el *ánima*”.

CORDE, CREA y GOOGLE, “se la dé Dios en”: solo la usan Pasamonte y Avellaneda.

Además, en la expresión de Pasamonte y en la de Avellaneda figuran dos palabras con el mismo significado (*alma* y *ánima*), y ambas van precedidas del término *que*.

distancia “dist”, los prefijos o sufijos marcados con asteriscos o los operadores lógicos ‘y’, ‘o’, ‘no’) se han tratado de solventar con búsquedas combinadas.

— “secretario de la carta que”

PAS: “que yo hubiese sido el **secretario de la carta que Florio escribió**”.

AVE: “para que allí fuese **secretario de la carta que** le había de dictar Sancho”.

CORDE, CREA y GOOGLE, “secretario de la carta que”: solo la usan Pasamonte y Avellaneda.

Ambas expresiones van precedidas del verbo *ser*, y seguidas de verbos con significado parecido: *escribió*, *dictó* (este obligado por ser Sancho analfabeto).

— “Caño Dorado, que llaman”

PAS: “**en el Prado de S. Gerónimo** recostado sobre unas yerbas **junto a** la Fuente del **Caño Dorado que llaman**”.

AVE: “**en el prado de San Hierónimo** a reposar y gozar de la frescura de sus álamos, **junto al Caño Dorado, que llaman**”.

CORDE, CREA y GOOGLE, “Caño Dorado que llaman” / “caño Dorado, que llaman”: solo la usan Pasamonte y Avellaneda.

Estas expresiones coincidentes entre Pasamonte y Avellaneda resultan especialmente significativas. La similitud entre las dos frases transcritas ya fue advertida por Martín de Riquer³⁷, y el cotejo informático nos permite constatar ahora que la secuencia “Caño Dorado que llaman” solo ha sido usada a lo largo de la historia por Pasamonte y por Avellaneda.

Además, en ambos casos se menciona el prado de San Gerónimo, con expresiones idénticas: “en el Prado de S. Gerónimo” / “en el prado de San Hierónimo”, secuencia que en el CORDE (“en el Prado de S. Gerónimo” / “en el Prado de San Jerónimo” / “en el prado de San Jerónimo” / “en el Prado de San Hierónimo”) solo se registra en Pasamonte (dos veces), Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Avellaneda (aparece una vez registrada en el CREA -Álvaro Fernández Suárez, 1983- y varias en el

³⁷ Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, cit., pp. 115-116.

GOOGLE).

Asimismo, en la frase de Pasamonte figura la secuencia *junto a* y en la de Avellaneda *junto al*.

Por lo tanto, la exclusividad de la secuencia “Caño Dorado que llaman” y la suma de otras similitudes entre las frases transcritas de Pasamonte y de Avellaneda, así como el hecho de que esas frases figuren en obras tan diferentes (una autobiografía y un libro de entretenimiento de carácter ficcional), permiten descartar la casualidad y la imitación, lo que indica que fueron escritas por la misma persona.

— “Ven aquí señores”

PAS: “Ven aquí, señores, los grandísimos daños que suceden”³⁸.

AVE: “Ven aquí, señores, una de las más desafortunadas bestias que en toda la bestiería se puede hallar”.

CORDE, CREA y GOOGLE, “Ven aquí señores”: solo la usan Pasamonte y Avellaneda³⁹.

— “los divinos sacramentos de la [...] y eucaristía”

PAS: “los divinos sacramentos de la Penitencia y Eucaristía”.

AVE: “los divinos sacramentos de la confesión y eucaristía”.

Los términos *Penitencia* y *confesión*, que son los únicos que varían en

³⁸ Pasamonte emplea la misma expresión dos veces más: “Ven aquí, señores, las armas con que yo hago reventar brujas y brujos y demonios”; “Ven aquí, señores, lo que llamo yo tentación natural y de Dios permitida”.

³⁹ Ramón López Soler usa en 1830 una expresión parecida (“¿ven aquí, señores míos...?”), pero no en forma afirmativa, como Pasamonte y Avellaneda, sino interrogativa, y añadiendo el posesivo *míos*: “¡Valiente trago!, exclamó don Rodrigo: ¿ven aquí, señores míos, a lo que me ha expuesto...?”. Las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda figuran al principio de una frase y después de un punto. Al introducir la expresión “Ven aquí, señores” en el GOOGLE, que no distingue la puntuación, salen un par de documentos con secuencias que no tienen que ver con las de Pasamonte y Avellaneda: “Hijo mío, ven aquí. Señores, este es el hijo del que, por razones del destino, estuve lejos mucho tiempo...”; “Este que ven aquí, señores y señoras, es el hombre...”.

las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda, se refieren al mismo sacramento, que recibe indistintamente esas dos denominaciones, por lo que ambas secuencias son casi idénticas en la forma e idénticas en cuanto a su contenido.

La propia expresión «los divinos sacramentos de la» solo aparece registrada en el CORDE y en el CREA en las obras de Pasamonte y de Avellaneda, y, lógicamente, lo mismo ocurre con la expresión completa, «**los divinos sacramentos de la [...] y eucaristía**» (CORDE y CREA, “los divinos sacramentos de la dist/2 ‘y’ Eucaristía” / “los divinos sacramentos dist/2 ‘y’ eucaristía”: solo la usan Pasamonte y Avellaneda). Y al introducir en el GOOGLE las secuencias “los divinos sacramentos de la” “y Eucaristía” solo salen las obras de Pasamonte y Avellaneda⁴⁰.

* * *

Las expresiones idénticas y exclusivas de dos autores, debido a su carácter excepcional, son sin duda las más significativas para atribuir autorías, y hemos podido registrar cinco coincidencias de este tipo entre una obra no muy extensa, como es la autobiografía de Pasamonte, y el *Quijote* de Avellaneda (“se la dé Dios en”, “secretario de la carta que”, “Caño Dorado que llaman”, “Ven aquí señores” y “los divinos sacramentos de la [Penitencia / confesión] y eucaristía”). Además, algunas de esas secuencias coincidentes aparecen reforzadas por otras similitudes anexas, lo que permite suponer con todo fundamento que Avellaneda y Pasamonte eran la misma persona.

2. EXPRESIONES CASI IDÉNTICAS Y EXCLUSIVAS.

Se recogen a continuación una serie de secuencias expresivas casi idénticas que solo aparecen registradas en las obras de Pasamonte y de

⁴⁰ El GOOGLE registra el uso de la secuencia “los divinos sacramentos de la” por parte de Lino Gómez Canedo, O. F. M., el cual emplea esa expresión en un documento del siglo XX, pero sin mencionar los nombres de los sacramentos y añadiendo el término *Iglesia*: “*los divinos sacramentos de la Iglesia*”. Ningún otro autor emplea dicha secuencia, y solo Pasamonte y Avellaneda le añaden “y Eucaristía”. Por lo tanto, la expresión completa, «**los divinos sacramentos de la [Penitencia / confesión] y eucaristía**», es exclusiva de Pasamonte y de Avellaneda.

Avellaneda. El grado de relevancia de estas expresiones es muy cercano al de las recogidas en el apartado anterior, ya que, sin ser idénticas, son muy similares, y se caracterizan, como ellas, por su exclusividad. Se indican a pie de página los resultados de las búsquedas de dichas expresiones en el CORDE, en el CREA (en ambos casos sin limitación de fechas) y en el buscador Google, mostrando que no aparecen registradas a lo largo de la historia en las obras de ningún otro autor (en ocasiones, se comenta a pie de página la especial relevancia de algunas de ellas). Las expresiones se ordenan gradualmente según el número de palabras coincidentes que presentan. Se indica en primer lugar la de Pasamonte, y en segundo lugar, tras la barra vertical (/), la de Avellaneda:

- “**con la candela en la mano** se me atravesó **delante de** la puerta” (PAS) / “**delante de** mi enemigo **con la candela en la mano**” (AVE)⁴¹.
- “las **cosas** que yo **había hecho en tiempo que él no estaba**” / “la vergüenza de **haber hecho cosa** tan indecente **en tiempo que no estaba ella**”⁴².
- “**me dio la vida después de Dios**” / “**me daría la vida después de Dios**”⁴³.
- “**en pago de la más buena obra** que yo pude **hacer**” / “**en pago de la buena obra** que me ha de **hacer**”⁴⁴.

⁴¹ CORDE y CREA, “delante de dist/4 con la candela en la mano”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: “con la candela en la mano” dist/4 “delante de”: solo Pasamonte y Avellaneda.

⁴² CORDE y CREA, “hab* hecho en tiempo que dist/3 ‘no’ estaba” / “av* hecho dist/ 5 en tiempo que ‘no’ estaba”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: “en tiempo que él no estaba”: solo Pasamonte; “en tiempo que no estaba ella”: solo Avellaneda. Estas expresiones son especialmente significativas, puesto que en ellas se aúnan la forma compuesta del verbo *haber*, la expresión “tiempo que no estaba”, los pronombres personales *él* o *ella* y los términos *cosas* y *cosa*.

⁴³ CORDE y CREA, “me d* la vida después de Dios”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, “me” + [verbo *dar*] + “la vida después de Dios”: solo Pasamonte y Avellaneda.

⁴⁴ CORDE y CREA, “en pago de la dist/5 buena obra que dist/4 hacer”: solo Pasamonte y Avellaneda. Diego de Torres (a 1575) y Antonio de Torquemada (1569) habían usado una expresión muy parecida, pero sin el infinitivo del verbo *hacer*: “en pago de la buena obra que le avía hecho”. Ninguno de esos autores

- “no la creyera si **todo el mundo me la dijera**” / “por todo lo que tú y **todo el mundo me dijere, no** he de dejar de probar”⁴⁵.
- “**Esta tarde se le dará**” / “**Esta tarde** sin falta **se le dará**”⁴⁶.
- “el **tiempo que he estado entre turcos**” / “**que he estado entre ellas** todo este **tiempo**”⁴⁷.
- “**Bajo la escalera abajo y**” / “**bajó la escalera abajo y**”⁴⁸.
- “a **honra de las siete**” / “en **honra y gloria de las siete**”⁴⁹.
- “**me sonsacó** me fuese en *su casa*” / “**me sacó**, o por mejor decir, **sonsacó de mi casa**”⁵⁰.
- “**quedó libre** de *mis manos*” / “por *sus manos* **quedo libre**”⁵¹.

pudo ser Avellaneda, ya que Diego de Torres vivió entre 1526 y 1579, y Antonio de Torquemada entre 1507 y 1569. GOOGLE, “en pago de la más buena obra”: solo Pasamonte; “en pago de la buena obra” + *hacer*: solo Avellaneda.

⁴⁵ CORDE, “todo el mundo me dist/2 *dijer**” y CREA: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: “todo el mundo me la dijera”: solo en Pasamonte; “todo el mundo me dijere”: solo en Avellaneda.

⁴⁶ CORDE y CREA, “esta tarde dist/4 *se le dará*”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, “esta tarde *se le dará*”: solo Pasamonte; “esta tarde sin falta *se le dará*”: solo Avellaneda.

⁴⁷ CORDE y CREA, “tiempo dist/4 *que he estado entre*”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, “que he estado entre” dist/4 “tiempo”: solo Pasamonte y Avellaneda.

⁴⁸ CORDE (sin limitación de fechas), CREA, “*Baj** la escalera abajo ‘y’” / “*baj** la escalera abajo ‘y’” / “*baxó* la escalera abaxo ‘y’” / “*Baxó* la escalera abaxo ‘y’”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, “Bajo la escalera abajo y”: solo Pasamonte y Avellaneda.

⁴⁹ CORDE y CREA, “honra dist/3 de las siete”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, “a honra de las siete”: solo Pasamonte; “en honra y gloria de las siete”: solo Avellaneda.

⁵⁰ CORDE (sin limitación de fechas) y CREA, “sonsacó dist/6 *casa*”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: “sonsacó me fuese en su casa”: solo Pasamonte; “sonsacó de mi casa”: solo Avellaneda. Este uso del verbo *sonsacar* con el sentido de ‘convencer a alguien para que vaya a la casa o deje la casa’ sin duda resulta original y significativo, pues no se registra en otros autores. Cfr. al respecto Juan Antonio Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, cit., pp. 153-154.

⁵¹ CORDE y CREA, “qued* libre dist/4 *manos*”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: “quedó libre de mis manos”: solo Pasamonte; “por sus manos quedo libre”: solo Avellaneda.

3. EXPRESIONES IDÉNTICAS Y EXCLUSIVAS ENTRE 1560-1660.

Se recogen expresiones idénticas que, según el CORDE (como se muestra en las notas a pie de página), solo aparecen registradas en las obras de Pasamonte y de Avellaneda en el periodo que se extiende desde cincuenta años antes de 1610 (fecha aproximada de la culminación del manuscrito del *Quijote* apócrifo) hasta cincuenta años después. Dicho periodo resulta, a mi modo de ver, lo suficientemente amplio como para que la exclusividad en el mismo pueda considerarse significativa. Se indican las secuencias ordenándolas gradualmente según el número de palabras coincidentes que presentan, situando en primer lugar las que tienen más vocablos coincidentes, y se recogen las expresiones correspondientes de Pasamonte y de Avellaneda. En las notas a pie de página se muestra el resultado de la búsqueda de las secuencias coincidentes en el CORDE, y, en su caso, en el CREA y en el Google (y en ocasiones se comentan algunas expresiones).

— **“con el palo en la mano”**

PAS: “me habían visto **con el palo en la mano**”.

AVE: “como acostumbro, **con el palo en la mano**”⁵².

— **“que si lo hiciera, fuera”**

PAS: “**que si lo hiciera, fuera** así”.

AVE: “**que si lo hiciera fuera** imposible”⁵³.

— **“con un vestido de paño”**

PAS: “**con un vestido de paño** de Zaragoza”.

AVE: “**con un vestido de paño** liso”⁵⁴.

⁵² CORDE, “con el palo en la mano” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁵³ CORDE, “que si lo hiciera, fuera” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁵⁴ CORDE (sin limitación de fechas) y CREA, “con un vestido de paño”: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: Pasamonte, Avellaneda y cuatro documentos más: Antonio Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III en España* (1856), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12927295327813728654435/p0000022.htm>; página web del Museo Pedagógico José Pedro Varela, Uruguay, 3 de mayo de 2000, <http://www.crnti.edu.uy/museo/paghist.htm>; *Diario de guerra*, blog de 20 de junio de 2005,

- **“que venía con aquella”**
PAS: **“que venía con aquella mala cosa”**.
AVE: **“que venía con aquella invención”**⁵⁵.
- **“por las llagas del”**
PAS: **“por las llagas del Hijo de Dios”**.
AVE: **“por las llagas del señor San Lázaro”**⁵⁶.
- **“alojar en casa de”**
PAS: **“alojar en casa de Miser Godino”**.
AVE: **“alojar en casa de un amigo”**⁵⁷.
- **“de tan buenas entrañas”**
PAS: **“virrey de tan buenas entrañas”**.
AVE: **“hombre de tan buenas entrañas”**⁵⁸.
- **“una media docena”**
PAS: **“una media docena por la cara”**.
AVE: **“una media docena de gigantones”**⁵⁹.
- **“el diablo lleve”**
PAS: **“el diablo lleve este caramuzal”**.
AVE: **“el diablo lleve a quien lo contradijere”**⁶⁰.
- **“estando nosotros a”**
PAS: **“estando nosotros a las espaldas”**.
AVE: **“estando nosotros a pie”**⁶¹.
- **“el grandísimo bellaco”**
PAS: **“es el grandísimo bellaco”**.
AVE: **“no piense el grandísimo bellaco”**⁶².

<http://undergroundresistance.blogspot.com/2005/06/dia-cxliii.html> y *La revolución de Bel,*
<http://www.mipagina.cantv.net/laioneld/LA%20REVOLUCION%20DE%20BELS.htm>.

⁵⁵ CORDE, “que venía con aquella” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁵⁶ CORDE, “por las llagas del” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁵⁷ CORDE, “alojar en casa de” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁵⁸ CORDE, “de tan buenas entrañas” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁵⁹ CORDE: “una media docena” / “una media dozana” (1560-1660): solo Pasamonte / Avellaneda.

⁶⁰ CORDE, “el diablo lleve” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁶¹ CORDE, “estando nosotros a” (sin limitación de fechas): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁶² CORDE, “el grandísimo bellaco” / “el grandísimo vellaco” (1560-1660):

— “**mesma religión**”

PAS: “de una **mesma religión**”.

AVE: “en la **mesma religión**”⁶³.

4. EXPRESIONES CASI IDÉNTICAS Y EXCLUSIVAS ENTRE 1560-1660.

El grado de relevancia de las expresiones recogidas en este apartado es muy cercano al de las del apartado anterior, ya que, sin ser idénticas, son muy similares, y solo figuran registradas entre 1560 y 1660 en la obra de Pasamonte y en la de Avellaneda (como se refleja en las notas a pie de página, en las que en ocasiones se comentan algunas expresiones). Se indica en primer lugar la expresión de Pasamonte, y después, tras la barra vertical, la de Avellaneda. Se ordenan las secuencias gradualmente atendiendo al número de palabras coincidentes que presentan, indicando en primer lugar las más extensas.

— “**yo dije que de muy buena gana**” (PAS) / “**Yo digo que de muy buena gana**” (AVE)⁶⁴.

— “**y me llevaron en su casa**” / “**y me llevaron en casa**”⁶⁵.

— “**se me allegó a la cama y me protestó**” / “**se llegue a la cama y me dé**”⁶⁶.

— “**les habían puesto en cabeza que**” / “**le había puesto en la cabeza que**”⁶⁷.

solo Pasamonte y Avellaneda. Como veremos, tanto Pasamonte como Avellaneda usan también la expresión “*un grandísimo bellaco*”, la cual no es exclusiva de los mismos entre 1560 y 1660, pero sí poco frecuente.

⁶³ CORDE, “mesma religión” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁶⁴ CORDE, “yo di* que de muy buena gana” / “Yo di* que de muy buena gana” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda. Estas expresiones constituyen un ejemplo de las variaciones temporales que se producen al narrar en primera persona y en pasado una autobiografía y una novela con diálogos de personajes que hablan de sí mismos en primera persona y en presente.

⁶⁵ CORDE, “‘y’ me llevaron en dist/4 casa” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁶⁶ CORDE, “se dist/3 a la cama ‘y’ me” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda. Además, en una expresión figura el verbo *allegar* y en otro el verbo *llegar*.

⁶⁷ CORDE, “le* había* puesto en dist/3 cabeza que” / “le* avía* puesto en

- “y **mete** mano a una muy buena **espada** que traía del perrillo, y pásala **por las tripas**” / “le **metiésemos por las tripas** todas cuantas **espadas** tenemos”⁶⁸.
- “**con las espadas desnudas** daban **voces**” / “**con las espadas desnudas**, comenzó a decir a grandes **voces**”⁶⁹.
- “y **con una risa** falsa por no llorar, **dije**” / “y **con una risa** grave le **dijo**”⁷⁰.
- “**real y medio por la comida**” / “dos **reales y medio por la primer cena**”⁷¹.
- “**aún eran vivos mis padres**” / “**era aún su padre vivo**”⁷².
- “lo que ha **estudiado en Salamanca todo** lo emplea en maldades” / “**haber estudiado en Salamanca toda** la sciencia escribal”⁷³.
- “**decía** muchas veces: «**Bien venga el mal...**» / “**decirme**: «¡**Bien venga el** valentísimo caballero!»⁷⁴.
- “**habían hecho concierto**” / “**había concierto hecho**”⁷⁵.
- “**ad sacratissimam** Virginem **Mariam**” / “**a María sacratísima**”⁷⁶.
- “ni me **faltan** de la boca sino **tres dientes**” / “con **tres dientes** que le

dist/3 cabeça que”: solo Pasamonte y Avellaneda.

⁶⁸ CORDE: “espada* dist/7 por las tripas”: solo Pasamonte y Avellaneda.

⁶⁹ CORDE, “con las espadas desnudas dist/6 voces” / “con las espadas desnudas dist/9 voces”: solo Pasamonte y Avellaneda.

⁷⁰ CORDE, “y’ con una risa dist/7 dij*” / “y’ con una risa dist/5 dix*” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁷¹ CORDE (sin limitación de fechas) y CREA, “real* ‘y’ medio por la”: solo Pasamonte y Avellaneda. En ambas expresiones se hace referencia al precio de las comidas.

⁷² CORDE, “aún era* vivo* dist/2 padre*” (1560-1660): solo Pasamonte; “era aún dist/3 padre vivo” (sin limitación de fechas): solo Avellaneda.

⁷³ CORDE, (sin limitación de fechas) “estudiado en Salamanca tod*”: solo Pasamonte y Avellaneda. Se trata de otra expresión casi exclusiva: no figura en el CREA; GOOGLE, “estudiado en Salamanca todo”: solo Pasamonte; GOOGLE, “estudiado en Salamanca toda”: Avellaneda y página titulada “Estudiantes de Medicina, médico MIR” (<http://www.casimedicos.com/foro/2007/viewtopic.php?f=20&t=567&p=2096>).

⁷⁴ CORDE, “deci* dist/3 Bien venga el” / “dezi* dist/3 Bien venga el” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁷⁵ CORDE, “había* hecho concierto” / “avía* concierto hecho” (1560-1660): solo Pasamonte / Avellaneda.

⁷⁶ CORDE, “ad sacratissimam dist/3 Mariam” (sin limitación de fecha) / “a María sacratísima” (1560-1660): solo Pasamonte / Avellaneda.

faltan”⁷⁷.

— “**los muchos y honrosos**” / “**los muchos y honrados**”⁷⁸.

— “**menoscabando mi salud**” / “**menoscabando su propia salud**”⁷⁹.

5. EXPRESIONES IDÉNTICAS Y POCO FRECUENTES ENTRE 1560-1660.

En este apartado se recogen una serie de secuencias idénticas presentes tanto en la autobiografía de Pasamonte como en el *Quijote* de Avellaneda, y que figuran además en algunas otras obras escritas entre 1560 y 1660. De cara a que puedan resultar significativas, solo se incluyen las expresiones que fueron usadas en ese periodo como máximo por diez autores (incluidos Pasamonte y Avellaneda).

Se indican las secuencias idénticas y se recogen las expresiones correspondientes de Pasamonte y de Avellaneda. Las secuencias se ordenan atendiendo a la frecuencia de su uso, de manera que se sitúan en primer lugar las coincidencias entre Pasamonte y Avellaneda que solo han sido empleadas por otro autor, y, gradualmente, las que figuran en las obras de un mayor número de escritores. Asimismo, dentro de cada uno de estos apartados se sitúan, en primer lugar, las expresiones coincidentes formadas por un mayor número de palabras, y sucesivamente, las que están constituidas por menos palabras.

En la notas a pie de página se indican los nombres de los autores que usaron las mismas expresiones, ordenados por las fechas de sus obras. No se repiten las fechas de la culminación de la *Vida y trabajos* (1605) y de la publicación del *Quijote* de Avellaneda (1614), pero ambas obras se sitúan cronológicamente en su lugar. Asimismo, se señalan en cursiva los nombres y las fechas de nacimiento y muerte que he podido documentar

⁷⁷ CORDE “faltan dist/5 tres dientes” (sin limitación de fechas): solo Pasamonte y Avellaneda. No figura en el CREA.

⁷⁸ CORDE, “los muchos y hon*” (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

⁷⁹ CORDE, “menoscabando dist/3 salud” (sin limitación de fechas): solo Pasamonte y Avellaneda. Se trata de una expresión casi exclusiva: no figura en el CREA; GOOGLE, “menoscabando mi salud”: Pasamonte y documento judicial del Tribunal Superior de Justicia de Venezuela de 28 de octubre de 2005 (<http://www.tsj.gov.ve/decisiones/scon/Octubre/3277-281005-05-1263.htm>). GOOGLE, “menoscabando su propia salud”: solo Avellaneda.

(ésta entre corchetes) de quienes no pudieron haber escrito el *Quijote* apócrifo, por no estar vivos o ser aún niños o adolescentes en 1610, fecha aproximada de la composición del manuscrito de dicha obra⁸⁰. En ocasiones se comentan en las notas a pie de página algunas expresiones.

SECUENCIAS EMPLEADAS POR TRES AUTORES
(INCLUIDOS PASAMONTE Y AVELLANEDA)

— “**Pues habéis de saber que**”

PAS: “**Pues habéis de saber que** no se hace ya nada”.

AVE: “**Pues habéis de saber que** lo que me ha movido”⁸¹.

— “**estaba tan flaco y**”

PAS: “**estaba tan flaco y malo**”.

AVE: “**estaba tan flaco y debilitado**”⁸².

— “**no le tengo envidia**”

PAS: “*aunque no le tengo envidia*”.

AVE: “*si bien no le tengo envidia*”⁸³.

— “**caudal que para**”

PAS: “**más caudal que para** una minestra”.

⁸⁰ Así, una indicación como “*Fray Pedro Malón de Chaide [1530-1589] (1588)*” ha de entenderse así: Fray Pedro Malón de Chaide, que vivió entre 1530 y 1589, empleó la expresión cuya frecuencia de uso se analiza en 1588, pero no pudo ser Avellaneda.

⁸¹ CORDE, “Pues habéis de saber que” / “Pues avéys de saber que” (1560-1660): *Fray Pedro Malón de Chaide [1530-1589] (1588)*, Pasamonte y Avellaneda. En los tres casos la secuencia aparece después de un punto y seguido. El primero no pudo escribir el *Quijote* apócrifo, por lo que la expresión, de entre los autores que pudieron haber compuesto dicha obra, es exclusiva de Pasamonte y Avellaneda.

⁸² CORDE, “estaba tan flaco ‘y’” / “estaba tan flaco ‘y’” (1560-1660): Pasamonte, Avellaneda y *Pedro de Solís y Valenzuela [1624-1711] (c 1650)*. Este último no pudo escribir el *Quijote* apócrifo. Los términos que acompañan a las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda (*malo* y *debilitado*) guardan además cierta equivalencia semántica.

⁸³ CORDE, “no le tengo envidia” / “no le tengo envidia” (1560-1660): Pasamonte, Avellaneda y Gonzalo Correas (1627), el cual usa la expresión “no le tengo envidia”, si bien no va precedida, como en los casos de Pasamonte y Avellaneda, de la conjunción concesiva *aunque* o de la locución conjuntiva concesiva *si bien* (‘aunque’): “‘Buen provecho le haga’: no le tengo envidia en la kosa”.

- AVE: “del **caudal que para** sustentarla”⁸⁴.
 — “**una voz gruesa**”
 PAS: “tenía **una voz gruesa**”.
 AVE: “con **una voz gruesa**”⁸⁵.
 — “**buena espía**”
 PAS: “nuestra **buena espía**”.
 AVE: “la **buena espía**”⁸⁶.

SECUENCIAS EMPLEADAS POR CUATRO AUTORES

- “**metió mano a su espada**”
 PAS: “Él **metió mano a su espada**”.
 AVE: “y **metió mano a su espada**”⁸⁷.
 — “**porque yo lo he visto**”
 PAS: “**porque yo lo he visto**”.
 AVE: “**porque yo lo he visto** por mis ojos”⁸⁸.
 — “**entrar otra vez en**”
 PAS: “a **entrar otra vez en él**”.
 AVE: “y **entrar otra vez en** la ciudad”⁸⁹.

⁸⁴ CORDE, “caudal que para” (1560-1660): Pasamonte, San Juan Bautista de la Concepción (1613) y Avellaneda. Las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda (que presenta un anacoluto: “dueño de una razonable casa y del caudal que para sustentarla con el aderezo y fausto que vuesa merced verá en ella”) tienen una significación parecida: ‘tener justo o suficiente para’, mientras que la de San Juan Bautista de la Concepción tiene un sentido diferente: “Porque la paga desta obra no es tu caudal, que para eso todo él es muy corto”.

⁸⁵ CORDE, “una voz gruesa” / “una voz gruessa” (1560-1660): Inca Garcilaso de la Vega (1605), Pasamonte y Avellaneda (1614).

⁸⁶ CORDE, “buena espía” (1560-1660): *Jerónimo de Urrea [c. 1486-c. 1535]* (1566); Pasamonte y Avellaneda (dos veces). El primero no pudo escribir el *Quijote* apócrifo.

⁸⁷ CORDE, “metió mano a su espada” (1560-1660): Pasamonte; Avellaneda; Miguel de Cervantes (1616) y Juan de Luna (1620). Como veremos, Pasamonte y Avellaneda usan también la expresión “metió mano a la espada” (la emplean seis autores ente 1560-1660).

⁸⁸ CORDE, “porque yo lo he visto” (1560-1660): *Juan de Escalante de Mendoza [h. 1530-1596]* (1575); Alonso López Pinciano (1596); Pasamonte (figura erróneamente la expresión “porque lo yo he visto”) y Avellaneda.

⁸⁹ CORDE, “entrar otra vez en” (1560-1660): Pasamonte (figura por error la expresión “entrar otra ven en”); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y

- “**que él se obligaba**”
PAS: “**que él se obligaba a dar libertad a la chusma**”.
AVE: “**que él se obligaba a entregársele**”⁹⁰.
- “**una voz como de**”
PAS: “**oí una voz como de un pregonero**”.
AVE: “**oyeron [...] una voz como de mujer afligida**”⁹¹.
- “**dar de almorzar**”
PAS: “**me quiso dar de almorzar**”.
AVE: “**dar de almorzar a sus huéspedes**”⁹².
- “**por cualquier dinero**”
PAS: “**me dejasen ir por cualquier dinero**”.
AVE: “**rescatándolo todo por cualquier dinero**”⁹³.
- “**el pellejo por**”
PAS: “**yo dejaba el pellejo por quererme preciar de valiente**”.
AVE: “**perder el pellejo por los grandes desafortismos**”⁹⁴.
- “**de malvasía**”
PAS: “**un poco de malvasía**”.
AVE: “**tres de malvasía**”⁹⁵.

CINCO AUTORES

- “**en la cabecera de la cama**”
PAS: “**a la mañana en la cabecera de la cama**”.

Fernando de Monforte y Herrera (1622).

⁹⁰ CORDE, “que él se obligaba a” / “que él se obligava a” (1560-1660): Pasamonte; Miguel de Cervantes (1613); Avellaneda y Juan de Luna (1620).

⁹¹ CORDE, “una voz como de” (1560-1660): Miguel de Cervantes Saavedra (1585); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte y Avellaneda (dos veces).

⁹² CORDE, “dar de almorzar” (1560-1660): Pasamonte; Fray Pedro Simón (c 1607); Avellaneda y San Juan Bautista de la Concepción (1627).

⁹³ CORDE, “por cualquier dinero” / “por qualquier dinero” (1560-1660): Pasamonte; Cristóbal Suárez de Figueroa (1609); Avellaneda y Juan de Solórzano y Pereira (1648). La expresión de Pasamonte, como la de Avellaneda, hace referencia a un rescate (a su propio rescate del cautiverio).

⁹⁴ CORDE, “el pellejo por” (1560-1660): Jerónimo de Huerta (1599); Pasamonte; Francisco Martínez Motiño (1611) y Avellaneda.

⁹⁵ CORDE, “de malvasía” (1560-1660): anónimo (*El venturoso descubrimiento de las ínsulas de la nueva y fértil tierra de Jauja*, 1582); Pasamonte, Antonio de Eslava (tres veces, 1609) y Avellaneda.

- AVE: “estaba en la cabecera de la cama”⁹⁶.
- “que si no fuera por mí”
PAS: “Y en verdad que si no fuera por mí”.
AVE: “le juro a vuesa merced que, si no fuera por mí”⁹⁷.
- “que fuese en su compañía”
PAS: “si quería que fuese en su compañía”.
AVE: “para que fuese en su compañía”⁹⁸.
- “se salió de casa y”
PAS: “se salió de casa y hizo romper los capítulos”.
AVE: “se salió de casa y fue al monasterio”⁹⁹.
- “se había echado a”
PAS: “se había echado a dormir”.
AVE: “se había echado a reposar”¹⁰⁰.
- “hay un monasterio de”
PAS: “hay un monasterio de dominicos”.
AVE: “hay un monasterio de religiosas”¹⁰¹.

⁹⁶ CORDE, “en la cabecera de la cama” (1560-1660): Francisco López de Úbeda (que en el CORDE figura como autor de *La pícaro Justina*, 1605); Pasamonte; Avellaneda; Cristóbal Suárez de Figueroa (1617) y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1646).

⁹⁷ CORDE, “que si no fuera por mí” (1560-1660): Agustín de Rojas Villandrado (1603); Pasamonte (figura por error la expresión “que sin no fuera por mí”); anónimo (*Historia del descubrimiento de las regiones austriales*, c 1605-1609); Avellaneda y Miguel de Cervantes Saavedra (1616).

⁹⁸ CORDE, “que fuese en su compañía” / “que fuesse en su compañía” (1560-1660): *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (1560); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte, Avellaneda y Fray Pedro Simón (1627).

⁹⁹ CORDE, “se salió de casa y” (1560-1660): Pasamonte (figura por error “se salió de casa e”); Miguel de Cervantes Saavedra (1605, 1613); Avellaneda; Andrés Sanz del Castillo (1641) y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1646).

¹⁰⁰ CORDE, “se había echado a” / “se avía echado a” (1560-1660): *Bernal Díaz del Castillo [h. 1494-1584]* (c 1568-1575); *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (1579), Pasamonte; Avellaneda; Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1614) y Francisco de Quevedo y Villegas (1630). Solo en las expresiones de Jerónimo Zurita (“el rey se había echado a dormir”), de Pasamonte y de Avellaneda aparece los verbos *dormir* o *reposar*, y el primero no pudo escribir el *Quijote* apócrifo.

¹⁰¹ CORDE, “hay un monasterio de” / “ay un monasterio de” (1560-1660): anónimo (*Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España. Reino de Toledo*, cinco veces, 1575-1580); anónimo (*Carta annua del P.*

- “**Ay, amarga de mí**”
 PAS: “¡**Ay, amarga de mí**, algún diablo debe haber en esta casa!”.
 AVE: “¡**Ay, amarga de mí**, y qué moscatel es este caballero!”¹⁰².
- “**hombre del diablo**”
 PAS: “era un **hombre del diablo**”.
 AVE: “Ven acá, **hombre del diablo**”¹⁰³.
- “**hace del ojo**”
 PAS: “y **hace del ojo** al pecador”.
 AVE: “me **hace del ojo**”¹⁰⁴.
- “**tornando a mi**”
 PAS: “**Tornando a mi** propósito”.
 AVE: “**tornando a mi** cuento”¹⁰⁵.
- “**puesto tantas veces**”
 PAS: “*había* **puesto tantas veces**”.
 AVE: “*han* **puesto tantas veces**”¹⁰⁶.

SEIS AUTORES

- “**metió mano a la espada**”
 PAS: “que **metió mano a la espada**”.
 AVE: “**metió mano a la espada**”¹⁰⁷.

Francisco Ramírez, de la Compañía de Jesús, 1585); Pasamonte; Avellaneda y Luis Cabrera de Córdoba (c 1619).

¹⁰² CORDE, “Ay amarga de mí” (1560-1660): *Lope de Rueda [1505-1565]* (1545-1565); Mateo Alemán (1599, 1604); Diego Alfonso Velásquez de Velasco (1602); Pasamonte y Avellaneda (tres veces).

¹⁰³ CORDE, “hombre del diablo” (1560-1660): Pasamonte; anónimo (*Entremés de Pedro Hernández y el corregidor*, 1609); Avellaneda (dos veces); Miguel de Cervantes (1615) y *Agustín Moreto [1618-1669]* (dos veces 1652, dos veces c 1652).

¹⁰⁴ CORDE, “hace del ojo” / “haze del ojo” (1560-1660): *Lope de Rueda [1505-1565]* (1545-1565); Juan de Pineda (dos veces, 1589); Pasamonte; anónimo (Poesía, en *Primera parte del jardín de amadores*, 1611) y Avellaneda.

¹⁰⁵ En ambos casos, el sentido de la expresión es el mismo: ‘volviendo al asunto que estaba contando’. CORDE, “Tornando a mi” / “tornando a mi” (1560-1660): *Fray José Sigüenza [1544-1606]* (1600); Francisco López de Úbeda (1605); Pasamonte; Miguel de Castro (c 1612) y Avellaneda.

¹⁰⁶ CORDE, “puesto tantas veces” / “puesto tantas veces” (1560-1660): Pasamonte; Avellaneda; Diego Sarmiento de Acuña (1614); Lope de Deza (1618) y Alonso Salas Barbadillo (1619).

- “**de llegar a mi**”
PAS: “**de llegar a mi tierra**”.
AVE: “**de llegar a mi cama**”¹⁰⁸.
- “**repiquete de broquel**”
PAS: “que parece **repiquete de broquel**”.
AVE: “al primer **repiquete de broquel**”¹⁰⁹.
- “**y verá cómo se**”
PAS: “**y verá cómo se empalan**”.
AVE: “**y verá cómo se huelga**”¹¹⁰.
- “**Miren el**”
PAS: “**¡Miren el mal hombre [...]!**”.
AVE: “**¡Miren el tonto goloso [...]!**”¹¹¹.

SIETE AUTORES

- “**licencia para hacer la**”
PAS: “**licencia para hacer la publicata de genere, moribus et vita**”.

¹⁰⁷ CORDE, “metió mano a la espada” (1560-1660): *Pedro Sarmiento de Gamboa [1532-1592]* (1580-1590); Pasamonte; Miguel de Castro (c 1612); Avellaneda; anónimo (*Noticias de Madrid*, 1621-1627) y Alonso de Castillo Solórzano (1628-1629). Como hemos visto, Pasamonte y Avellaneda emplean también la expresión “metió mano a su espada”, que usan cuatro autores entre 1560 y 1660.

¹⁰⁸ CORDE, “de llegar a mi” (1560-1660): Lorenzo Sepúlveda (c 1565); *Fray José Sigüenza [1544-1606]* (1605); Pasamonte; Avellaneda; *Pedro Calderón de la Barca [1600-1681]* (1634) y Cosme Gómez de Tejada (1636).

¹⁰⁹ CORDE, “repiquete de broquel” (1560-1660): Juan de Pineda (1589); *Fray Alonso de Cabrera [1548-1598]* (tres veces, a 1598); Francisco López de Úbeda (1605); Pasamonte; Fray Juan Márquez (1612-1625) y Avellaneda (dos veces). Sobre la expresión “repiquete de broquel”, cfr. Juan Antonio Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, cit., pp. 128-130.

¹¹⁰ CORDE, “y verá cómo se” (1560-1660): *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1562-1566); Pasamonte; Avellaneda; Miguel de Cervantes Saavedra (1615); Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1620) y *Juan de Zabaleta [1610-1670]* (1654).

¹¹¹ CORDE, “Miren el” [en principio de frase, en forma exclamativa] (1560-1660): *Fernán González de Eslava [1534-1601]* (1574); anónimo (*Romances en Romancero general*, 1600-1604); Pasamonte; Francisco de Quevedo y Villegas (1607, 1626); anónimo (*Entremés de los alimentos*, 1609) y Avellaneda (dos veces).

- AVE: “**licencia para hacer la batalla**”¹¹².
- “**por gusto del**”
 PAS: “**por gusto del capitán**”.
 AVE: “**por gusto del Archipámpano**”¹¹³.
- “**estoy aparejado para**”
 PAS: “**estoy aparejado para morir**”.
 AVE: “**estoy aparejado para todo**”¹¹⁴.
- “**un grandísimo bellaco**”
 PAS: “**era un grandísimo bellaco**”.
 AVE: “**ser un grandísimo bellaco**”¹¹⁵.
- “**acá y acullá**”
 PAS: “**cuchilladas acá y acullá**”.
 AVE: “**revolviendo acá y acullá**”¹¹⁶.
- “**aquella fantasma**”
 PAS: “**aquella fantasma desapareció**”.

¹¹² CORDE, “licencia para hacer la” / “licencia para hazer la” (1560-1660): anónimo (*Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España. Reino de Toledo*, dos veces, 1575-1580); Fray José Sigüenza (1600); Pasamonte; anónimo (*Escritura de obligación de D. Alonso de Guzmán y Avalos, Doña Francisca Romero y Doña María Gaitán*, 1611); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Sebastián González (1635).

¹¹³ CORDE, “por gusto del” / “Por gusto del” (1560-1660): Pasamonte; Diego Duque de Estrada (1607-1645); Avellaneda; Gaspar de Ovando (1616); Luis Cabrera de Córdoba (c 1619); Francisco Fernández de Córdoba (c 1625) y Antonio Enríquez Gómez [v1600-1663] (1644).

¹¹⁴ CORDE, “estoy aparejado para” (1560-1660): *Fray Luis de Granada [1504-1588]* (1583); Mateo Luján de Sayavedra [Juan Martí] (1602); *Fray José Sigüenza [1544-1606]* (dos veces, 1605); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Pasamonte; San Juan Bautista de la Concepción (dos veces, c 1613) y Avellaneda (1614).

¹¹⁵ CORDE, “un grandísimo bellaco” / “Un grandíssimo vellaco” (1560-1660): *Lope de Rueda [1505-1565]* (dos veces 1545-1565); Juan de Timoneda [1490-1583] (1566); Bernardino de Mendoza [c 1541-1604] (1578, 1579); Lope de Vega Carpio (1596); Miguel de Cervantes (1605, 1615); Pasamonte y Avellaneda (tres veces). Como hemos visto, tanto Pasamonte como Avellaneda emplean además la expresión “el grandísimo bellaco”, la cual es exclusiva de los mismos ente 1560-1660.

¹¹⁶ CORDE, “acá y acullá” (1560-1660): *Juan de Ávila [1499-1569]* (dos veces, a 1569-1578); *Fernando de Mena [1520-1585]* (1587); Juan de Pineda (1589); anónimo (*Loas*, a 1595); Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1601); Pasamonte y Avellaneda (tres veces).

- AVE: “de ver **aquella fantasma**”¹¹⁷.
 — “**grande necesidad**”
 PAS: “me pareció **grande necesidad**”.
 AVE: “tan **grande necesidad** has hecho”¹¹⁸.

OCHO AUTORES

- “**tanto derramamiento de sangre**”
 PAS: “con **tanto derramamiento de sangre**”.
 AVE: “costó el ganarle **tanto derramamiento de sangre**”¹¹⁹.
 — “**por la prisa que**”
 PAS: “**Por la prisa que** tenía”.
 AVE: “**por la prisa que** su amo le daba”¹²⁰.

NUEVE AUTORES

- “**comenzaron a tratar de**”
 PAS: “**comenzaron a tratar de** buscar su libertad”.
 AVE: “**comenzaron a tratar de** lo que más les agradaba”¹²¹.

¹¹⁷ CORDE, “aquella fantasma” (1560-1660): Juan de Pineda (1589); Alonso de Villegas (1594); Miguel de Cervantes (1605); Pasamonte; Francisco López de Úbeda (tres veces, 1605); Inga Gracilaso de la Vega (1609) y Avellaneda (dos veces).

¹¹⁸ CORDE, “grande necesidad” (1560-1660): Juan de Pineda (1589); Luis Vélez de Guevara (c 1602); Mateo Alemán (1604); Lope de Vega Carpio (1604); Pasamonte; Juan Ruiz de Alarcón (c 1610-1620) y Avellaneda (1614).

¹¹⁹ CORDE, “tanto derramamiento de sangre” (1560-1660): *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (dos veces 1562, 1579); *Fray Pedro Malón de Chaide [1530-1589]* (1588); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte; Avellaneda; Vicente Espinel (1618); Luis Cabrera de Córdoba (cinco veces en 1619) y Cosme Gómez de Tejada (1636).

¹²⁰ CORDE, “Por la prisa que” / “por la prisa que” (1560-1660): *Pedro Gutiérrez de Santa Clara [¿1518/1524?- ¿1603?]* (1549-1603); Bernardino de Mendoza (1578); Alonso de Zurita (a 1585); *Fray Alonso de Cabrera [1548-1598]* (1598); Pasamonte; San Juan Bautista de la Concepción (c 1610); Avellaneda y Fray Pedro Simón (dos veces, 1627).

¹²¹ CORDE, “comenzaron a tratar de” / “comenzaron a tratar de” (1560-1660): *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (1562, 1579); Antonio de Herrera y Tordesillas (1601); Fray Jerónimo Mendieta (c 1604); Fray Prudencio de Sandoval (tres veces, 1604-1618); Pasamonte; Avellaneda; Luis Cabrera de

- “**con un palmo de**”
 PAS: “**con un palmo de** mostachos”.
 AVE: “**con un palmo de** chapín valenciano”¹²².
- “**Acabado de comer**”
 PAS: “**Acabado de comer**, si es de verano, me reposo un poco”.
 AVE: “**Acabado de comer**, ensilló Sancho a Rocinante”¹²³.
- “**harta vergüenza**”
 PAS: “con **harta vergüenza** mía”.
 AVE: “tenéis **harta vergüenza**”¹²⁴.

DIEZ AUTORES

- “**que en todo mi**”
 PAS: “**que en todo mi** linaje”.
 AVE: “**que en todo mi** cuerpo”¹²⁵.

Córdoba (1619); Alonso Castillo de Solórzano (1631) y Fernando de Alva Ixtlilxochitl (a 1640).

¹²² COPRDE, “con un palmo de” (1560-1660): *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (1579); Diego Alfonso Velásquez de Velasco (1602); Pasamonte; Juan Méndez Nieto (1606-1611); Miguel de Cervantes (1613; 1615); Avellaneda; García de Silva y Figueroa (1618); Jerónimo Alcalá Yáñez y Ribera (1626) y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1646).

¹²³ CORDE, “Acabado de comer” (“acabado de comer” [como construcción de participio absoluto, sin el verbo *haber*] (1560-1660), *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c 1527-1561); anónimo (*Relación verdadera de las más notables cosas que se hizieron en la ciudad de Burgos*, 1570); *Fray Bernardino de Sahagún [¿?-1590]* (1576-1577); anónimo (*Carta annua del P. Francisco Ramírez, de la Compañía de Jesús, al Padre Provincial*, 1585); *Diego García de Palacio [1595-¿?]* (1587); Pasamonte; Avellaneda; Guillén de Castro (c 1620) y María de Zayas y Sotomayor (1647-1649).

¹²⁴ CORDE, “harta vergüenza” / “harta vergüença”: *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c 1527-1561); *Antonio de Villegas [1522-1551]* (c 1560-1565); Fray Jerónimo Mendieta (c 1604); Pedro Chirino (1604); Pasamonte; San Juan Bautista de la Concepción (1607); Avellaneda (1614); Vicente Espinel (1618) y Alonso de Castillo Solórzano (1642).

¹²⁵ CORDE, “que en todo mi” (1560-1660): *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c1527-1561); *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1562-1566); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Fray Reginaldo Lizárraga (1605); Pasamonte; anónimo (*Entremés del capeador*, 1609); Francisco de Quevedo y Villegas (c 1610 - a 1645); Avellaneda; Matías de los Reyes (1624) y anónimo (*Diligencias y Testamento de Melchor Jufre del Águila*, 1637).

- “**lo mucho que yo**”
 PAS: “**lo mucho que yo** le he ofendido”.
 AVE: “**lo mucho que yo** otras veces hablo”¹²⁶.
- “**cosas y sucesos**”
 PAS: “las varias **cosas y sucesos**”.
 AVE: “sus **cosas y sucesos**”¹²⁷.

6. EXPRESIONES CASI IDÉNTICAS Y POCO FRECUENTES ENTRE 1560-1660.

Se indican a continuación varias expresiones casi idénticas empleadas entre 1560 y 1660 por Pasamonte, Avellaneda y otros autores, incluyendo solo aquellas que puedan resultar significativas al no haber sido usadas por más de diez escritores (incluidos Pasamonte y Avellaneda). Se ordenan las secuencias siguiendo los mismos criterios que en los apartados anteriores.

SECUENCIAS EMPLEADAS POR TRES AUTORES (INCLUIDOS PASAMONTE Y AVELLANEDA)

- “**¡Oh, que sea bien venido, señor Pasamonte!**” (PAS) / “**¡Oh, señor príncipe, su merced sea bien venido!**” (AVE)¹²⁸.
- “**Al entrar de la calleja**” / “**al entrar de la calle**”¹²⁹.

¹²⁶ CORDE, “lo mucho que yo” (1560-1660): *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1576); anónimo (1584); Juan de la Cueva (1587-1588); Ginés Pérez de Hita (1595); Pasamonte; Fray Diego de Ocaña (dos veces, 1605); Miguel de Castro (dos veces, c 1612); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Gaspar de Guzmán, Conde-duque de Olivares (1642).

¹²⁷ CORDE, “cosas y sucesos” / “cosas y sucesos” (1560-1660): *Juan de Persia [1560-1604]* (1604); *Fray José de Sigüenza [1544-1606]* (1605); Fray Diego de Haedo (1605); Pasamonte; Baltasar Álamos de Barrientos (c 1614); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619); Rodrigo Caro (1622); Francisco Fernández de Córdoba (c 1625) y Francisco de Quevedo y Villegas (1609-1635).

¹²⁸ CORDE, “Oh dist/5 sea bien venido dist/5 señor” / “‘O’ dist/5 sea bien venido dist/5 señor” (1560-1660): Agustín de Rojas Villandrado (a 1603), Pasamonte y Avellaneda.

¹²⁹ CORDE, “al entrar de la call*” / “Al entrar de la calle*” (1560-1660): Avellaneda y Cervantes (1615), pero la expresión también fue usada por Pasamonte. En el CORDE figura la edición de la *Vida y trabajos* de Pasamonte

- “**por ser yo hombre honrado**” / “**por ser hombre honrado**”¹³⁰.
- “**mi buen señor y amigo**” / “**mi buen historiador y amigo**”¹³¹.
- “**asíó de las riendas**” / “**asíó de la rienda**”¹³².
- “**nos habíamos criado juntos de niños**” / “**haberse criado juntos cuando niños**”¹³³.
- “**tenía por costumbre, de prima noche**” / “**cada noche tenía de costumbre**”¹³⁴.
- “**negociar cosas de mi libertad**” / “**negociar su libertad**”¹³⁵.

SECUENCIAS EMPLEADAS POR CUATRO AUTORES

- “**en pago de la más buena obra que**” / “**en pago de la buena obra que**”¹³⁶.

de José María de Cossío, en la que se lee “Al entrar *en* la calleja”; no obstante, en el manuscrito original de la autobiografía de Pasamonte y en la edición de Foulché-Delbosc que lo reproduce se lee “Al entrar *de* la calleja” (*Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, cit., p. 400).

¹³⁰ CORDE, “por ser dist/3 hombre honrado” (1560-1660): anónimo (*Información de los méritos y servicios de Juan de Zamora*, 1563), Pasamonte y Avellaneda.

¹³¹ CORDE, “mi buen dist/3 ‘y’ amigo”: Pasamonte, Avellaneda y Luis de Góngora (dos veces, 1613-1623). Tanto en Pasamonte como en Avellaneda la expresión “mi buen [...] y amigo” va en aposición (PAS: “Consolábame Miguel Pedro, mi buen señor y amigo”; AVE: “oh sabio Alquife, mi buen historiador y amigo”), mientras que no ocurre lo mismo en las expresiones de Góngora (“los bienes libres que dejó mi buen señor y amigo”; “A mi buen señor y amigo Cristóbal de Heredia”).

¹³² CORDE, “asíó de la* rienda*” (1560-1660): Pedro de la Sierra (1580), Pasamonte y Avellaneda.

¹³³ CORDE, “hab* criado juntos dist/3 niños” / “av* cridado juntos dist/3 niños” (1560-1660): Pasamonte, Avellaneda y María de Zayas y Sotomayor (1647-1649).

¹³⁴ CORDE, “tenía dist/3 costumbre dist/5 noche” (1560-1660): *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594), Pasamonte y Avellaneda. El primer autor no pudo escribir el *Quijote* apócrifo.

¹³⁵ CORDE, “negociar dist/4 libertad” (1560-1660): *Pedro Gutiérrez de Santa Clara [¿1518-1524?- ¿1603?]* (1549-1603), Pasamonte y Avellaneda. El primero no pudo escribir el *Quijote* apócrifo.

¹³⁶ CORDE, “en pago de la dist/5 buena obra que” (1560-1660): *Antonio de Torquemada [1507-1569]* (1569); *Diego de Torres [1526-1579]* (a 1575); Pasamonte y Avellaneda. Los dos primeros autores no pudieron escribir el

- “y cerró la puerta de entresuelo” / “y tomando las llaves, cerró la puerta de la iglesia”¹³⁷.
- “las siete iglesias de Roma” / “las santas iglesias de Roma”¹³⁸.
- “muy malo a causa del trabajo del camino y de no haberme *sangrado*” / “algo deslustradas del polvo del camino y de la *sangre*”¹³⁹.
- “si hubiese de contar la necesidad del camino y trabajo y poca caridad, sería muy largo” / “si las hubiese de contar, sería menester”¹⁴⁰.
- “por haberme hallado en” / “por no haberme hallado en”¹⁴¹.
- “al derredor de mi cama” / “al derredor de la cama”¹⁴².
- “Deste maldito demonio de la carne” / “este demonio de aventuras”¹⁴³.

Quijote apócrifo.

¹³⁷ CORDE, “‘y’ dist/5 cerró la puerta de” (1560-1660): *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte; San Juan Bautista de la Concepción (1613) y Avellaneda.

¹³⁸ CORDE, “las dist/2 iglesias de Roma” (1560-1660): Pasamonte (dos veces); Avellaneda; Rodrigo Caro (dos veces, 1622) y Gabriel del Corral (a 1632).

¹³⁹ CORDE, “del dist/3 del camino ‘y’ de” [con un sustantivo entre los dos términos “del”]: *Fray Luis de Granada [1504-1588]* (1574: “fatigado del trabajo del camino, y de el hambre”); *Pedro de Ribadeneira [1526-1611]* (1583: “espantados del trabajo del camino y de las dificultades”); Pasamonte y Avellaneda. Los dos primeros autores no pudieron escribir el *Quijote* apócrifo, y tanto Pasamonte como Avellaneda se refieren en sus respectivas expresiones a la sangre. Juan de Pineda usa una expresión muy parecida (1589, “del calor del tiempo y del camino y de la plática”), pero que no incluye de forma continuada y exacta la secuencia “del sustantivo del camino y de”.

¹⁴⁰ CORDE, “si dist/ 2 hubiese de contar dist/10 sería” / “si dist/2 huviesse de contar sería” (1560-1660): *Pedro Cieza de León [1520-1554]* (dos veces, c 1553-a 1584); *Bernal Díaz del Castillo [h. 1494-1584]* (c 1568 - 1575); Pasamonte y Avellaneda. Los dos primeros autores no pudieron escribir el *Quijote* apócrifo.

¹⁴¹ CORDE, “por dist/2 haberme hallado en” / “por dist/2 haverme hallado en” / “por dist/2 averme hallado en” (1560-1660): Pasamonte; Andrés García de Céspedes (1606); Avellaneda (dos veces) y Juan Ruiz de Alarcón (c 1619-1620).

¹⁴² CORDE, “al derredor de dist/4 cama” (1560-1660): *Fray José Sigüenza [1544-1606]* (dos veces 1600); Pasamonte; Inca Garcilaso de la Vega (1609) y Avellaneda.

¹⁴³ CORDE, “Deste dist/2 demonio de” / “deste dist/2 demonio de” / “este dist/2 demonio de” (1560-1660): Pasamonte; anónimo (*Entremés del padre engañado*, dos veces 1609); Juan Santa Cruz Pachacuti (c 1613) y Avellaneda.

— “**metas mano con**” / “**metió mano con**”¹⁴⁴.

CINCO AUTORES

- “**lo que fué su gusto**” / “**lo que fuese de su gusto**”¹⁴⁵.
 — “**me tuviese hasta que volviese**” / “**le tuviesen de la suerte que estaba,**
 sin soltarle de ninguna manera **hasta que él volviese**”¹⁴⁶.
 — “**en casa de un boticario**” / “**en casa del boticario**”¹⁴⁷.
 — “**el Alcorán de Mahoma**” / “**el Alcorán de nuestro Mahoma**”¹⁴⁸.

SEIS AUTORES

- “**pagar la mitad del alquiler de la casa**” / “**pagaría el alquiler de la casa**”¹⁴⁹.
 — “**que no lo puedo encarecer**” / “**que no lo puedo más encarecer**”¹⁵⁰.
 — “**traté con él mis negocios**” / “**tratar de sus negocios con él**”¹⁵¹.

¹⁴⁴ CORDE, “met* mano con” (1560-1660): Pasamonte (dos veces), Miguel de Castro (c 1612), Avellaneda y Carlos Boíl (1616).

¹⁴⁵ CORDE, “lo que fué su gusto” / “lo que fue* dist/4 su gusto”: Pasamonte / Miguel de Castro (c 1612), Avellaneda (tres veces, 1614), Juan de Luna (1619) y Alonso de Castillo Solórzano (1625).

¹⁴⁶ CORDE, “tuviese hasta que volviese” / “tuviese dist/12 hasta que dist/3 volviese” / “tuviese* dist/12 hasta que dist/3 bolviese” (1560-1660): *Pedro Cieza de León [1520-1554]* (c 1553-a 1584); *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (1560); Inca Garcilaso de la Vega (1605); Pasamonte y Avellaneda.

¹⁴⁷ CORDE, “en casa de* dist/2 boticario”: Jerónimo de Huerta (1599); Pasamonte; anónimo (*Entremés de la dama fingida*, 1609); San Juan Bautista de la Concepción (a 1613) y Avellaneda.

¹⁴⁸ CORDE, “el Alcorán de dist/4 Mahoma” (1560-1660): Juan de Persia (1604); Fray Prudencio Sandoval (1604-1618); Pasamonte; Avellaneda y Luis Cabrera de Córdoba (c 1619).

¹⁴⁹ CORDE, “pag* dist/4 alquiler de la casa” (1560-1660): Alonso de Ledesma (1600-1612); Francisco López de Úbeda (1605); Pasamonte (dos veces); anónimo (*Descripción de las minas de Pachuca [Descripción de algunos lugares de las Indias]*, 1606-1610); Avellaneda y anónimo (*Documentos sobre música en la Catedral de Sigüenza*, 1622, 1642).

¹⁵⁰ CORDE, “que ‘no’ lo puedo dist/3 encarecer” (1560-1660): *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1560-1581, 1581, dos veces 1576); Alonso López Pinciano (1596); Mateo Alemán (1599); Pasamonte; Miguel de Cervantes Saavedra (1613, dos veces 1615) y Avellaneda.

- “no pude comer bocado” / “no puede comer bocado”¹⁵².
- “saliésemos a la pelea” / “salga a la pelea”¹⁵³.
- “lo pusieron por los cantones” / “poner los papeles por los cantones”¹⁵⁴.
- “dio una gran risada” / “dio una grandísima risada”¹⁵⁵.
- “Yo me encomendé a Dios” / “me encomendé al glorioso san Antón”¹⁵⁶.

SIETE AUTORES

- “las muchas mercedes que me ha hecho” / “las mercedes que me ha hecho”¹⁵⁷.
- “que dentro de cuarenta y cinco días” / “que dentro de cuarenta

¹⁵¹ CORDE, “trat* dist/5 con él dist/3 negocios” (1560-1660): *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); *Luis de Mármol Carvajal [¿1520?-1600]* (1600); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1608); Pasamonte y Avellaneda.

¹⁵² CORDE, “no pu* comer bocado” (1560-1660): Fray Alonso de Cabrera (a 1598); Pasamonte; Juan Méndez Nieto (dos veces, 1606-1611); Avellaneda; Juan Valladares de Valdelomar (1617) y Jerónimo Alcalá Yáñez y Ribera (1624).

¹⁵³ CORDE, “sal* a la pelea” (1560-1660): *Alonso de Villegas [1533-1603]* (dos veces, 1594); Ginés Pérez de Hita (1595); Jerónimo de Huerta (1599); Pasamonte; Avellaneda y *Fray Francisco de Santos (1657-1698)*.

¹⁵⁴ CORDE, “p* dist/4 por los cantones” (1560-1660): *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c 1527-1561); *Esteban de Garibay [1533-1600]* (1594); Antonio de Herrera y Tordesillas (1601); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Pasamonte y Avellaneda.

¹⁵⁵ CORDE, “dio una dist/3 risada” / “dió una dist/3 risada” / “Dio una dist/3 risada” (1560-1660): Fray Luis de Granada (1583); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte; Francisco López de Úbeda (dos veces, 1605); anónimo (*Entremés de los mirones*, 1611-1617); Avellaneda (dos veces); Alonso Salas Barbadillo (1614) y *Antonio Enríquez Gómez [v1600-1663]* (1642-1643).

¹⁵⁶ CORDE, “me encomendé a*” (1560-1660): Francisco Narváez de Velilla (1597); Francisco López de Úbeda (dos veces 1605); Pasamonte; Avellaneda (1614); Andrés Sanz del Castillo (1641) y anónimo (*La vida y hechos de Estebadillo González*, dos veces 1646).

¹⁵⁷ CORDE, “las dist/2 mercedes que me ha hecho”: *San Pedro de Alcántara [1499-1562]* (c 1560); *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1560-1581, 1560-1581, cuatro veces 1562-1566, 1576); Juan de Pineda (1589); Fray Juan de los Ángeles (1604, 1607); Pasamonte (c 1605); Cristóbal de Rojas (1613) y Avellaneda (1614).

días”¹⁵⁸.

- “que su madre **había hecho hacer**” / “que la eficaz gracia le **había hecho hacer**”¹⁵⁹.
- “con mi **rosario al cuello**” / “con sombrero, esclavina, bordón y un grueso **rosario al cuello**”¹⁶⁰.

OCHO AUTORES

- “seis **ducados para el camino**” / “un **ducado** a cada uno **para el camino**”¹⁶¹.
- “han **procurado y procuran**” / “ha **procurado y procura**”¹⁶².
- “**comenzó a sonar**” / **comenzaron a sonar**”¹⁶³.

¹⁵⁸ CORDE, “que dentro de cuarenta dist/4 días” / “que dentro de cuarenta ‘y’ cinco días” / “que dentro de quarenta dist/4 días” (1560-1660): *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (1562, 1579); anónimo (*Provisión para dar cumplimiento a los dispositivos reales*, 1574); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (dos veces, 1594); Pasamonte; Ruy Díaz de Guzmán (1612); Avellaneda y *Juan de Palafox y Mendoza [1600-1659]* (1640-1653).

¹⁵⁹ CORDE, “que dist/6 había hecho hacer” / “que dist/6 avía hecho hazer” (1560-1660): *Sebastián de Horozco [1510-1580]* (1570-1579); Cristóbal Pérez de Herrera (1598); Mateo Luján de Sayavedra [Juan Martí] (1602); Pasamonte; Avellaneda; anónimo (*Documentos sobre música de la Catedral de Sigüenza*, 1600-1713) y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1619).

¹⁶⁰ CORDE, “con dist/8 rosario al cuello” (1560-1660): Luis de Góngora y Argote (1580-a 1627); Pasamonte; Guillén de Castro (c1612); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Francisco de Quevedo y Villegas (c 1620).

¹⁶¹ CORDE, “ducado* dist/4 para el camino” (1560-1660): *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1577); Luis Cabrera de Córdoba (dos veces c 1599-1614); *Juan de Persia [1560-1604]* (dos veces 1604); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Pasamonte; Avellaneda; anónimo (*Noticias de Madrid*, dos veces 1621-1627) y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1646).

¹⁶² CORDE, “ha* procurado ‘y’ procura*” (1560-1660): *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (dos veces, 1560); Fray Juan González de Mendoza (1585-1586); Luis Valle de la Cerda (1600); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Pasamonte; Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Juan de Solórzano y Pereira (1648).

¹⁶³ CORDE, “comen* a sonar” (1560-1660): *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c 1527-1561); Miguel de Urrea (1582); Fray Juan González de Mendoza (1585-1586); Juan de Pineda (1589); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte; Avellaneda (tres veces, 1614) y Luis Cabrera de Córdoba (c 1619).

— “Pero Dios lo **remedió**” / “que **remedió** mi eterno Dios”¹⁶⁴.

NUEVE AUTORES

— “el **pulgar de la mano derecha**” / “el dedo **pulgar de la mano derecha**”¹⁶⁵.

— “**que era ya hora**” / “a la **hora** en que el bullicio de la gente de casa dio muestras de **que era ya** la de levantarse”¹⁶⁶.

DIEZ AUTORES

— “**miraba a una parte y a otra**” / “**mirando a una parte y a otra**”¹⁶⁷.

II. EXPRESIONES QUE, SIN SER IDÉNTICAS O CASI IDÉNTICAS, SON MUY SIMILARES O AÚNAN DOS CONCEPTOS PARECIDOS.

En este apartado no se incluyen, como en los anteriores, secuencias

¹⁶⁴ CORDE, “Dios dist/4 remedió” (1560-1660): *Fray Diego de Estella [1524-1578]* (1570-1573); *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1582); Fray Juan González de Mendoza (1585-1586); Antonio de Herrera y Tordesillas (1601); Pasamonte (dos veces); Diego Duque de Estrada (1607-1645); Avellaneda y Luis Cabrera de Córdoba (c 1619).

¹⁶⁵ CORDE, “el dist/3 pulgar de la mano derecha” (1560-1660): Pedro de Aguilar (dos veces, 1572); anónimo (*Alarde de la gente que salió de España con el capitán Diego de Artieda*, cinco veces en 1575); Juan Rufo (1596); Gaspar Astete (a 1601); Pasamonte; Juan Méndez Nieto (1606-1611); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Fray Jacinto de la Serna (1656).

¹⁶⁶ CORDE, “hora dist/14 que era ya” (1560-1660): *Pedro Gutiérrez de Santa Clara [¿1518-1524?- ¿1603?]* (1549-1603); *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (1560); Inca Garcilaso de la Vega (1605); Pasamonte; Avellaneda; Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1620); Juan Rodríguez Freile (1638); *Pedro de Solís y Valenzuela [1624-1711]* (c 1650) y Francisco Bernardo de Quirós (1656).

¹⁶⁷ CORDE, “mir* a una parte ‘y’ a otra” (1560-1660): anónimo (*Traducción de la Cosmografía de Pedro Apiano*, 1545-1570); *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (1560); *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1573-1582); *Fray Bernardino de Sahagún [¿?-1590]* (1576-1577); *Fray Jerónimo Mendieta [1534-1604]* (1604); *Fray Diego de Ocaña [¿1580?-1608]* (1605); Pasamonte; Antonio de Eslava (1609); Avellaneda y Francisco de Cascales (1617).

coincidentes cuya frecuencia de uso pueda ser comprobada a través de bases de textos como el CORDE o el CREA o con el buscador Google, sino expresiones que, sin ser idénticas, aúnan dos conceptos parecidos, lo que hace que puedan resultar relevantes de cara a sustentar la identidad entre Pasamonte y Avellaneda.

— Referencia a la falta de dientes de abajo y de arriba:

PAS: “y un revés a los **dientes** que me cortó los de **abajo** y uno de **arriba**”.

AVE: “con tres **dientes** que le faltan **arriba**, dos muelas **abajo**”.

— Uso en el mismo contexto de los términos *ocasiones* y *camino*:

PAS: “si hubiese de escribir las **ocasiones** que en el **camino** me dieron”.

AVE: “y caminaron para Toledo, ofreciéndoseles por el **camino** preciosísimas **ocasiones** de reír”; “no permitir muriese por esos **caminos** a manos de las desastradas **ocasiones** en que sus locuras le han puesto tantas veces”.

— Uso indistinto de los términos *aguja* y *alfiler*:

PAS: “una **aguja** de arramangar [...] y yo, por responder, me tragué el **alfiler**”.

AVE: “sino metiéndole una **aguja** o **alfiler** de a blanca por la planta del pie”.

— Unión en el mismo contexto de los términos *volteador* / *voltearía* y *vueltas*:

PAS: “un **volteador** [...] y comencé a hacer **vueltas** alrededor”.

AVE: “dar algunas **vueltas** de las que aquel mozo daba [...] que **voltearía** yo”.

— Se aúnan el hecho de empezar a llorar y el verbo *decir*:

PAS: “Mi mujer **principió a llorar** y a **decirme**”.

AVE: “**Comenzó** la moza **a llorar** tras esto y **decir**”; “**Comenzó** Sancho tras esto **a llorar** muy de veras y **decir**”; “**comenzó a llorar** amargamente [...], **diciendo**”; “**comenzó a llorar** amargamente [...] y **diciendo**”; “y luego **comenzó a llorar** amarguísicamente,

diciedo...”.

— Unión de la expresión “De manera que todo/s” con verbos que significan ‘oír’ precedidos del pronombre *lo*:

PAS: “**De manera que todo** el barrio **lo sintió** [‘oyó’]”.

AVE: “**de manera que todos lo pudieron oír**”.

— Expresión “Dios sabe” unida al término *gasto* o al verbo *gastar*:

PAS: “**Dios sabe** el trabajo que tuve por traer mi hermano conmigo y **mucho gasto**”.

AVE: “donde **gasté** lo que **Dios sabe**”.

— Unión en el mismo contexto del término *alevosos/s* y el concepto de ‘traición’:

PAS: “y otros **alevosos** habían dado noticia al patrón, pero si entre los siete no había **traición**, no se podía saber nada”.

AVE: “por **traidores** y **alevosos**”; “el **traidor alevoso** de cierto gigantazo”; “Así pagan los **traidores y alevosos** las **traiciones** que urden”; “**un traidor y alevoso** como éste”.

— Unión de una forma del verbo *decir* con un adverbio de cantidad o un numeral y la expresión “veces que no”:

PAS: “Mi amigo Miguel Pedro me **dijo** muchas **veces que no** estuviese tan aborrido”.

AVE: “Estoyle **diciedo** sietecientas **veces que no** nos metamos en estas batallas impertinentes”; “¿No le he **dicho** yo cuatrocientas mil docenas de millones de **veces que no** nos metamos en lo que no nos va ni nos viene...?”.

— Se relacionan indeterminados *negocios* con la ciudad de *Roma*:

PAS: “Y siendo llamado [...] **a no sé qué negocios de Roma**”.

AVE: “por habérsele ofrecido **cierto negocio**, había ido forzosamente **a Roma**”.

III. EXPRESIONES QUE, AUN SIENDO RELATIVAMENTE COMUNES EN LA ÉPOCA, SON USADAS DE FORMA ABUNDANTE Y LLAMATIVA TANTO POR PASAMONTE COMO POR AVELLANEDA.

El uso abundante de determinadas expresiones o vocablos por parte de los dos autores que se cotejan, aun siendo de uso frecuente en otros escritores de la época, puede constituir otro criterio de cierta relevancia al fundamentar las atribuciones (si bien menos determinante que el de las secuencias coincidentes). Se recogen a continuación algunas expresiones que son empleadas abundantemente tanto por Pasamonte como por Avellaneda, poniendo algunos ejemplos de las mismas.

— “digo que” / “y digo que” / “Y así digo que” / “yo digo que”.

PAS: “**digo que** estando acostado”; “**y digo que** reniego del demonio”; “**Y así digo que** es necesario”; “**Digo que** es verdad”; “A esto **digo que**”; “**Y también digo que**”; “A esto **digo que**”; “**Y más, digo que**”; “**y también digo que** es falsísima”; “**y así digo que**”...

AVE: “Sólo **digo que**”; “**Y por esto digo que**”; “**digo que** no quiero ir”; “**Y así, digo que** mi parecer”; “**Digo que** soy muy contento”; “Sólo **digo que**”; “**Yo digo que** de muy buena gana”; “**Y así, digo que**, si a vos os parece”; “**digo que** aceto”; “**digo que** soy contentísima”...

— Término *mil* con sentido hiperbólico, en ocasiones formando parte de expresiones similares:

PAS: “yo **diera mil gracias a Dios**”; “aunque le diesen **mil ducados**”; “no me dieran por **mil** escudos”; “y me dieron **mil bendiciones**”; “y yo di **mil** besos a la tierra”; “y **mil** bellaquerías”; “y otras **mil** artes del demonio”; se tornaba de **mil** colores”; “pensando **mil** cosas”; “pondré **mil vidas** por él”...

AVE: “competir **mil** ciudades”; “contra **mil** detracciones”; “**mil** disgustos”; “le dará **mil vidas**”; “**mil** reinos y provincias”; “**dar mil gracias a Dios**”; “lo que **mil** veces me tenía prometido”; “diciéndole **mil** palabras injuriosas”; “ensartando **mil** principios de romances viejos”; “con **mil** simplicidades”; “daban **mil** arqueadas de risa”...

— Expresiones referidas a lo ya escrito o a lo que se escribirá:

PAS: “**que dije arriba**”; “y tres *Avemarías* por mí ofrecidos **como arriba**”; “que los ofrezca **como arriba**”; “aquella oración **de arriba**”; “**como arriba**”; “**como tengo dicho**”; “**Como tengo dicho**”; “y **como tengo dicho**”; **como** atrás está **escrito**; **como** adelante **diré**”; “**como** adelante **se verá**”; “**como lo escribiré**”.

AVE: “**como arriba** queda dicho”; “con dos estudiantes **que arriba dijimos**”; “**como arriba** dijimos”; “**como dije** al principio”; “**como tengo dicho**”; “**como hemos dicho**”; “**como he dicho**”; “**como queda dicho**”; “**como** abajo **diremos**”.

— Expresión “no sé qué” y otras similares, a veces empleadas de forma acumulativa:

PAS: “a no sé cuántos hilos de alto”; “De allí **a no sé qué** días”; “no sé qué enfermedad me dio”; “me tuvo en su casa no sé qué días”; “no sé qué me diga que estuve bueno”; “De allí a no sé cuantos días”; “**por no sé qué** dineros”; “No sé qué personas me llevaron al Hospital de Santiago”; “él estaba con no sé qué papeles”; “hasta que, **a no sé qué** negocios, después me fui por aquellas aldeas **a no sé qué** amigos de mi padre, y me entretuve **no sé qué** meses”...

AVE: “al castillo de no sé cómo se llama”; “elevado en no sé qué imaginación”; “ha hecho aquí a la justicia no sé qué sin justicia”; “y vivía en no sé qué calle de las de Ariza”; “ocupado en no sé qué aventuras”; “o no sé de qué diablos”; “un embajador de no sé qué príncipe”; “como dice en no sé qué parte la Escritura”; “alguna afición que tenía **a no sé qué** religiosa”; “como se cuenta en **no sé qué** anales que andan por ahí en humilde idioma escritos de mano **por no sé qué** Alquife”...

— Verbo *dar* o *haber* + el término *lugar*:

PAS: “no **dan lugar**”; “y no **darme lugar a** penitencia”; “por **dalles lugar** a enmienda”; “pero no **hubo lugar**”; “y no **hubo lugar**”; “si **había lugar**”; “Él me dijo que no **había lugar**”; “y esto no **había lugar**”; “No **hay lugar ya**”.

AVE: “**diera lugar a** que me ensañara”; “sin que el gozo le diese **lugar**”; “**dar lugar** al soldado a que descansase”; “**lugar habrá**”; “no le **daba lugar** para detenerse”; “sin **darle lugar** de meter mano”; “porque le quedase **lugar** de **hacerle** la merced suplicada”; “debía **dar lugar a** que el mundo me tuviese por homicida”...

— Expresión “que llaman” o similares:

PAS: “**que llamamos** triste hombre el que da poco pan”; “**que** en nuestra España **llaman** cierzo”; “la Fuente del Caño Dorado **que llaman**”; “un fraile de la religión de Sancto Domingo **que** allí tienen y **le llaman** el Teólogo”.

AVE: “es la venta **que llaman** del Ahorcado”; “en un lugar **que llaman** Ateca”; “en el auténtico y verdadero libro **que llaman** *Espejo de caballerías*”; “**que** los mentirosos libros de caballerías **llaman** andantes”; “tres de malvasía, **que llaman** en esta tierra”; “dispensa y boticaría, o como la **llaman**”; “la ancha plaza **que** en esta ciudad **llaman** del Pilar”...

— Uso frecuente de la expresión “cuarenta días” para medir el tiempo:

PAS: “Llegué a aquella santísima casa y hice mis **cuarenta días** ayunándolos todos **cuarenta**”; “Lo que yo padecí en estos **cuarenta días**”; “Yo llevaba cuarenta reales de respecto para mis **cuarenta días**”; “Antes que fuese a Lorito, estuve **cuarenta días** en su casa”.

AVE: “para que dentro de **cuarenta días**, so pena de cobarde, se presente en la Corte”; “dentro de **cuarenta días**”; “Pero bien hace de dilatar la batalla **cuarenta días**”; “después de haber, por **cuarenta días**, defendido contra todos los caballeros del mundo vuestra rara y peregrina fermosura”; “le envió a decir le diese **cuarenta días** de plazo”.

— Otras formas similares de medir el tiempo:

PAS: “y por **más de un año**”; “estuve **más de un mes**”; “que pasó **más de un año**”.

AVE: “**estuvo** en mí casa [...] **más de un año**”; “ha **más de un mes**”.

PAS: “no vivió **más de dos años**”; “sin poder dormir **más de dos horas y media**”.

AVE: “y nos estuvo leyendo **más de dos horas**”; “ha **más de dos años y medio**”.

PAS: “y le tuvieron **más de cuatro meses**”.

AVE: “tardó en llegar a su tierra **más de cuatro meses**”; “ha **más de cuatro meses**”.

— Uso de la expresión “más de” seguida de distintos numerales en forma ponderativa o hiperbólica:

PAS: “hay **más de veinte** plazas”.

AVE: “me costó la burla de la caballería **más de veinte** y seis reales”; “que serían **más de veinte**”; “que tomaban **más de veinte** leguas”; “le costarán **más de veinte** reales”; “a **más de veinte** preguntas que le hizo”.

PAS: “**más de treinta** cursos”.

AVE: “**más de treinta** caballeros”.

PAS: “un coro de **más de cincuenta** o sesenta”.

AVE: “siendo **más de cincuenta** los que se habían juntado”; “con **más de cincuenta** votos de exceso”.

PAS: “había **más de cien** hombres de la tierra”; “había **más de cien** soldados”.

AVE: “cercado de **más de cien** personas”.

PAS: “alcanzó **más de doscientos**”; “me dan **más de docientos** palos”.

AVE: “con **más de docientos** muchachos detrás”; “acometió a **más de doscientos**”; “**más de docientos** caballeros”; “que somos **más de doscientos**”.

PAS: “con **más de setecientas** o mil ciquines”.

AVE: “**más de setecientos** gargajos”; “ha **más de setecientos** años”.

PAS: “que salió a **más de doce**”; “que le salieron a **más de doce** ducados cada uno”; “me dieron **más de** setenta o ochenta”.

AVE: “**más de** tres días”; “ha **más de** tres horas”; “**más de** tres varas en alto”; “no ha **más de** diez meses”; “fue ensartando **más de** cuarenta refranes”; “**más de** cuarenta ducados”; “**más de** dos mil estudiantes”; “**más de** tres mil de renta”; “**más de** diez mil el año”; “**más de** setecientos mil millones de piojos”; “cubro **más de** diez millones”; “**más de** noventa mil millones”...

IV. USO DE TÉRMINOS POCO FRECUENTES O LLAMATIVOS O EMPLEO ABUNDANTE Y LLAMATIVO DE TÉRMINOS FRECUENTES POR PARTE DE PASAMONTE Y DE AVELLANEDA.

A) TÉRMINOS POCO FRECUENTES O LLAMATIVOS.

Tanto en la *Vida y trabajos* de Pasamonte como en el *Quijote* de Avellaneda figuran algunos términos cuyo empleo podríamos considerar relevante. Es el caso del vocablo *malvasía*, que figura dos veces en la autobiografía de Pasamonte y una en el *Quijote* apócrifo, y que solo es empleado, entre 1560 y 1660, por cuatro autores más¹⁶⁸; del término *mazada/s*, empleado en las mismas fechas por Pasamonte, Avellaneda y ocho autores más¹⁶⁹; del vocablo *señal* usado con el significado de ‘cicatriz’¹⁷⁰, el cual es empleado en ocasiones por Pasamonte y Avellaneda en masculino¹⁷¹; del término *manga/s* usado para referirse a las actividades sexuales de las prostitutas¹⁷², o del vocablo *mosén*, título que se daba a los clérigos en el Reino de Aragón, y cuyo empleo por parte de Avellaneda muestra que éste tenía conocimiento de ese término

¹⁶⁸ PAS: “voy por un poco de **malvasía**”; “buena agua ardiente y mejor **malvasía**” / AVE: “tengo en el cuerpo tres de **malvasía**”. CORDE, “malvasía” (1560-1660): anónimo (*El venturoso descubrimiento de las ínsulas de la nueva y fértil tierra de Jauja*, 1582); Lope de Vega Carpio (1594, 1613); Pasamonte (dos veces); Antonio de Eslava (cinco veces, 1609); Avellaneda y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1648).

¹⁶⁹ PAS: “la primera **mazada**” / AVE: “las terribles **mazadas**”; “media docena de **mazadas**”. CORDE, “mazada / mazadas / maçada / maçadas” (1560-1660): Juan de Pineda (1589); Luis Collado (1592); Pasamonte; Francisco López de Úbeda (1605); Avellaneda (dos veces); Hipólito de Vergara (1624); Francisco de Quevedo y Villegas (c 1626-1628); Gonzalo Correas (1627); Juan de Robles (1631) y Baltasar Gracián (1651, 1657).

¹⁷⁰ PAS: “si daba por la cara, había **señal** de oreja a oreja” / AVE: “me hizo esta **señal** en el rostro”.

¹⁷¹ PAS: “me hice **el señal** de la cruz” / AVE: “**al** postrer **señal** de la Priora”. Juan Antonio Fago interpreta este uso del término *señal* en masculino como un regionalismo gramatical que constituye una reminiscencia del antiguo romance aragonés (cfr. Juan Antonio Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, cit., p. 183).

¹⁷² PAS: “se creyó hacer sus **mangas** en mi casa” / AVE: “[prostitutas] bonísimas, muy de **manga**”.

aragonés y de su significado¹⁷³.

B) EMPLEO ABUNDANTE Y LLAMATIVO DE TÉRMINOS FRECUENTES.

Tanto Pasamonte como Avellaneda hacen un uso muy abundante del término *trabajo/s*, con el sentido de ‘penalidad’, ‘molestia’ o ‘suceso infeliz’. El término, en singular o en plural, figura cuarenta y dos veces en la autobiografía de Pasamonte y cuarenta y ocho en el *Quijote* de Avellaneda, y ambos autores lo emplean en expresiones muy parecidas. Se ejemplifican esas coincidencias señalándolas en negrita:

PAS: “**Todos mis trabajos** y mi **vida** está aquí escrita”; “escribo mi **vida y trabajos**”; “y **con no poco trabajo**”; “a grande ánimo **grandes trabajos** se aparejan”; “con **tantos trabajos**”; “**todos los trabajos** que atrás están escritos”; “los muchos **trabajos** que vio en mis papeles que yo **había pasado**”; “tan honrosos **trabajos** hubiese **padecido**”; “mis **muchos trabajos padecidos**”; “estuve yo muy malo a causa **del trabajo del camino**”...

AVE: “**Todos los trabajos** [...] **que padecieron** los santos”; “al cabo de tan largo **camino** y de **tantos trabajos**”; “el amor no se alcanza sino con **muchos trabajos**”; “no le faltaron algunos **trabajos** y desasosiegos de gente libre en el **camino**”; “así **de los trabajos del camino** como de las penitencias”; “**ha padecido** infinitos **trabajos**”; “los **grandes trabajos**”; “defensor en **todos mis trabajos**”; “**haber pasado** grandísimos **trabajos**”; “al fin [...] de su **vida**, y de los **trabajos** que hasta que llegó a él tuvo”; “**con no poco trabajo**”...

Pasamonte y Avellaneda usan frecuentemente el término *remedio*, el cual figura catorce veces en la *Vida y trabajos* y veintitrés en el *Quijote* apócrifo, y en ocasiones formando parte de expresiones muy similares, como se observa en los siguientes ejemplos:

PAS: “se **dé remedio** a tantos daños”; “**para el remedio**”; “juez en

¹⁷³ PAS: “nuestro tío **Mosén** Godino”; “y si mi tío **Mosén** Godino”; “a mi tío **Mosén** Godino” / AVE: “**mosén** Valentín”; “**Mosén** Valentín, que así se llamaba el clérigo”; “mandó **mosén** Valentín que le dejasen reposar”; “dijo a **mosén** Valentín”...

el remedio desta causa”; “y con muchos remedios no lo pude atravesar”; “luego imaginé el remedio”; “fue preveniendo los remedios”; “me dio un cierto **remedio** [‘medicamento’] que lo tomase”...

AVE: “No **para** que **me dé remedio**”; “**dando** juntamente **remedio** a todos mis males”; “el **remedio** [‘medicamento’] de aquel precioso bálsamo”; “no hay remedio de ese negocio”; “no había remedio con don Quijote”...

Pasamonte menciona dieciséis veces en su autobiografía la ciudad de *Constantinopla* (escrita en ocasiones en la forma *Costantinopla*, sin la primera “n”), en la que residió durante parte de su cautiverio, y la misma ciudad es mencionada ocho veces en el *Quijote* de Avellaneda:

PAS: “allí en **Constantinopla**”; “Llamaron a mi patrón en **Constantinopla**”; “de aquí volvió en **Constantinopla**”; “tornó mi amo en **Constantinopla**”; “Tornamos en **Constantinopla**”; “Saliendo mi amo de **Constantinopla**”; “fuimos a **Constantinopla**”; “residía en **Costantinopla**”...

AVE: “a enterrar a **Constantinopla**”; “lo que pensaba hacer en **Constantinopla**”; “mi celada iguala en grandeza al chapitel del campanario del gran templo de Santa Sofía de **Constantinopla**”; “hacia Roma y **Constantinopla**”; “los dos lucidos ejércitos del emperador de Babilonia y **Constantinopla**”; “los luteranos de **Constantinopla**”; “uno habrá que saldrá de **Constantinopla**”; “alguna infanta de Babilonia, Transilvania, Trapisonda, Tolomaida, Grecia o **Constantinopla**”.

Tanto Pasamonte como Avellaneda emplean frecuentemente el término *negocio*. Ya hemos visto que ambos usan expresiones muy parecidas y poco frecuentes entre 1560 y 1660 que incluyen dicho término (PAS: “**traté con él** mis **negocios**” / AVE: “**tratar** de sus **negocios con él**”), y que asocian negocios indeterminados con la ciudad de Roma (PAS: “Y siendo llamado [...] a **no sé qué negocios de Roma**” / AVE: “por habersele ofrecido **cierto negocio**, había ido forzosamente **a Roma**”). Ambos autores se valen además del término en otras expresiones similares:

PAS: “**comuniqué con él** mi **negocio**”; “**tomaba** el **negocio** a mi cargo”; “**traté mis negocios**”; “yo **tomaba** el **negocio** a mi cargo”; “**traté mis negocios**”; “Gerónimo Márquez **haría mis negocios**”; “que

él haría mi negocio como suyo”...

AVE: “tengo un **negocio** de importancia que **tratar**”; “tengo un poco que **comunicar contigo** esta noche sobre un **negocio** de importancia”; “No hay [...] que dar ni **tomar** más sobre este **negocio**”; “que tengo que **tratar con él** un **negocio**”; para **comunicarle** [...] un **negocio**”; “Encargóse la vieja [...] de **tratar el negocio**”; “miro por vuestros **negocios** mejor que vos propio”...

Ambos se refieren repetidamente a *Nuestro Señor* y a *Nuestra señora* y mencionan las *llagas* de Jesucristo, así como el *oficio de Nuestra Señora* o las *Horas de Nuestra Señora* (esto es, el mismo libro de oraciones dedicado a la Virgen):

PAS: “Guarde Nuestro Señor a Vuestra Paternidad”; “que Nuestro Señor con su clemencia se lo pague”; “a las cinco **llagas de Nuestro Señor**”; “oyendo misa en Nuestra Señora del Pilar”; “Dimos misa en una iglesia de Nuestra Señora”; “día de Nuestra Señora de Setiembre”; “me partí para Nuestra Señora de Lorito”; “Yo entré poco a poco en Nuestra Señora del Populo”; “como yo no les había escrito de Nuestra Señora pensaban que era muerto”; “y de allí a Nuestra Señora de Monserrate”; el milagro de Nuestra Señora de Lorito; tomó casa en Nuestra Señora de la Peña”; “quedé obligado a confesar y comulgar cada primer domingo de mes y Pascuas y Apóstoles y fiestas de Nuestro Señor y Nuestra Señora”; y oí los oficios y en **un oficio de Nuestra Señora**”...

AVE: “por todas cuantas **llagas** tuvieron Job, el señor san Lázaro, el señor san Francisco y, lo que más es, **Nuestro Señor** Jesucristo”; “Satanás tentó a Nuestro Señor Jesucristo”; “Comenzó tras esto a ir a misa con su rosario en las manos, con las *Horas de Nuestra Señora*”; “¿Has leído santo que más aficionado fuese a Nuestra Señora que éste?”; “pues Nuestra Señora de los Dolores nos ha librado de los que nos podían causar los palos”; “tiene muy lindo altar mayor y otro de Nuestra Señora del Rosario”...

Tanto en la *Vida y trabajos* como en el *Quijote* apócrifo se mencionan numerosos santos, once de ellos coincidentes:

PAS: “**San Bernardo**”; “**San Pablo**”; “**San Sebastián**”; “**San Francisco**”; “San Francisco de Asise”; “San Felipe”; “**San Juan**”; “San Mateo”; “**San Gerónimo**”; “**Sancta Catalina**”; “Sancta Lucía”; “San Leonardo”; “**San Pedro**”; “San Juan Baptista”; “**Santiago**”; “**San**

Lorenzo"; "Sancto Antonio"; "San Joseph"; " San Francisco de Paula"; "Sancto Domingo"; "San Miguel Arcángelo"; "**San Lucas**".

AVE: "san Juan Damasceno"; "san Gregorio"; "santo Job"; "**san Pablo**"; "**san Lorenzo**"; "san Bartolomé"; "**santa Catalina**"; "**san Bernardo**"; "san Berlorge"; "san Jorge"; "san Lázaro"; "**san Francisco**"; "**san Sebastián**"; "san Antón"; "**san Pedro**"; "san Cristóbal"; "santa Apolonia"; "san Martín"; "san Quintín"; "**Santiago**"; "santa Bárbara"; "san Dionís"; "**san Lucas**"; "santa Susana"; "san Gabriel"; "san Roque"; "**san Juan**"; "san Agustín"; "san Alejos"; "san Julián"; "san Longinos"; "San Juste"; "**San Hierónimo**".

Pasamonte y Avellaneda hacen referencia al *Santísimo Sacramento* y a *los divinos sacramentos*. Ya hemos visto que ambos usan una expresión idéntica y casi exclusiva que incluye la secuencia "los divinos sacramentos de la" (PAS: "**los divinos sacramentos de la Penitencia y Eucaristía**" / AVE: "**los divinos sacramentos de la confesión y eucaristía**"), pero los dos emplean frecuentemente, además, la secuencia más breve "los divinos sacramentos", que aparece registrada tan solo nueve veces entre 1560 y 1660¹⁷⁴. Puede observarse la similitud de las expresiones:

PAS: "el Santísimo Sacramento"; "Continuando los divinos sacramentos"; "Yo continuaba los divinos sacramentos"; "**recibí el Santísimo Sacramento**"; "tomé tres purgas y otras tres veces los divinos sacramentos"; "Acudí a los divinos sacramentos"; "la virtud de los divinos sacramentos"; "Arrodillado **delante el Santísimo Sacramento**"; "Y con la frecuencia de los divinos sacramentos"...

AVE: "una **delante del Santísimo Sacramento**"; "y otra al Santísimo Sacramento"; "**recibiendo el Santísimo Sacramento** muy a menudo"; "**recibir los divinos sacramentos**"; "**recibidos todos los divinos sacramentos**"; "se pone **delante del Santísimo Sacramento**".

¹⁷⁴ CORDE, "los divinos sacramentos" (1560-1660): *Fray Luis de Granada [1504-1588]* (1562); Juan de Pineda (tres veces, 1589); *Juan de Castellanos [1522-1607]* (1589); Pedro de Ribadeneira (1595); *Fray Alonso de Cabrera [ca 1548-1598]* (a 1598); Pasamonte; Juan de los Ángeles (1607); Avellaneda y María de Zayas y Sotomayor (1657-1649).

Asimismo, Pasamonte y Avellaneda usan frecuentemente la expresión “reniego de”:

PAS: “y digo que **reniego del** demonio”; “Pero **reniego de** el demonio y de todas sus obras”; “y torno a decir que **reniego del** demonio y de todas sus obras”; “*Iterumque reniego del* demonio y de sus obras”...

AVE: “**Reniego de** la puta que me parió”; “¡Oh, **reniego de** ese Bellido o bellaco de Olfos”; “¡Oh, **reniego de** los zancajos de la mujer de Job!”; “¡Oh, **reniego de** quien mal me quiere”; “Yo **reniego de** su venganza”...

Los dos emplean distintas formas pronominales del verbo *maravillar*:

PAS: “Yo me maravillé”; “Él se maravilló”; “Y lo que me maravilla”.

AVE: “Maravillóse mucho don Álvaro Tarfe”; “el cual se maravillaba”; “se maravillaron infinito”; “de lo cual se maravillaron”; “yo me maravillaba”; “el cual se maravilló”; “me maravillo”; “mucho me maravillo”; “Ya me maravillaba yo”...

Tanto en la *Vida y trabajos* como en el *Quijote* apócrifo aparecen varias formas del verbo *tornar*. Como hemos comprobado, Pasamonte y Avellaneda emplean una expresión idéntica y poco frecuente entre 1560 y 1660 que incluye dicho verbo, con el significado de ‘volver al asunto que se estaba contando’ (PAS: “**Tornando a mi** propósito” / AVE: “**tornando a mi** cuento”). Pasamonte emplea en otras dos ocasiones expresiones parecidas (“A su tiempo, tornaré a tratar dél”; “Tornando a mis suegros, digo que...”), y ambos autores usan abundantemente distintas formas del mencionado verbo, en ocasiones formando parte de expresiones similares:

PAS: “Me torné a arrodillar”; “tornamos en Italia”; “Y me torné a arrojar al esquite”; “y torné con ese virrey en Túnes”; “la torné a ayudar a hacer”; “por tres días no tornaron en sí”; “Torné a arrojar me a la mar”; “Yo me torné desconsolado”; “tornó mi amo en Constantinopla”; “Tornó el barbero con mi respuesta a Florio”; “Yo torné en mí”; “se tornaba de mil colores”; “yo **torné a cabalgar**”; “**tornó a cabalgar**”; “la haría **tornar loca**”...

AVE: “se tornaron molinos”; “queremos tornar a nuestras caballerías”; “le habedes tornado de cera”; “se **tornó loco**”; “tornándome otro fray Juan Guarismas”; “se los tornaré doblados”; “me tornó el alma al cuerpo”; “si torno a mi lugar”; “tornaron

cumplidamente a recobrar”; “Luego torno a entronizarme”; “si las tornan a decir”; “se querrá tornar turca”; “¿Moro te has tornado?”; “estoy por **tornar a subir en mi caballo**”....

También es frecuente en las obras de ambos autores el verbo *espantar*, y en las dos figura el término *espanto* y alguno de sus derivados:

PAS: “para espantar los pájaros”; “para espantar a todo el mundo”; “por espantarnos”; “**se espantaron** los que lo vieron”; “que fue el **espanto**”; “entran por aquel baño espantando”; “quedó espantado”; “quedando espantado”; “otro caso espantable”; “que cierto pone **espanto**”...

AVE: “nadie **se espante**”; “No **se espante** vuesa merced”; “me espanto que escribiese esa carta”; “me espanto de que”; “pusiese algún espantajo”; “lo que aumenta el **espanto** es ver”; “Pero no me espanto”; “increíble lástima y **espanto**”; “se espantaba de verla tal”; “más hay que espantarse de los pecados”...

Pasamonte y Avellaneda usan a menudo el adjetivo *pobre* en expresiones que pretenden mover a la compasión:

PAS: “Y el pobre Pasamonte”; “Y el pobre fraile”; “El pobre Baptista”; “el pobre Pasamonte se despertó”; “Piensen que **corazón** haría el **pobre Pasamonte**”; “el pobre griego”; “el pobre confesor”; “Veis aquí el pobre Pasamonte”; “¡Miren qué tal estaría el pobre Pasamonte [...]!”...

AVE: “lo mesmo hiciera del pobre Sancho”; “el pobre del escribano”; “en el **corazón** del **pobre Sancho**”; “el pobre caballero armado”; “el pobre perro”; “El pobre Sancho”; “¡Compasión del pobre de Sancho [...]!” ; “el sufrimiento del pobre Sancho”; “el pobre de asno”; “¡qué hará del pobre mi señor de don Quijote!...”

Y los dos autores cotejados se sirven frecuentemente del adjetivo indeterminado *cierto*:

PAS: “salieron ciertos hombres armados al camino”; “yo tenía ciertos designios”; “pasábamos ciertos bajeles”; “Venlos ir ciertos genízaros”; “me hicieron ciertos emplastos”; “con ciertos señores”; “Él me habló de ciertos cristianos cuales él”; “me dio un cierto remedio”; “estando ciertos soldados presos”; “Fui a **ciertos caballeros amigos**”...

AVE: “ciertos caballeros granadinos”; “entre ciertos anales de

historias”; “con ciertos papelones y engrudo”; “por cierto inconveniente”; “*Cómo don Álvaro Tarfe convidó ciertos amigos suyos a comer*”; “en la posada de **cierto caballero** principal”; “llegaron a cierto prado”; “le habían desvalijado ciertos fragutes”; “a holgarse con **ciertos amigos**”; “ciertos salteadores”...

V. CONSTRUCCIONES SINTÁCTICAS SEMEJANTES.

Se exponen a continuación algunas construcciones sintácticas coincidentes en la *Vida y trabajos* de Pasamonte y en el *Quijote* de Avellaneda.

— Uso muy frecuente por parte de ambos autores de la conjunción *como* con sentido causal o temporal seguida del verbo *decir* (se indican algunos ejemplos de los muchos casos en los que aparece):

PAS: “**como** se hizo el agua y fue noche, ellos pasaron la palabra de mano en mano **diciendo**:...”; “**Como** llegó la palabra al sardo, que decía yo que no se moviese ninguno, él se alzó y de manera que yo lo oyese, me **dijo**:...”; “**como** me vio encima la bancada mía, me **dijo**:...”; “**Y como** me vio por las señales que el Francisco le había dado, me **dijo**:...”; “El traidor, **como** supo la verdad, luego se fue al Bajá y le **dijo**:...”; “**Como** el Bajá aprietase, [...] el bueno y sacrificado fraile se opuso a esto con un argumento y **dijo**:...”; “**Y como** el fraile dijo que el argentero napolitano le había dado toda la cosa, luego los turcos todos **dijeron**:...”; “**Y como** me vio el guardián, me **dijo**:...”; “Luego, **como** el negro guardián entró en el baño, **dijo**:...”; “**como** llegó, **dijo** a la mujer:...”; “**como** la tuvo abajo, **dijo** a la muchacha:...”; “**Como** sentimos tal ruido, [...] el estremeño con la candela en la mano se me atravesó delante de la puerta y **dijo**:...”; “y **como** él oyó esto, se tornaba de mil colores y no acertaba a hablar, como quien **dice**:...”; “**Como** le alcancé, me **dijo**:...”; “y **como** me vio ser hombre de buen trato, **dijo** mucho bien de mí”; “**como** entré en casa, las mujeres me recibieron con mucho amor y me **dijeron**:...”; “**Como** las mujeres dijeron que por el barranco había escapado, ellos se lo creyeron y **dijeron**:...”; “**Como** los bellacos se fueron, las buenas mujeres me **dijeron**:...”; “y **como** yo estaba en tanta necesidad de consejo y peligro de vida, acudí a mi confesor y a la iglesia más cerca, y **dije** al portero:...”; “y en una tierra, **como** me veían, **decían** luego: ...

AVE: “**Como** se vio don Quijote en la plaza cercado de tanta gente,

viendo que todos se reían, comenzó a **decir**: ...”; “Mas, **como** vio don Quijote al barbero, que ya le quería curar, le **dijo**: ...”; “**como** vio Sancho [al jumento], se levantó de la mesa, y abrazándolo le **dijo**: ...”; “el cual, **como** los vio juntos, les **dijo**: ...”; “**como** se le llegasen por verle de cerca algunas personas, con deseo de saber quién era y a qué fin entraba armado de todas piezas en la ciudad, les **dijo** en voz alta; ...”; “a los cuales **como** viese don Quijote, les comenzó a **decir**: ...”; “Al cual, **como** vio don Álvaro tan malparado, llena de sangre la cara y manos y con unas esposas en ellas, le **dijo**: ...”; “**como** vio que daba las agujetas a aquella vieja, y no las había querido recibir, antes le había cerrado la ventana, levantó la voz, **diciendo**: ...”; “y, **como** le vio con las barbas espesas, cara de bobo y relleno en su jumento, pensando que era algún labrador zafio de las aldeas vecinas, y no criado de don Quijote, le **dijo**: ...”; “y, **como** conoció a Sancho, entró corriendo a su amo, **diciéndole**: ...”; “y, **como** vio a don Quijote y a Sancho, que ya estaban apeados, diola a la ama y fuese para don Quijote y, abrazándole, le **dijo**: ...”; “**como** la mujer que estaba atada sintió rumor de gente, comenzó a levantar la voz y a **decir**: ...”; “La buena señora, **como** vio que don Quijote no le había entendido, se volvió al soldado, que se estaba riendo, y le **dijo**: ...”...

— Uso muy frecuente de la construcción “No [...] sino que” (se indican algunos ejemplos de los muchos casos en los que aparece):

PAS: “**No** me alargo más como indigno, **sino que** Nuestro Señor guarde a Vuestra Paternidad”; “y **no** me acuerdo más, **sino que** estuve bueno”; “con muchas razones **no** quisieron **sino que** me habían de hacer compañía”; “**no** fuese por Cassín Bajá ni por casa del Baylo de Venecia ni de Francia, **sino que** tomase una parma”; “que **no**, **sino que** me había desmayado”; “**no** fuese en Gaeta, **sino que** asentase mi plaza en Castil Novo”; “**no** me atrevo a decir nada ni quiero, **sino que** digo que **no** fue sueño, **sino que** lo vide con estos ojos corporales”; “**no** sé qué imaginarme, **sino que** Nuestro Señor...”; “**No** quiero decir quién es este capitán, **sino que** es persona que podía competir con Simón Mago”; “Cierto que mi intento **no** fue otro, **sino que** no creyese a soplones”; “mi intento **no** ha sido otro **sino que** vuestra merced no se crea de ligero”; “**No** le basta a este traidor nuestro enemigo hacer su hecho, **sino que** también quiere procurar los ajenos”; “Pero Dios remediado lo tiene, **sino que** los hombres no quieren caer de su necesidad”...

AVE: “**no** es creíble **sino que** ha de haber puesto los ojo en...”; “**no**

tira a las aves mientras que las ve andar volando, [...] **sino que** aguarda a que se asienten en algún puesto”; “Yo lo prometo [...] de llevar a enterrar su cuerpo, **no** solamente a San Pedro de Cerdeña, que dice, **sino que** [...] le tengo de llevar a enterrar a Constantinopla”; “**no** nos metamos en estas batallas impertinentes, **sino que** vamos nuestro camino”; “**no** solamente serán por ellos castigados, **sino que** juntamente...”; “y **no** hay remedio con él, **sino que** habemos de ir buscando tuertos por ese mundo”; “**no** hay remedio con él, **sino que** quiere que aunque me pese le siga”; “**No, sino que** es algún grandísimo bellaco”; “**No** permite mi reputación, señor don Álvaro, que me detenga más un día en esta ciudad, **sino que** me es forzoso salir...”; “**no** hay **sino que** os vais y me aguardéis”; “**no** es bien aguarde que tú vengas a vengarte ni a castigar con el hierro del venablo el mío, **sino que** es justo que yo te vengue”; “pues **no** hay **duda sino que** no seré creída dél”; “pues **no** puedo negar **sino que** os he mirado con buenos ojos”; “**no** quiere la muerte de los pecadores, **sino que** se conviertan y vivan”; “fío que **no** sólo eso hagan por vos, **sino que** os regalarán muy mucho”; “**no** se atrevan a tal de aquí adelante con escuderos tan andantes y de estofa como yo, **sino que** tomen ejemplo”...

— Uso frecuente del verbo *mirar* en imperativo plural (“miren” / “Miren”) al inicio de frase, seguido de un complemento directo:

PAS: “y **miren** [...] que hay cosas escondidas de sabios prudentes y las saben los niños”; “¡Y **miren** qué tentación y a qué tiempo!”; “**Miren** Pasamonte, que ha hecho tantas maldades por alzarse con esta galera”; “Pues **miren** el suceso”; “**Miren** qué sustento para un hombre de gran cuerpo”; “y **miren** donde le trujo su pecado a mis manos”; “¡**miren** qué primo hermano!”; “¡**Miren** cuáles paran los hombres con sus artes infernales!”; “¡**Miren** que tal estaría el pobre Pasamonte [...]!”; “**Miren** cuán ciertos estaban en sus bellaquerías”; “**Miren** cómo puede ser”; “**Miren** si hay traición que se pueda igualar a esta”...

AVE: “**Miren** vuestas señorías lo que pide esta lanza y el anillo que della cuelga”; “¡**Miren**, cuerpo de Barrabás, lo que no quiso la muy hechicera!”; “¡**Miren** la arenga de los diablos que ha tomado para su cuento, tan larga como la Cuaresma!”; “¡**Miren** el tonto goloso, las nuevas de importancia que nos traía!”; “¡**Miren** el ignorante!”; “¡**Miren** si me había de hartar con ellas!”; “**Miren**, pues, ¡qué hará del pobre mi señor de don Quijote!”.

— Uso frecuente del verbo *ver* en segunda persona del plural (“veis” / “Veis”) al inicio de frase, seguido de un complemento directo. Tanto Pasamonte como Avellaneda usan las expresiones “No veis”, “Ya veis”, “Veis aquí” y “Y/y veis aquí”:

PAS: “**Ya veis** que yo soy corto de vista”; “¿**No veis** que el tiempo se acerca?”; “Señor Petrivi, **ya veis** cómo tarda el pasaje”; “**Veis aquí** mis orejas y narices”; “**Veis aquí** el milagro de Nuestra Señora de Lorito”; “**Veis aquí** el pobre Pasamonte”; “**Veis aquí** que no hay nada”; “**y veis aquí** dónde entran cuatro hombres armados”.

AVE: “**ya veis** el porfiado cerco”; “**Ya veis**, mi bien, lo que pasa”; “**Y veis aquí** por agora ese doblón”; “**Ya veis**, reina deste rey, los muchos dineros que tenemos”; “**No veis**, Sancho –respondió el ermitaño–, que todo fue permisión de Dios”; “**ya veis**, ínclitos Guzmanes”; “¿**Veis aquí** este muchacho que ha venido de allá no ha un mes?”; “¿**no veis**, entre aquellos soldados que en la puerta del castillo están haciendo centinela, un hombre alto y moreno de cara?”; “Hermano, **ya veis** cómo está vuestro amo”; “**Veis** lo que pasa en la plaza”.

— Verbo *renegar* + “y aun [...] de quien” o “de cuanto” / “de cuantos”:

PAS: “Pero **reniego** de el demonio y de todas sus obras, **y aun** digo **de quien** en ellos cree”; “que **reniego** del demonio y de todas sus obras y **de cuanto** en ellos hay”.

AVE: “¡Oh, **reniego** de ese Bellido o bellaco de Olfos, **y aun de quien** nos metió en este melonar”; “¡Oh, **reniego de quien** mal me quiere **y de quien** no se duele de mí en tan triste trance!”; “¡Oh, **reniego de cuantos** Cides hay en toda la cidería!”.

— Expresión “que el que” junto a un adjetivo o adverbio comparativo (*mayor, mejor, peor, más, menos*):

PAS: “**que el que** tiene uno de la región del aire es de **mayor** calidad”; “**que el que más** me persiguió **más** me ayudó”.

AVE: “**menos** cacareado y agresor de sus letores **que el que** a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra”; “**que el que** correr quisiere tan al trote / non puede haber **mejor** solaz de vida”; “algún golpe **peor que el que** otro tal cual él me había dado”.

— Uso de la expresión “la una [...] la otra”:

PAS: “me paseaba de **la una** parte del aposento a **la otra**”; “esta diferencia hago yo de **la una** tentación a **la otra**”.

AVE: “**la una**, servicio muy grande a Dios, y **la otra**, provecho al mundo”; “como la araña y abeja, que de una misma flor saca **la una** ponzoña que mata y **la otra** miel suave y dulce que regala y da vida”; “teniendo en **la una** mano una varilla y en **la otra** una comedia”; “que con aquella vara que tiene en **la una** mano hace los cercos, figuras y caracteres en invocación a los demonios, y con aquel libro que tiene en **la otra** los conjura”; “dándole con rostro benévolo con **la una** mano un manojo de llaves de oro, y poniéndole con **la otra** en la cabeza una guirnalda de agnocasto”; “las dos dueñas, **la una** con cadenas desnuda y **la otra** sin ojos”; “tengo dos faltas: **la una** es que soy un poco comedor y **la otra** que para despertarme a las mañanas, algunas veces es menester que el amo se llegue a la cama y me dé con algún zapato”.

—Uso de la expresión “se llegó a” + [conjunción “y”] + verbo *decir* (Pasamonte solo la emplea una vez, y es más frecuente en el *Quijote* apócrifo):

PAS: “el médico **se llegó a** mí y me **dijo**...”.

AVE: “**se llegó a** don Quijote **diciendo**: ...; “**se llegó a** don Quijote y [...] **le dijo**: ...”; “**se llegó a** su amo [...] y [...] **le dijo**: ...”; “**se llegó a** donde estaba don Quijote, y [...] **le dijo**: ...”; “**se llegó a** él, **diciendo**:...”; “**se llegó a** él, y, tirando reciamente, se le quitó **diciendo**: ...”; “**se llegó a** él con mucha cólera, **diciendo**: ...”; “Don Quijote **se llegó a** ella, **diciendo**...; “**se llegó** don Carlos **a** su negro y disfrazado secretario, **diciéndole**: ...”

— Uso de la expresión “a fe que si [...] que...” (Pasamonte la emplea una sola vez, y es más frecuente en el *Quijote* apócrifo):

PAS: “Pero **a fe que si** el herido es enemigo suyo, **que** nunca él le sane”.

AVE: “Pues **a fe que si** la agarro por los cabellos, **que** ha de saltar de un brinco las escaleras”; “que **a fe que si** a Rocinante [...], le preguntase dónde querría más ir, [...] **que** dijese que más querría ...;” “y **a fe que si** le coge la justicia, **que** se le ha de acordar para todos los días de su vida”; “que **a fe que** tiene jurado mi señor **que**...”; “Pues **a fe que si** no fuera porque le tuve miedo, **que** la hubiera hecho a mojicones que se acordara de Sancho Panza”; “Y aun **a fe que si** me

pidiese un poco de saliva en ayunas, **que** no se la podría dar”; “Pues **a fe que si** agarro un medio ladrillo, **que** yo las haga a todas que abran”; “**A fe que si** torno a mi lugar, **que** en un huerto que tengo junto a mi casa he de sembrar por lo menos un celemín dellas”...

— Uso de la construcción *artículo + adjetivo + nombre* + “que se vio” (Pasamonte la emplea una sola vez, y figura dos veces en el *Quijote* apócrifo):

PAS: “*El buen fraile que se vio* perdido”.

AVE: “*La disoluta mozuela, que se vio* despedir de aquella manera”; “*La buena mujer, que se vio* tratar de reina”¹⁷⁵.

— Frase comparativa introducida por “como quien” (es empleada una vez por Pasamonte y otra por Avellaneda):

PAS: “Embisten todas tres con toda Biserta con un alarido y a gente desarmada, **como quien** corta melones al melonar, hicieron pedazos dieciocho o veinte”.

AVE: “y una a una [las albondiguillas], **como quien** come un racimo de uvas, se las metió entre pecho y espalda”.

CONCLUSIÓN

El análisis lingüístico, como se ha advertido, no puede proporcionar por sí solo un resultado totalmente inequívoco a la hora de garantizar quién escribió el *Quijote* apócrifo, ya que pueden encontrarse coincidencias expresivas entre Avellaneda y varios de los autores propuestos como candidatos a la autoría de su obra. No obstante, teniendo en cuenta que la autobiografía de Pasamonte no es demasiado extensa, y que la mayor parte de las expresiones coincidentes apuntadas a lo largo de este trabajo pueden considerarse objetivamente relevantes (ya sea debido a su nula o escasa frecuencia de uso por parte de otros autores, o a su empleo abundante y llamativo por parte de Pasamonte y de Avellaneda), el cotejo realizado demuestra que entre la *Vida y trabajos* y el *Quijote* apócrifo existen suficientes similitudes, y sobradamente significativas,

¹⁷⁵ Avellaneda usa además la expresión “*Sancho, que se vio* apretado en la cárcel”.

como para sustentar fundadamente que ambas obras fueron escritas por el mismo autor.

En concreto, hemos registrado cinco expresiones idénticas y exclusivas de Pasamonte y de Avellaneda que no han sido empleadas a lo largo de la historia por ningún otro escritor, las cuales ostentan el mayor rango de relevancia a la hora de confirmar la identificación de los dos autores cotejados. Asimismo, hemos podido localizar once expresiones casi idénticas y exclusivas; doce secuencias idénticas y exclusivas entre 1560 y 1660; dieciséis expresiones casi idénticas y exclusivas entre 1560 y 1660; cuarenta y siete expresiones idénticas y poco frecuentes entre 1560 y 1660 (usadas por Pasamonte, Avellaneda y, como máximo, ocho autores más), y cuarenta expresiones casi idénticas y poco frecuentes entre 1560 y 1660 (igualmente empleadas por un número de entre tres y diez autores, incluidos Pasamonte y Avellaneda). También hemos identificado varias expresiones que, sin ser idénticas o casi idénticas, son muy similares y aúnan dos conceptos parecidos; otras que, aun siendo relativamente comunes en la época, son usadas de forma frecuente y llamativa tanto por Pasamonte como por Avellaneda, así como términos poco frecuentes o llamativos y casos de empleo abundante de términos comunes, en ocasiones formando parte de expresiones muy similares. Por último, hemos indicado varias construcciones sintácticas coincidentes.

La abundancia de las coincidencias observadas y el grado de relevancia de las mismas desmienten la impresión subjetiva de que entre la *Vida y trabajos* y el *Quijote* apócrifo hay grandes diferencias expresivas, y colaboran a ratificar de forma objetiva que Pasamonte y Avellaneda eran la misma persona.

Por lo demás, el análisis de las similitudes lingüísticas no constituye la única prueba a favor de la identificación de Pasamonte con Avellaneda, sino que viene a sumarse a otras muchas evidencias que permiten garantizar que el aragonés fue el autor del *Quijote* apócrifo¹⁷⁶.

En suma, Pasamonte se sirvió de otras obras literarias para escribir el *Quijote* apócrifo y se esmeró más al componerlo que al redactar su *Vida y trabajos*, pero siguió empleando en su novela muchos de los usos expresivos de su autobiografía.

¹⁷⁶ Remito a los trabajos de mi autoría citados en la nota 2, en los que se detalla el desarrollo de la disputa que se produjo entre Cervantes y Pasamonte.