

LAS CLAVES ONOMÁSTICAS DEL QUIJOTE DE AVELLANEDA: DE LOPE DE VEGA AL CONDE DE LEMOS Y SU CÍRCULO DE ESCRITORES

The Onomastic Keys to Avellaneda's *Don Quixote*:
from Lope de Vega to the Count of Lemos and his
Circle of Writers

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

Investigador independiente

casedateresa@yahoo.es

ORCID: 0000-0003-0409-4297

Recibido: 8-3-2024

Aceptado: 22-7-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.480

RESUMEN

En este estudio se establece, a partir del soneto inicial, del análisis de las referencias explícitas a Lope de Vega y tras una revisión profunda de la onomástica de todos los personajes del *Quijote* de Avellaneda, la génesis u orígenes de su escritura. Se identifica la presencia en la obra del conde de Lemos, de los hermanos Argensola, de Bárbara de Albión, de los duques de Villahermosa, de Ruiz de Alarcón y diversas referencias metaliterarias en el origen onomástico de otros personajes del texto apócrifo.

PALABRAS CLAVE: *Quijote*; Avellaneda; Cervantes; Lope de Vega; onomástica.

ABSTRACT

This study establishes, from the initial sonnet, from the analysis of the explicit references to Lope de Vega and after a thorough revision of the onomastics of all the characters in Avellaneda's *Don Quixote*, the genesis or origins of its writing. I identify the presence of the Count of Lemos, the Argensola brothers, Barbara of Albion, the Dukes of Villahermosa, Ruiz de Alarcón and various metaliterary references in the onomastic origin of other characters in the apocryphal text.

KEY WORDS: *Quijote*; Avellaneda; Cervantes; Lope de Vega; Onomastics.

1. ANTECEDENTES Y PROPÓSITO DE ESTE ESTUDIO

EL TRABAJO que ahora comienzo pretende esclarecer cuál fue la causa u origen de la escritura de la novela de Alonso Fernández de Avellaneda. Y para ello una de las mejores pistas que hallamos en el interior de la obra se encuentra en el soneto que lo principia, escrito por «Pero Fernández». Este estudio analiza con atención este soneto en el que se hallan muchas de las claves del texto de Avellaneda. Poniendo el nombre de «Pedro Fernández» se quiere hacer creer que se trata de Pedro Fernández de Castro y Andrade (1576-1622), el VII conde de Lemos, buen amigo y protector de Miguel de Cervantes. En 1610, Pedro Fernández partió a Nápoles como virrey y llevó como acompañantes a diversos escritores, entre ellos a los Argensola (Bartolomé, Lupercio y Gabriel) y a Antonio Mira de Amescua. No estaban ni Luis de Góngora ni Miguel de Cervantes, con muchos más méritos que los anteriores. Ambos lamentaron profundamente no haber sido llamados y hay pruebas poéticas a este respecto.

Si el autor de este soneto fuera el conde de Lemos, este sabría muy bien quién fue el creador de la novela apócrifa de Avellaneda, muy probablemente alguien de su séquito o corte literaria. Pero la referencia a este como autor es una pura falsedad de su creador o, al menos, del compositor final del texto, quien, como veremos, lo adaptó al fin buscado: satirizar a Cervantes. Este estudio analiza las claves del mismo, las cuales se convierten, a su vez, en la llave para abrir y entender el significado de la obra y, especialmente, la causa de su escritura.

Esta investigación, tomando como base el soneto mencionado, pretende situar al autor de la novela de Avellaneda en el bando literario anticervantino y prolopesco, añadiendo, asimismo, algunos datos de interés sobre su relación con Lope de Vega, partiendo siempre del propio texto puesto que son varias las veces que a lo largo de él se alude a este último.

Es a este propósito fundamental el análisis de la onomástica de los personajes y el estudio de su origen, lo que nos deparará interesantes

sorpresas. Su importancia ya quedó puesta de relieve por el propio Avellaneda, quien en su prólogo achaca a Cervantes el empleo de «sinónimos voluntarios» para ocultar, bajo el disfraz de personajes, a personas contemporáneas de carne y hueso. Pero, como veremos, él hizo exactamente lo mismo. Este estudio pretende hallar a quienes se ocultan bajo esta máscara, lo cual nos ha de facilitar llegar a descubrir el origen o génesis de su escritura.

2. LAS REFERENCIAS EXPLÍCITAS A LOPE DE VEGA EN EL QUIJOTE DE AVELLANEDA

Son varias las ocasiones en que aparece citado de modo explícito Lope de Vega en la segunda parte avellanesca. La primera de ellas tiene lugar al principio de la obra:

Yo le escribo más largas arengas que las que Catilina hizo al Senado de Roma, más heroicas poesías que las de Homero o Virgilio, con más ternezas que el Petrarca escribió a su querida Laura y con más agradables episodios que Lucano ni Ariosto pudieron escribir en su tiempo, ni en el nuestro ha hecho Lope de Vega a su Filis, Celia, Lucinda, ni a las demás que tan divinamente ha celebrado; hecho en aventuras un Amadís, en gravedad un Cévola, en sufrimiento un Periano de Persia, en nobleza un Eneas, en astucia un Ulises, en constancia un Belisario y en derramar sangre humana un bravo Cid Campeador¹ [Avellaneda: 16].

En esta primera ocasión, se cita a Lope junto a Homero, Virgilio, Petrarca, Lucano o Ariosto y se mencionan explícitamente tres de sus composiciones, *Filis*, *Celia* y *Lucinda*. La primera es la Égloga de Filis. En ella se cuenta cómo el pastor Eliso (Lope) se ocupó de criar a Filis al poco de nacer, abandonada por el montañés Rosardo (Roque Hernández), esposo de Marbelia o Marta de Nevares [López Martín,

¹ Cito de ahora en adelante por la edición de Suárez (2014). En adelante: Avellaneda.

2016: 58-63]. Sabemos que esta Filis es Antonia Clara, la hija que tuvo Lope con Marta de Nevares.

La mención a *Lucinda*, la tercera citada, es a la Égloga Elisio, desesperado monólogo a causa de los desdenes de Camila Luscinda. Y las referencias a *Celia*, el segundo de los textos citados, son a ese amor de juventud de Lope que hallamos en varias de sus obras primeras.

El autor del *Quijote* de Avellaneda valora, por tanto, muy positivamente a Lope y sus églogas, las conoce y las sitúa, por sus méritos, a la par que algunas de las composiciones más importantes de la literatura universal.

En una segunda ocasión, el texto de Avellaneda dice lo siguiente:

El segundo arco era todo de damasco blanco bordado, y sobre lo alto dél estaba el prudentísimo rey don Felipe Segundo riquísimamente vestido, y a sus pies este famoso epigrama del excelente poeta Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio:

Philippo Regi, Caesari invictissimo,
 omnium maximo Regum triumphatori,
 orbis utriusque et maris felicissimo,
 catholici Caroli successori,
 totius Hispaniae principi dignissimo,
 Ecclesiae Christi et fidei deffensori,
 Fama, praecingens tempora alma, lauro,
 hoc simulacrum dedicat ex auro [Avellaneda: 94].

Sabemos que Lope de Vega fue nombrado en 1612 familiar del Santo Oficio [Roldán, 2012: 811-844], aunque apenas encontramos su nombre en las actas conservadas y sabemos muy poco de sus intervenciones en este tribunal. Por otra parte, el anterior poema reproduce versos incluidos en el Canto 20 de *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega de 1606 [Luque, 2010: 113].

En cualquier caso, no deja de ser relevante el hecho de que este elogio de Felipe II es una suerte de *contrafactum* del conocido poema de

Cervantes «Al túmulo de Felipe II» (1598) del escritor de Alcalá que dice:

Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla;
porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón, y dijo: “Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado.
Y el que dijere lo contrario, miente.”

Y luego, incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada [Sáez, 2016: 176].

También Lope escribió sobre este túmulo levantado en Sevilla en su comedia *El amante agradecido*, en la que describe de forma minuciosa este monumento funerario erigido en la ciudad andaluza y en la que dice, entre otras cosas:

Leonardo luego un pirámide se halla
por la reina portuguesa,
primera mujer del Rey,
que Dios en su gloria tenga.
En el pedrestal se vía
pariendo una hermosa oveja,
un leoncillo que la mata,

que un príncipe representa.
Otro corresponde a este,
dedicado a la princesa
de Francia, que de Filipo
fue, don Juan,
mujer tercera.
Víase el arco del cielo
y aquella paloma tierna
que trajo la verde oliva [...] [Sanz, 2012: 210-232].

Osterc [1999] ha señalado a este respecto la diferente actitud del satírico poema cervantino, cuyo origen está en su antifelipismo y en su actitud beligerante con la política del emperador Carlos V. El tono de la composición de Lope, según Sanz Burgos, obedece, por el contrario, al «hábito del dramaturgo de adular en sus obras a las figuras reales, lo que presumiblemente le iba a ayudar a conseguir su ansiado puesto en la Corte, hecho que nunca llegó a producirse» [Sanz Burgos, 2012: 228].

Nuevamente, ya al final de la obra de Avellaneda, y en presencia de los actores de la compañía de comedias que aparecen en la novela, se vuelve a mencionar de forma muy elogiosa a Lope de Vega:

Y, tras esto, fue contando todo lo que con él le había sucedido; y, acabando de hacerlo con la cena, levantados ya los manteles, prosiguió volviéndose a don Quijote y diciéndole cómo para hacerle fiesta en aquel su castillo había mandado hacer una comedia, en la cual entraba también él y la que le dijo que era su hija. Don Quijote se lo agradeció con mucho comedimiento; y, sentándose en el patio de la venta en compañía de Bárbara, del clérigo, de los dos estudiantes y de Sancho y de los de la posada, comenzaron a ensayar la grave comedia del *Testimonio vengado*, del insigne Lope de Vega Carpio, en la cual un hijo levantó un testimonio a la reina su madre, en ausencia del rey, de que acomete adulterio con cierto criado, instigado del Demonio y agraviado de que le negase un caballo cordobés, en cierta ocasión, de su gusto, guardando en negarle el orden expreso que el rey su esposo le había dado [Avellaneda: 234].

La comedia aludida, *Testimonio vengado*, apareció publicada en Zaragoza en la *Segunda parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Véga Carpio* [...], por Ángelo Tavanno en 1604.

Una vez más, las opiniones de Avellaneda sobre Lope y sobre su teatro son muy positivas y merecen que su autor resuma incluso el argumento de la obra citada.

Es bien conocido que Cervantes ridiculizó al Fénix de los Ingenios en diversas ocasiones, especialmente en la primera parte del *Quijote*, donde se burla de su *Arcadia* y de su protagonista el pastor Anfriso en el episodio de la penitencia en Sierra Morena [Martín Jiménez, 2014: 217-227]. Lanzó puyas en su novela contra su *Arte nuevo de hacer comedias* por su deseo de vulgarizar la literatura [Martín Jiménez, 2006: 255-334] y también contra las dedicatorias de muchas de sus creaciones. Esta crítica cervantina a Lope en el *Quijote* ha sido estudiada por muchos investigadores de nuestra literatura, entre otros por Rey Hazas [2006], Percas de Ponseti [2003] o Pedraza Jiménez [2006]. Lope, quien antes lo había elogiado, luego lo llamó mal escritor y calificó de «necios» a quienes leyeran su *Quijote*. Lo volvió a atacar en el prólogo a *El peregrino en su patria*. Y Cervantes continuó la trifulca en el prólogo a sus *Comedias* y en las *Ejemplares*. Aunque es cierto que tal vez estos enfrentamientos se han exagerado en exceso, como señala Sánchez Jiménez [2018] al trazar la biografía lopesca, no lo es menos que sí existieron y que intermediarios como Avellaneda se encargaron de avivar.

El escritor de Alcalá pronto se quedó solo en esta pelea. El texto de Avellaneda es, en buena medida, la culminación de un estado de continua persecución contra el autor alcalaíno. Sin embargo, hay muchos matices en la sátira del apócrifo al *Quijote* cervantino y a su autor, matices que han pasado completamente desapercibidos y que merecen una mayor atención por parte de la crítica. Quizás los más importantes se encuentran en el soneto que abre la novela, un saludo-dedicatoria «De Pero Fernández» a la obra y a sus lectores.

3. LA «NUEVA POÉTICA» CONTENIDA EN EL SONETO QUE ABRE EL QUIJOTE DE AVELLANEDA

Me permito reproducir el soneto que abre el texto de Avellaneda, clave fundamental para entender la novela:

De Pero Fernández
Maguer que las más altas fechorías
homes requieren doctos e sesudos,
e yo soy el menguado entre los rudos,
de buen talante escribo a más porfías.

Puesto que había una sin fin de días
que la Fama escondía en libros mudos
los fechos más sin tino y cabezudos
que se han visto de Illescas hasta Olías,

ya vos endono, nobres leyenderos,
las segundas sandeces sin medida
del manchego fidalgo don Quijote

para que escarmentéis en sus aceros;
que el que correr quisiere tan al trote
non puede haber mejor solaz de vida [Avellaneda: 13].

Según José Luis Pérez López [2005], este soneto no fue obra del autor de la novela, sino un añadido poco antes de su publicación. Considera este investigador que pertenece a Lope de Vega. Sin embargo, no existen razones concluyentes para poderlo afirmar con rotundidad.

Ciertamente, el autor del soneto que abre el texto apócrifo se basa en el que aparece en la primera parte del *Quijote* y que dice así:

Maguer, señor Quijote, que sandeces
vos tengan el cerbelo derrumbado,
nunca seréis de alguno reprochado
por home de obras viles y soeces.

Serán vuestas fazañas los joeces, 5
 pues tuertos desfaciendo habéis andado,
 siendo vegadas mil apaleado
 por follones cautivos y raheces.

Y si la vuesa linda Dulcinea
 desaguizado contra vos comete, 10
 ni a vuestas cuitas muestra buen talante,

en tal desmán, vueso conorte sea
 que Sancho Panza fue mal alcagüete,
 necio él, dura ella, y vos no amante² [Gómez Canseco, 2015:
 43-44].

La composición de la novela de Avellaneda va mucho más allá que la cervantina y en ella hallamos un perfecto resumen de la sátira del autor contra Cervantes. Veamos uno por uno los puntos de su amonestación:

- a) El «Pedro Fernández» que aparece hace referencia probablemente al conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, como ya señaló Eisenberg hace tiempo [1991]. Es evidente que él no es el autor del poema como ya he señalado con anterioridad; pero su inclusión como supuesto «facilitador» literario de la obra de Avellaneda –*contrafactum* del Quijote cervantino– tiene un claro fin paródico: ridiculizar al escritor de Alcalá, haciendo que sea el patrocinador del texto apócrifo el protector de Cervantes. Este último dedicó en 1613 a este importante miembro de la nobleza sus *Novelas ejemplares*, llamándose a sí mismo «criado de su excelencia» y también la segunda parte del *Quijote* de 1615 en el que se indica: «tengo al grande conde de Lemos, que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más mer-

² Cito en adelante por la edic. de Gómez Canseco [2015].

ced que la que yo acierto a desear». En el mismo prólogo, dice también: «Viva el gran conde de Lemos, cuya cristiandad y liberalidad, bien conocida, contra todos los golpes de mi corta fortuna me tiene en pie». La anterior referencia a la «rectoría» es –como veremos– a la que ostentó Bartolomé Leonardo de Argensola en Villahermosa gracias al duque aragonés de esta localidad.

Parece evidente, por tanto, que Cervantes responde en el prólogo de 1615 al soneto de Avellaneda «De Pero Fernández». En este, sin embargo, Pedro Fernández [de Castro] satiriza repetidamente la primera parte. ¿Por qué? Porque era bien conocido que el conde de Lemos era el mayor protector, junto con el conde de Béjar, del escritor. Pese a todo, no lo llevó a Nápoles cuando fue nombrado virrey de aquellas tierras, y sí, en cambio, a otros de mucha menor valía: a Antonio Mira de Amescua, a los tres Argensola y a otros de menor relevancia como Diego Duque de Estrada, Saavedra Fajardo o Juan de Arce y Solórzano.

Sabemos que Lope de Vega, que fue su secretario personal, lo despreciaba en buena medida, quizás por haberlo conocido muy de cerca [Pardo, 2012]. En una ocasión, tras recibir un dinero de su protector el duque de Sessa que este había ganado al de Lemos en una partida de naipes, le confesó por carta que «es el primer dinero que me ha tocado suyo desde que le conozco». Quizás por ello se dice en el soneto que abre la novela de Avellaneda que es «el más menguado entre los rudos». Definición ciertamente equivocada, puesto que sabemos que fue un gran mecenas de muchos escritores, incluidos Lope, Góngora o Quevedo. Este último le dedicó el primero de sus *Sueños*. En Nápoles patrocinó la «Academia de los ociosos» en la que participaron muchos escritores italianos junto con los españoles. Y el conde formó una voluminosa biblioteca producto de su interés por la cultura y su curiosidad intelectual.

Probablemente, el creador del soneto pone como autor del mismo al conde de Lemos porque había hecho un gran desprecio a Cervantes al

no llevarlo a Italia. El escritor se enfadó por ello, pero terminó perdonando el desaire. También Góngora se tomó a mal el no haberlo llevado a tierras italianas en la conocida composición donde dice que «El conde, mi señor, se fue a Nápoles; / el duque, mi señor, se fue a Francia; / príncipes, buen viaje, que este día / pesadumbre daré a unos caracoles». Pero, en este caso, pagó con la indiferencia el inmerecido «olvido».

- b) Llama a los «hechos» de la primera parte «fechorías» y ridiculiza al autor de la obra considerándolo, irónicamente, «docto e sesudo»; esto es *–sensu contrario–* ‘loco’ y ‘persona sin estudios’.

Es bien sabido que Cervantes no tenía estudios universitarios y probablemente por ello se le tilda, en sentido irónico, de «docto». El calificativo de «sesudo» hace referencia, también de forma irónica, a la locura de Quijote; pero también a la de su autor. No olvidemos que Lope de Vega estudió en la Universidad de Salamanca y en la de Alcalá. Y escribió durante sus primeros años al menos quince composiciones que giran en torno al tema de la locura, concretamente entre 1586 y 1605, año este último de la publicación de la primera parte del *Quijote*.

En *La locura por la honra* (1610-1612), el conde Floraberto enloquece tras la muerte de su esposa y es ridiculizado por tal razón. En *La hermosa Alfreda* (1596-1601), Selandrio está loco de amor, al punto de que pretende matar al rey. En *El loco por fuerza*, Lope nos sitúa ante los enfermos de locura que piden por las calles y nos muestra los manicomios que los acogen. Sin embargo, Lope, como algunos de sus coetáneos, expresa una marcada compasión hacia los locos, sobre todo cuando su trastorno mental es el resultado de alguna desgracia. En *Los locos de Valencia* (1590-1595), la acción se traslada a un hospital de la ciudad del Turia. En esta obra aparece interno un poeta perturbado llamado Belardo –el nombre poético de Lope– del que se dice:

Belardo fue su nombre:
escribe versos, y es del mundo fábula
con los varios sucesos de su vida,
aunque algunos le miran que merecen
este mismo lugar con mejor título [Aladro, 2015, 69-87].

Como señala Jonathan Thacker:

Como el bobo palaciego que enseña al rey cosas que «no se atrevieran cuerdos a decirlas con veras», en palabras de Guzmán de Alfarache, el loco lopesco logra expresar sus recelos y dudas hacia la vida con una apariencia de objetividad. El loco –como el propio Lope–, hace uso de su libertad para criticar, y luego se esconde detrás de su máscara cómica. Dos o tres décadas más tarde, según Reed, los dramaturgos ingleses actuaron de modo análogo: «the Jacobean malcontent [...] was forced by the moral decadence of his environment to disguise himself as the madman or the fool», para menospreciar el mundo en que vivían. Tal retrato del Lope dramaturgo depende, claro está, de una visión del teatro aurisecular como una fuerza renovadora, un reto ingenioso y sutil hacia los poderes fácticos, una visión poco aceptada entre los estudiosos en el pasado. El loco es la figura por excelencia que se atreve a cuestionar el orden establecido [Thacker, 2002: 1728].

Lo más curioso de todo, como señala Thacker, es que la figura del loco desaparece de su teatro a partir de 1604, quizás por la aparición ese mismo año del manuscrito de la primera parte del texto cervantino. O quizás también porque entonces encontró un sustituto perfecto, el gracioso, que decía, como aquel, las verdades que los señores no veían o no quería ver y que llamaba, en definitiva, a las cosas por su nombre. ¿Fue tal vez el personaje de Sancho el que le dio la idea del gracioso en su teatro? Curioso sería a este respecto que si la aparición de Quijote puso fin a la figura del loco en su dramaturgia, la de Sancho hubiera propiciado el surgimiento de la figura del donaire lopesca.

c) La alusión a los «libros mudos» de una forma enigmática.

El sintagma «libros mudos» es de clara factura lopesca. Lo utiliza en su *Arte nuevo de hacer comedias* cuando dice lo siguiente:

[...] y, cuando he de escribir una comedia, 40
 encierro los preceptos con seis llaves;
 saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
 para que no me den voces (que suele
 dar gritos la verdad en libros mudos),
 y escribo por el arte que inventaron 45
 los que el vulgar aplauso pretendieron,
 porque, como las paga el vulgo,
 es justo hablarle en necio para darle gusto [García Santo-To-
 más, 2006: 42].

En el *Arte*, el escritor madrileño defiende que la literatura ha de llegar al pueblo de una manera directa y este ha de ser el destinatario principal a la hora de escribir una obra. Ese fue, precisamente, el principal objeto de la sátira cervantina contra el teatro lopesco. Los «libros mudos», según Lope, son aquellos diseñados para un público noble y no popular, escritos para lograr el visto bueno de los eruditos, conformes con la preceptiva clásica. Cervantes se quejó en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* del fenómeno del nuevo teatro de Lope que arruinó su comedia:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara, si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que, del verso, nada. Y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo, y dije entre mí: «O yo me he mudado en otro o los tiempos se han mejorado mucho», sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos. [Sevilla, 1987: 11 y 12].

El autor del soneto introductorio al texto de Avellaneda señala a continuación que ya hace «muchos días» que la «fama» del *Quijote* ha

muerto y que este ha pasado a ser, como otros muchos, también un «libro mudo».

Ni una referencia aparece, no obstante, al inicial éxito de ventas que tuvo el *Quijote* cervantino en su primera aparición ante el público, un éxito que, según el autor del soneto, fue efímero y momentáneo.

- d) Dice asimismo en la composición poética que los hechos narrados en la primera parte del *Quijote* son «sin tino y cabezudos».

En *El rufián dichoso* encontramos el término «cabezudo», concretamente en la referencia a un prior discreto, «afable y no cabezudo». El término, en este contexto, significa ‘terco’ u ‘obstinado’; de manera que el prior mencionado era una persona que sabía escuchar, transigía fácilmente y no se caracterizaba, a diferencia de lo que señala Avellaneda en el caso de Cervantes, por su terquedad u obstinación.

En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope alude a que en el teatro se han de «imitar las acciones de los hombres» y «pintar de aquel siglo las costumbres». ¿Qué hace Cervantes en el *Quijote*? Exactamente lo contrario: el hidalgo enloquecido ve el mundo desde una perspectiva completamente diferente a la del resto de los personajes, no imita las acciones de los hombres, sino que crea otra realidad que no existe. Y en ningún caso la novela cervantina pinta las costumbres de su tiempo, como hace el teatro lopesco, sino que reelabora la realidad bajo la mirada perturbada del manchego dueño de Rocinante.

- e) El autor del soneto-dedicatoria emplea una comparación para valorar el éxito de la obra, tan escaso en su opinión como la distancia que hay entre las vecinas localidades de Olías e Illescas en la actual provincia de Toledo. La referencia a estos dos pueblos probablemente nos pone en la pista del creador de la novela, buen conocedor de ambos. Sabemos que Lope de Vega vivió en Toledo durante largas temporadas hasta su marcha definitiva a

Madrid. Y en muchas de sus composiciones menciona esta ciudad, como así ocurre también al castillo de San Cervantes al principio del texto de Avellaneda («Y pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes [...]»). En su comedia *Amar sin saber a quién* aparece también este castillo, al principio de la obra:

- D.FERNAN Ya estamos en el castillo
de San Cervantes.
- D. PEDRO Y aquí
diré lo que allí sentí,
pues aquí puedo decillo.
- D.FERNAN Ya estamos en el castillo
¿Con la espada respondéis? 5
- D.PEDRO Solo con acero puedo,
que es la lengua de Toledo,
a quien vós agravio hacéis.
La brevedad es de sabios,
la dilación siempre enoja; 10
respondo en sola una hoja
al libro de mis agravios [Vega, 1635: s.p.].

- f) Se refiere el soneto a las «sandeces sin medida» que aparecen –en su opinión– en la obra cervantina y menciona a sus lectores, a los que llama «nobles leyenderos», a diferencia de los «lectores» –no leyenderos–, gente no «noble» sino del vulgo o del pueblo–. La diferenciación que se hace en la composición poética entre lectores no nobles –o del pueblo– y «nobles leyenderos» nos pone de nuevo en la pista del autor del soneto: se trata de un defensor del *Arte nuevo de hacer comedias*. Pero, como veremos a lo largo del estudio, su crítica no se dirige solo a Cervantes, sino

que también va contra los hermanos Argensola, quienes acusaron en términos muy parecidos a como lo hizo Cervantes en su *Quijote* el teatro de Lope de Vega y de sus continuadores, excesivamente popular en su opinión y con pocas pretensiones de excelencia literaria [Howard, 1945: 55].

- g) Propone el autor del soneto que estos «leyenderos» –nobles lectores– escarmienten de la locura de Quijote con la segunda parte que ahora presenta y asimismo con sus «aceros»; o sea, con la sátira de los personajes cervantinos. La idea por tanto del autor de esta continuación es construir un *contrafactum* o versión risible del texto del autor de Alcalá.
- h) La alusión a que «non puede haber mejor solaz de vida» es, como el resto de la composición, absolutamente irónica. Con ella se hace referencia no al *Quijote* como divertimento o solaz, sino, muy probablemente, a una forma de vida anodina y alejada de los tiempos, condenada a la soledad y, en definitiva, fuera de la vida mundana de aquel bullicioso siglo XVII que aparece retratada en las obras lopescas. Como luego veremos, también en el texto de Avellaneda hay continuas alusiones a otros críticos del teatro lopesco, a los hermanos Argensola, especialmente a Bartolomé, el autor de los *Anales de la corona de Aragón*. Este «Argensola» resulta caricaturizado a lo largo de la continuación de Avellaneda en diversas ocasiones.
- i) El autor del soneto emplea un gran número de arcaísmos en el soneto como el adverbio «maguer», el sustantivo «homes» en lugar de «hombres», la conjunción «e» en lugar de «y», «había» por «hacía», «una sin fin» en lugar de «un sinfín», «nobres» en vez de «nobles», «fidalgo» por «hidalgo» o «non» por «no».

- j) En definitiva, el autor del soneto «De Pero Fernández» acusa a Cervantes y a su obra de viejos, de anticuados, de periclitados y de no estar con los nuevos tiempos, alejados del «nuevo arte» lopesco. Para el autor del soneto, tanto Quijote como su autor son antiguallas medievales del siglo XV que han sido barridas por las nuevas modas, las modas del nuevo teatro del Fénix de los Ingenios.

4. LA SÁTIRA METALITERARIA A TRAVÉS DE LA ONOMÁSTICA DE LOS PERSONAJES DE LA NOVELA

La sátira que hace Avellaneda en su continuación se encuentra en muchos lugares; pero es especialmente brillante en el diseño de la onomástica de los protagonistas de la novela.

En primer lugar, el historiador «Alisolán», del que dice lo siguiente:

El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que, siendo expelidos los moros agarenos de Aragón –de cuya nación él decendía–, entre ciertos anales de historias halló escrita en árabe la tercera salida que hizo del lugar del Argamesilla el invicto hidalgo don Quijote de la Mancha, para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza, y dice desta manera: Después de haber sido llevado don Quijote por el cura y el barbero y la hermosa Dorotea a su lugar en una jaula, con Sancho Panza su escudero, fue metido en un aposento con una muy gruesa y pesada cadena al pie, adonde, no con pequeño regalo de pistos y cosas conservativas y sustanciales, le volvieron poco a poco a su natural juicio [Avellaneda: 14].

La crítica ha creído que existe un juego onomástico en el nombre elegido –juego similar al escogido por Cervantes– en la primera parte («Cide Hamete Benengeli»), que traducido del árabe significa ‘D. Miguel de Cervantes’ según el arabista José Antonio Conde [1800], Die-

go Clemencín [1967] y Abd al-Rahman Badawi [1998]– por Avellaneda. E incluso se ha señalado que se trata de un anagrama: «Alisolán» encubre el nombre de «Liñán [de Riaza]» [Pérez López, 2002], escritor propuesto por algunos críticos como autor de la obra. Considero, ciertamente, que Avellaneda –como hace Cervantes con su historiador– no pierde la ocasión de nombrar a alguien muy concreto, en nuestro caso a un «moderno historiador», autor de ciertos «anales» y aragonés que no es, sin embargo, «el toledano» Liñán de Riaza. Con poco margen de duda, Avellaneda se refiere con «Alisolán» a Bartolomé Leonardo de Argensola. Aragonés como Alisolán, «historiador moderno» como aquel –o contemporáneo del tiempo de la escritura de la obra– y continuador de los *Anales [de la corona de Aragón]* a que se refiere Avellaneda, su apellido está incluido en el anagrama ALISOLAN, al que hemos de añadir el nombre que, no por extraña e inconveniente razón, aparece junto al anterior, AGARENOLAN. Si unimos las letras marcadas de AGARENOLAN y ALISOLAN obtendremos el nombre ARGENSOLA. ¿Puede creerse que se trata de una simple casualidad? En ningún modo. Este juego compositivo con los nombres está presente, como advirtió Martí de Riquer [1988] y luego analizaremos con mayor detalle, también en el caso del Ginés de Pasamonte cervantino, en una probable alusión al compañero de cautiverio Jerónimo de Pasamonte. Así lo cree también Alfonso Martín [2005], quien extiende estas escondidas menciones onomásticas al Bracamonte del texto apócrifo. De hecho, la acusación de Avellaneda contra Cervantes de utilizar «sinónimos voluntarios» no es otra cosa que el reflejo de algo que también él hizo como iremos descubriendo a lo largo de este estudio.

Aunque Cervantes se enfadó con Bartolomé y con su hermano Lupercio por no haberlo escogido para llevarlo a Nápoles con el conde de Lemos, sin embargo, en el *Viaje del Parnaso*, escrito probablemente en 1613 y publicado un año después, hace el autor de Alcalá un elogio del en su día rector de Villahermosa, autor asimismo de los *Anales de la corona de Aragón*:

Quiso Apolo, indignado, echar el resto
de su poder y de su fuerza sola,
y dar al enemigo fin molesto,

y una sacra canción, donde acrisola
su ingenio, gala, estilo y bizarría
Bartolomé Leonardo de Argensola [Sevilla, 1995: 1328 del vol III].

Es cierto que Cervantes se refirió con cierto desprecio a Bartolomé Leonardo de Argensola cuando señaló que él no necesitaba ninguna rectoría —como la que le ofreció al escritor aragonés el duque de Villahermosa— y le bastaba con las muchas dádivas recibidas de su protector el conde de Lemos, como afirma en el prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, donde dice, como ya he señalado con anterioridad:

En Nápoles tengo al grande conde de Lemos que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear. [Araya, 1975: 14 del tomo II]

La referencia a «rectorías» es, con poco margen de duda, al «rector de Villahermosa», el escritor aragonés Bartolomé Leonardo de Argensola.

¿Por qué aparece como personaje de la novela de Avellaneda Álvaro Tarfe, un agareno granadino, personaje entre real y legendario de los romances moriscos? Muy probablemente porque fue el protagonista de la primera composición teatral de Lope de Vega, escrita cuando apenas era un niño. Se trata en concreto de *Los hechos de Garcilaso de la Vega* y el moro *Tarfe*, su única comedia en cuatro actos, la cual muestra los hechos heroicos del escritor toledano frente al hermano del rey de Granada. A ella alude también en su *Arte nuevo de hacer comedias* aunque no de forma explícita:

El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes

andaba en cuatro, como pies de niño,
 que eran entonces niñas las comedias;
 y yo las escribí, de once y doce años,
 de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
 porque cada acto un pliego contenía [vv. 215-221].

Avellaneda pone como primer personaje nuevo o de factura propia, no cervantina, de su novela al primer protagonista de la primera obra teatral de Lope de Vega, a la que este último hace referencia también en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

En el *Quijote* de Avellaneda se alude en varias ocasiones a Garcilaso siempre como soldado y nunca, sorprendentemente, como escritor, tal y como ocurre asimismo en la infantil comedia lopesca. Por ejemplo, en el siguiente texto poético:

Soy muy más que Garcilaso,
 pues quité de un turco cruel
 el Ave que le honra a él [Avellaneda: 99].

En una segunda ocasión, lo menciona como modelo de militar valiente: «Pero topó en mí otro manchego Garcilaso, con más bríos y años que el primero, que vengó tal insolencia» [Avellaneda: 100].

Y todavía por tercera vez se refiere a él como ejemplo y modelo de soldado, en relación indudable a su primera comedia conocida, pues nombra junto a Garcilaso a Tarfe:

¡Erguid, erguid, pues, vuestras derrumbadas cuchillas! ¡Salga Galindo, salga *Garcilaso*, salga el buen Maestre y Machuca, salga Rodrigo de Narváez! ¡Muera Muza, Zegrí, Gomel, Almoradí, Abencerraje, *Tarfe*, Abenámar, Zaide y la demás gente galguna, mejor para cazar liebres que para andar en las lides! Fernando soy de Aragón, doña Isabel es mi amantísima esposa y reina [Avellaneda: 206].

En el anterior texto, cita a los dos primeros protagonistas de la primera obra teatral de Lope de Vega, a Garcilaso y al moro Tarfe. Clea

Gerber [2024] se ha apercebido de que Avellaneda no cita nunca, como he señalado con anterioridad, al toledano como poeta y sí como militar. y siempre a partir de los romances.

López Martín [2014] ha subrayado la importancia que tuvo el descubrimiento de la verdad, o anagnórisis, en el teatro inicial de Lope y de la comedia nueva a partir de la *Poética* de Aristóteles y también de las preceptivas italianas contemporáneas de las primeras obras teatrales del escritor madrileño. Y ha descubierto cómo en su obra de teatro sobre *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe* la agnición ya aparece como el eje central sobre la que se vertebra toda la obra, a partir del reconocimiento de lo oculto que organiza la jerarquía de los personajes, el desarrollo de la acción, de los temas y finalmente la conclusión. Será por ello la base para su nuevo teatro.

Pero no es esta la única presencia metaliteraria de textos del escritor madrileño en la novela avellanesca. Mosén Valentín, el cura de Ateca, hombre de probada racionalidad, persona cabal y tranquila que pone paz y exhala equilibrio e inteligencia recuerda a otro «Valentín» que hallamos en una comedia de Lope, la titulada *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*. En ella, Ursón es el hermano pecador y Valentín es justo y ecuánime. La historia que se cuenta es la siguiente. En Francia, el general Uberto se enamora de la reina Margarita; pero ella lo rechaza. Contrariado, la acusa falsamente ante el rey Clodoveo, su esposo, de adulterio y el monarca la destierra. Ursón, el hijo pequeño de Margarita, es raptado por un oso –de ahí su nombre– y es criado dentro de su manada. Mientras su hermano mellizo Valentín crece junto a su madre en valores y excelentes atributos como persona, Ursón atemoriza a las gentes de los pueblos. Valentín acude a la Corte y allí se convierte en miembro del séquito, acompañando al rey a diversas monterías. Cuando en una ocasión acude a la montaña y tiene ante sí a Ursón y a Uberto, instintivamente deja vivo a su hermano y mata a Uberto, el responsable de su desgracia como le ha contado su madre. Antes de morir, el general cuenta al rey la verdad y el delito que cometió min-

tiendo sobre la infidelidad de Margarita. De regreso, el monarca acoge de nuevo a su esposa y a sus dos hijos.

Como en el caso de la comedia sobre Garcilaso y el moro Tarfe, se trata de un texto de juventud de Lope de Vega, anterior a la publicación de la continuación de Avellaneda. La comedia de Ursón y Valentín se basa en una conocida novela caballeresca francesa del siglo XV, la homónima *Histoire de Valentin et Orson*; de manera que la aparición de «Valentín» en nuestra novela no es algo fortuito, sino que hunde sus raíces en un relato de caballerías del otro lado de la frontera española, adaptado por Lope de Vega en una de sus primeras obras de teatro. Hallamos en ambos textos, en definitiva, a personajes de igual nombre, individuos razonables, inteligentes, justos en sus actos y ecuanímenes.

Un tercer ejemplo de juego onomástico es el nombre del personaje «Antonio de Bracamonte». Como ha sabido ver acertadamente Alfonso Martín Jiménez [2004], hay una clara referencia metaliteraria en su elección, personaje asociado onomásticamente con el «Ginés de Pasamonte» de la primera parte cervantina, a quien el profesor vallisoletano y antes Martí de Riquer relacionaron con el aragonés de Ibdes Jerónimo de Pasamonte [Martín Jiménez, 2002: 8-14]. Es muy probable que ello sea así. Y también que Cervantes se burlara de este compañero que peleó contra los turcos y que como él estuvo también preso. Pero de ahí a que sea el autor de la continuación avellanesca va un mundo, especialmente si comparamos el estilo de su *Vida* y el de la novela de Avellaneda, mucho más cuidada esta última, muy elaborada formalmente, llena de conocimientos literarios y lingüísticos, los cuales ni de lejos asoman en la obra de Pasamonte. En cualquier caso, si Avellaneda juega, como Cervantes, con el nombre del historiador de su novela (en un caso «Cide Hamete Benengeli», o ‘Miguel de Cervantes’; y en el otro el agareno «Alisolán» o ‘Argensola’), también ahora Avellaneda juega onomásticamente con el nombre elegido: «Bracamonte», muy próximo a «Pasamonte». Aunque en este caso, a

diferencia de Cervantes, Avellaneda nos sitúa ante un noble de Ávila, reconocido soldado, valeroso y hombre apreciado por sus contemporáneos³, frente a «Ginés de Pasamonte», también soldado, pero en el texto del autor de Alcalá ridiculizado de manera inmisericorde, un delincuente y un individuo peligroso. «Bracamonte» es, en definitiva, la contrafigura de «Pasamonte».

Como su *contrafactum*, es un hombre justo y en vez de hacer el mal es un soldado valiente defensor de su país y de su rey. A diferencia de aquel, no pega a un anciano –D. Quijote– y lucha en Flandes en los tercios españoles. Parece así que trató Avellaneda de prestigiar a quien había resultado satirizado por Cervantes en su obra. ¿Quién creyó el autor de la novela apócrifa que se ocultaba bajo el falso nombre de «Ginés de Pasamonte»? Probablemente un miembro de esta familia, muchos de ellos capitanes de los tercios españoles en Italia y en Flandes durante los siglos XVI y XVII, seguramente quien murió en el sitio de Ostende en 1601, Juan de Bracamonte, como señalo en otro estudio [Cáseda, 2024].

No creo, sin embargo, que Cervantes pretendiera esconder bajo su personaje a ningún miembro de esta familia de capitanes. Ni tampoco importa que, como señalan Martí de Riquer y Alfonso Martín Jiménez, se trate del aragonés Jerónimo de Pasamonte. Es quizás más relevante lo que muchos entonces creyeron: que el escritor de Alcalá había ofendido a esta noble familia, algunos de cuyos miembros murieron en batalla en defensa de su país.

Doña Bárbara es una prostituta de Alcalá de Henares, una pícara a la que Cervantes confunde con la reina Cenobia. Es una mujer ya entrada en años, deseosa de medrar en Aragón y una fémica vilipendiada por su actitud a lo largo de la obra. La crítica no ha percibido que, sin embargo, hay un interesantísimo juego onomástico –una vez más–

³ Sobre el real soldado Antonio de Bracamonte, escribió el autor de las *Tablas poéticas* algunos párrafos [Cascales, 1775 [1621]: 543 y ss].

también en este caso. Los contemporáneos escritores de Avellaneda y de Cervantes supieron con poco margen de duda a quién alude este nombre. Se trata de la mujer de Lupercio Leonardo de Argensola, doña Bárbara de Albión, con quien se casó en 1587 [Howard, 1945]. Este último tomó el nombre de «Bárbaro» en la madrileña Academia Imitatoria cuando todavía era su pretendiente. Fue conocido en Madrid con este mote y muy probablemente por ello aparece con este nombre el personaje que hallamos en el texto de Avellaneda. No creo que se trate de una simple casualidad esta coincidencia onomástica, ni tampoco que Avellaneda, tan crítico con el uso de sinónimos voluntarios de Cervantes, no haga esta vez, como otras muchas a lo largo de la obra, lo mismo que hizo Cervantes en su *Quijote*: zaherir a través de este juego. Dudo mucho que este nombre tan inhabitual en la época (Bárbara) aparezca de forma accidental y que no se oculte debajo de él una sátira a esta conocida mujer de «Bárbaro» o Lupercio Leonardo de Argensola, especialmente en el contexto tan metalitario de su *Quijote*.

Si tras el «agareno Alisolán», «historiador moderno», «aragonés» y autor de los «anales» [de la corona de Aragón] encontramos a Bartolomé Leonardo de Argensola, ahora quien subrepticamente aparece ridiculizado, como el anterior, es su hermano Lupercio a través de su esposa doña Bárbara [de Albión] en la novela. Ambos marcharon con Pedro Fernández de Castro –el conde de Lemos– a Nápoles junto con el hijo del primero y de doña Bárbara, Gabriel. Y en el soneto inicial aparece el nombre del conde de Lemos. ¿Qué podemos concluir? Que Avellaneda no solo ridiculiza a Cervantes, sino también a algunos otros escritores del círculo del conde de Lemos, entre otros a los hermanos Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola y a la mujer de este último, D^a. Bárbara.

Al final de la obra de Avellaneda, se indica que esta D^a. Bárbara se apellidaba «de Villalobos». Existe en este apellido, una vez más, un juego onomástico con el apellido «Albión» de la esposa de Lupercio Leonardo de Argensola. Dentro de «Albión» se encuentra la

palabra «Loba», muy próxima al literario apellido del texto de Avellaneda.

En este juego onomástico ocupa un lugar destacado «D. Carlos», importante personaje al que situamos en Zaragoza, individuo principal, juez que prepara o diseña aventuras que buscan ridiculizar a D. Quijote a través de su «secretario». Pronto se dio perfecta cuenta Cervantes de quién era el aludido y su lugar lo ocupará, como creador de las aventuras quijotescas de su segunda parte, el «duque» y su esposa la «duquesa». ¿Qué lectura hizo Cervantes sobre el juego onomástico de «D. Carlos» que aparece en el texto avellanesco? Pues que D. Carlos era, en realidad, la transfiguración literaria del VII duque de Villahermosa, D. Carlos de Borja y Aragón, el marido de María Luisa de Aragón y Wernstein⁴. Cervantes entendió perfectamente el juego onomástico de Avellaneda y por ello convirtió a «D. Carlos», propiciador de las aventuras de D. Quijote en Zaragoza, en el famoso «duque» [de Villahermosa] en su continuación de 1615.

Un personaje muy importante al servicio de D. Carlos es su «secretario», quien se disfraza de «Bramidán de Tajayunque» a lo largo de la novela. Si D. Carlos es, como acabo de señalar, el duque de Villahermosa, su «secretario» no puede ser otro que Lupericio Leonardo de Argensola, quien actuó como secretario del conde de Lemos en Nápoles. Él es probablemente quien se oculta en este juego onomástico.

Cervantes «descifró» el juego onomástico de Avellaneda y lo utilizó en beneficio de su segunda parte. En el prólogo a su novela, Avellaneda se refiere a este juego como «sinónimos voluntarios»:

Yo sólo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza, huyendo de ofender a nadie ni de hacer ostentación de sinónimos voluntarios, si bien supiera hacer lo segundo y mal lo primero [Avellaneda: 10].

⁴ Véase Valladares (s.f.).

No es cierto esto último y parece bastante evidente, por lo que vamos viendo, que Avellaneda juega constantemente con los sinónimos –onomásticos– voluntarios. De este modo, el «agareno Alisolán» es Bartolomé Leonardo de Argensola; el nombre de «D^a. Bárbara» (de Albión o de Villalobos) hace referencia a la esposa de «Bárbaro» –Lupercio Leonardo de Argensola–. D. «Carlos» es –como nos descubre Cervantes en su continuación– el VII duque de Villahermosa, D. Carlos de Borja y Aragón. Y el secretario de este último –Lupercio Leonardo de Argensola– se convierte en el texto avellanesco en el «secretario de D. Carlos». Lope –al que se alude en tres ocasiones, siempre de forma muy elogiosa– y su teatro se hacen presentes en la novela a través de D. Álvaro Tarfe, el primer protagonista junto con Garcilaso de su primera obra teatral. Lo mismo ocurre en el texto de Avellaneda con «fray Valentín», el personaje caballeresco de la comedia palatina lopesca *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia* de inspiración francesa.

Abraham Madroñal [2016] señala en un estudio que, como ya advirtiera Avellaneda, Cervantes hizo uso de sinónimos voluntarios con un fin: zaherir maliciosamente a algunos escritores contemporáneos como Lope de Vega y otros individuos. Estudia este crítico el caso de Juan Palomeque, nombre que haría referencia a un miembro de una conocida familia mozárabe toledana que tuvo muy buena relación con el escritor madrileño.

No resulta extraño que Avellaneda haga lo mismo que el propio Cervantes, pues si satiriza la novela cervantina, siempre lo hace utilizando sus mismos medios. Por tal razón critica su libro de caballerías escribiendo otro; saca a la luz a Lope cuando en la obra del escritor alcalaíno aparece escondido; lleva la acción a tierras aragonesas, donde Cervantes dijo que iría su caballero andante en la segunda parte, y, sobre todo, emplea la misma estrategia de los sinónimos voluntarios para satirizar, en su caso, a su círculo de protectores y amigos.

En el capítulo 59 de la segunda parte cervantina, aparece la referencia al texto de Avellaneda y, sin embargo, los capítulos que se desarro-

llan en tierras del duque y la duquesa son anteriores, pues van del 30 hasta el 57. Muchos críticos han pensado que Cervantes descubrió la existencia de la obra de Avellaneda cuando ya llevaba escritos los primeros cincuenta y ocho capítulos y, sin embargo, esto no es correcto. Como ha descubierto Alfonso Martín Jiménez, corrieron ya en 1611 por la Corte manuscritos del texto apócrifo que Cervantes conoció antes de que comenzara su segunda parte [Martín Jiménez, 2005: 17]. Por ello, los casi treinta en que aparecen los duques, pero también los del resto de la novela cervantina en su segunda parte, pudieron inspirarse en la obra espuria.

La crítica no ha entendido el significado de un nombre como «Archipámpano de las Indias», sinónimo voluntario como los anteriores. Esta creación onomástica ha creado multitud de debates acerca de su significado, ganando mayoritariamente la tesis de que tal vez se refiere con el prefijo «archi-» a algún arzobispo o a alguien relevante del estamento clerical. En realidad, Avellaneda hace referencia a la autoridad máxima en el gobierno de las Indias occidentales en el tiempo de la escritura de su obra. El prefijo «archi-» tiene un valor enfático muy evidente. Y «pámpano» alude a las tierras del continente americano (la Pampa). ¿Quién era el máximo dirigente de las Indias, salvedad hecha del rey? El Presidente del Consejo de Indias, cargo que ocupó desde 1603 el conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro [Schäfer, 1947]. Probablemente el «Archipámpano» que aparece en la novela es él y la «Archipampanesa» su esposa, Catalina de la Cerda y Sandoval. Una vez más, la obra vuelve sobre referentes de la biografía de Miguel de Cervantes.

Este último aparece satirizado en la novela avellanesca a través de un personaje antagonista de su vilipendiado y delincuente Ginés de Pasamonte: el noble, valiente y reconocido por sus méritos Antonio de Bramamonte. Parece claro que Avellaneda entendió la crítica cervantina al autor de la *Vida*, Jerónimo de Pasamonte, y por tal razón nos sitúa ante otro soldado como aquel, pero de mucha mayor enjundia. Cervantes

en este caso, con buen criterio, no siguió a Avellaneda y no respondió en su segunda parte, dejando que todo quedara como estaba.

Este último –Avellaneda– vuelve a demostrar que se encontraba muy al día en los debates y en las luchas literarias de la Corte y da prueba de ello en unos conocidos versos que dicen así:

Sus flechas saca Cupido
de las venas del Pirú,
a los hombres dando el Cu–
a las damas dando el Pido [Avellaneda: 44].

Señala luego el escritor del texto apócrifo lo siguiente (en respuesta de Quijote a Sancho), inquiriendo sobre el significado críptico de los anteriores versos transcritos, solo parcialmente rotos:

—Y ¿qué tenemos de hacer —dijo Sancho— nosotros con esa Cu? ¿Es alguna joya de las que tenemos de traer de las justas?
—¡No! —replicó don Quijote—; que aquel Cu es un plumaje de dos relevadas plumas, que suelen ponerse algunos sobre la cabeza, a veces de oro, a veces de plata y a veces de la madera que hace diáfano encerrado a las linternas, llegando unos con dichas plumas hasta el signo Aries, otros al de Capricornio y otros se fortifican en el castillo de San Cervantes [Avellaneda: 45].

Los anteriores versos aluden en un caso a «Pirú» o Perú y en el otro a «Cu[lo]». En este segundo caso, está roto, como se indica gráficamente en el texto y detectamos en la métrica, pues tiene solo siete sílabas. Faltaría por tanto una, que, una vez añadida, conformaría la palabra «Culo». Se trata de una obscena referencia a la sodomía y al crimen nefando. Este insulto está dirigido a un feroz enemigo –ya entonces– de Lope de Vega, más batallador todavía que el alcaláino o los hermanos Argensola: el peruano Juan Ruiz de Alarcón, acusado de homosexual, vilipendiado y satirizado por Lope y por otros por su lengua acerada [Peña, 2000].

Tenemos, por tanto, dentro de la novela de Avellaneda múltiples referencias de carácter metaliterario que siempre apuntan en la misma dirección: contra los enemigos de Lope de Vega (Cervantes, los hermanos Argensola, Ruiz de Alarcón) y en defensa del escritor madrileño, del que se citan diversas obras de forma reverencial (*Arte nuevo de hacer comedias*, *Garcilaso de la Véga y el moro Tarfe* o *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*).

¿Qué significa todo ello? En primer lugar, que el autor escribió la novela más tarde que las obras que cita –que no aparecen en el prólogo o en los preliminares–. ¿Podemos aceptar como creador de la novela apócrifa a un soldado con nula preparación literaria como Jerónimo de Pasamonte, muy alejado de los círculos intelectuales madrileños? Parece algo muy dudoso. Además, Cervantes juega al despiste cuando afirma que el autor es un aragonés porque no utiliza artículos. ¿Es esto algo que define a la lengua aragonesa? En ningún caso. Tal característica lo es tan solo de la lengua vasca, pero en ningún caso del aragonés. ¿Puede ser el autor alguien como Pedro Liñán de Riaza si sabemos que este falleció en 1607? Su autoría ha sido propuesta por Antonio Sánchez Portero [2006, 2007a y 2007b] y también por José Luis Pérez López [2002 y 2005]. Sin embargo, este factor cronológico que acabo de señalar juega en su contra. Véanse, por ejemplo, los datos que señalo a continuación. El *Arte nuevo de hacer comedias* –1609– no se compuso hasta dos años después de la muerte de Liñán (1607), y está claro que hay diversas referencias a esta obra en la novela. D. Carlos no llegó a ser duque de Villahermosa hasta 1613, en vísperas de la aparición de la novela, y siempre después del fallecimiento de Riaza. Y Juan Ruiz de Alarcón no entró en conflicto abierto con los escritores madrileños hasta su llegada a la capital madrileña en 1611.

Aunque los añadidos posteriores para la publicación fueran dispuestos después de la muerte de Riaza por fray Luis de Aliaga, añadidos que según los críticos se colocaron en los preliminares (prólogo y soneto) de la obra, en el cuerpo hay diversas referencias que no concuerdan con su tiempo vital. Y ello lo imposibilita como su creador.

Parece evidente también que el autor no pudo ser ninguno de los tres Argensolas, vilipendiados en el texto avellanesco, ni tampoco Ruiz de Alarcón por la misma razón. Muy dudoso sería el caso de Mira de Amescua, bendecido por aquellos y por el conde de Lemos que –a diferencia de a Cervantes– lo llevó a Nápoles, buen amigo asimismo de Lope y miembro aventajado de su escuela teatral.

CONCLUSIONES

Una vez acabado este estudio, y mientras no se aporten pruebas que contradigan o desvirtúen lo en él señalado, creo que podemos establecer las siguientes conclusiones:

Como se demuestra en el estudio, el autor de la obra es un escritor instruido en las luchas literarias del momento de su escritura, miembro del círculo lopesco y una persona con grandes conocimientos. Tras estudiar las referencias explícitas que se hacen a Lope de Vega en la obra, hasta en tres ocasiones, siempre de forma reverencial, descubrimos que su creador forma parte de su círculo de amistades.

En el soneto inicial hay una alusión a su autor ficticio, el conde de Lemos Pedro Fernández de Castro, el protector de Cervantes, al que tantas veces dio sus parabienes el escritor de las *Novelas ejemplares* («criado de su excelencia») o luego en su segunda parte del *Quijote*. En el soneto se ataca a los «nobles leyenderos» –frente a los lectores de Lope– y a los «libros mudos» de que se habla en el *Arte nuevo*. La sátira a Cervantes (llamándolo irónicamente «sesudo» y «docto»; en realidad «loco» y «sin estudios») es constante, así como cuando lo trata de terco o «cabezudo» y se ríe de su soledad y de haber quedado anclado en el pasado, ajeno a las nuevas formas instauradas por Lope de Vega.

La onomástica de muchos personajes es de sumo interés y está llena de referencias metaliterarias. Destaco las siguientes:

- a) El nombre de «agareno Alisolán» alude a Bartolomé Leonardo de Argensola, «moderno historiador», autor de unos «anales» y aragonés.
- b) El personaje de Álvaro Tarfe aparece en la novela como un guiño metaliterario de Avellaneda a la primera obra teatral de Lope, *Los hechos de Garcilaso de la Véga y el moro Tarfe*, de la que habla en el *Arte nuevo*, escrita a una jovencísima edad. Avellaneda menciona tres veces al famoso escritor toledano, siempre como soldado y nunca como poeta autor de las conocidas Églogas.
- c) Mosén Valentín, el cura de Ateca, encuentra su origen onomástico en una de las primeras obras de Lope, su comedia palatina *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*. El carácter de este clérigo cabal y juicioso coincide con el de su homónimo lopesco. Se trata, una vez más, de un guiño metaliterario a otro texto del escritor madrileño.
- d) Antonio de Bracamonte –protagonista de la historia intercalada de *El rico desesperado*– tiene su origen en el Ginés de Pasamonte cervantino, su antagonista, como creo haber demostrado en el estudio.
- e) Doña Bárbara, mujer entrada en años, deseosa de medrar en Aragón a quien Quijote confunde con la reina Cenobia es, en realidad, trasunto de D^a. Bárbara de Albión, la esposa de Lupericio Leonardo de Argensola (conocido como «Bárbaro» en la Academia Imitatoria madrileña). Ambos, junto con su hijo Gabriel y Bartolomé Leonardo de Argensola acompañaron al conde de Lemos en 1610 a Nápoles. El apellido «de Villalobos» de doña Bárbara alude también a su apellido: Albión, que incorpora la voz «Loba».

- f) D. Carlos, el juez que diseña las aventuras de Quijote en Zaragoza encubre a otra persona real: se trata de un sinónimo voluntario de D. Carlos de Borja y Aragón, el VII duque de Villahermosa, marido de María Luisa de Aragón. Cervantes entendió perfectamente la alusión avellanesca y por ello en su segunda parte aparecen el duque y la duquesa como protagonistas de la estancia de Quijote en las tierras del Ebro.
- g) El secretario disfrazado de Bramidán de Tajayunque es, con poco margen de duda, el secretario personal del conde de Lemos en Nápoles, Lupercio Leonardo de Argensola.
- h) El «Archipámpano de las Indias» no es ningún arzobispo, sino la mayor autoridad («archi-») de las tierras de la Pampa o tierras americanas, el presidente del Consejo de Indias, precisamente el conde de Lemos, quien ostentó este cargo desde 1603. La «archipampanesa» encubre a su esposa doña Catalina de la Cerda y Sandoval.
- i) El verso roto que hace referencia a «cu-[lo]» y la mención en el mismo poema a Perú («piru») son una vez más una alusión metaliteraria al escritor peruano Juan Ruiz de Alarcón, feroz enemigo de Lope de Vega, al que ataca el autor del texto avellanesco.

BIBLIOGRAFÍA

- ALADRO FONT, Jorge y RAMOS TREMOLADA, Ricardo (2015): «La «Epístola de Amarilis a Belardo», una misiva del Perú mestizo a España», *Hipogri-fó: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 3. 1: 69-87.
- ARAYA, Guillermo (ed.) (1975): *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Universitaria.

- BADAWI, Abd al-Rahman (ed.) (1998): *Don Quijote de la Mancha*, Abu Dhabi, Al-Madà.
- CASCALES, Francisco (1775): *Discursos históricos de Murcia y su reyno*, Murcia, Francisco Benedito.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando (2024): «El Ginés de Pasamonte cervantino y su descendencia literaria: de *La tía fingida* a Manuel Mújica Láinez», *Mirabilia*, 39: 381-398.
- CLEMENCÍN, Diego (ed.) (1967): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castilla.
- CONDE, José Antonio y PELLICER, Juan Antonio (1800): *Carta en castellano con posdata poliglota en la cual D ... y D ..., individuos de la Real Academia de S.M., responden a la carta crítica que un anónimo dirigió al Autor de las Notas del Don Quixote, desaprobando algunas dellas*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- EISENBERG, Daniel (1991): *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.) (2006): *Arte nuevo de hacer comedias. Félix Lope de Vega y Carpio*, Madrid, Cátedra.
- GERBER, Clea (2024): «Armas y letras entre Cervantes y Avellaneda: el caso de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe», *Arte Nuevo. Revista De Estudios Áureos*, 11: 147-169.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.) (2015): *Miguel de Cervantes. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, More Than Books.
- HOWARD GREEN, Otis (1945): *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael (2016): «Itinerario de la ocultación de la identidad en Lope de Vega: del pseudónimo al heterónimo», *Heterónima: Revista de creación y crítica*, 2: 58-63.
- _____ (2014): «Lope de Vega y el descubrimiento de la verdad en la comedia nueva», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 32: 59-71.
- LUQUE MORENO, Jesús (2010): «Lope de Vega, versificador latino. A propósito de *La Dorotea*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI: 109-143.
- MADROÑAL, Abraham (2016): «Juan Palomeque y otros “sinónomos voluntarios” entre Cervantes y Lope de Vega», *Anales Cervantinos*, 48: 127-143.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2014): «Las disputas literarias de Cervantes. *La Arcadia* de Lope de Vega y la Primera Parte del *Quijote*», en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, eds. E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 217-227.

- ____ (2006): «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega», *Etiópicas*, 2: 255-334.
- ____ (2005): «El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda», *Lemir*, 42: 1-32.
- ____ (2004), *Cervantes y Pasamonte: la réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ____ (2002): «Cervantes imitó a Avellaneda», *Clarín: Revista de nueva literatura*, 42: 8-14.
- OSTERC, Ludovic (1999): «Cervantes y Felipe II», *Verba hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 8: 61-70.
- PARDO MANUEL DE VILLENA, Alfonso de (2012): *El conde de Lemos, noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Véga, los Argensola y demás literatos de su época*, Madrid, Ulan Press.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2006): *Cervantes y Lope de Véga, historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro.
- PEÑA, Margarita (2000): *Juan Ruiz de Alarcón: ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, Madrid, UAM.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (2003): «Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis, Cervantes», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1: 63-115.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (2005): «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Rianza a Lope de Vega», *Lemir*, 9 <https://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista9/perez/joseluisperez.htm> [03-05-2023].
- ____ (2002), «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86: 41-71.
- REY HAZAS, Antonio (2006): «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega», en *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 marzo de 2005*, ed. R. Bonilla Cerezo, Córdoba, Universidad de Córdoba, 37-57.
- RIQUER MORERA, Martí de (1988): *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio (2012): «Lope de Vega y la Inquisición», *Homenaje al profesor José Antonio Escudero*, coord. J. A. Escudero López, Madrid, Universidad Complutense, 3: 811-844.
- SÁEZ, Adrián J. (ed.) (2016): *Poesías de Miguel de Cervantes*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018): *Lope de Véga: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra (Biografías).
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio (2007a): «El “Toledano” Pedro Liñán de Rianza –candidato a sustituir a Avellaneda– es aragonés, de Calatayud», *Lemir*, 11: 61-78.

- ____ (2007b): «Lista de candidatos para sustituir a Avellaneda, el autor del otro *Quijote*», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 14: 1-10.
- ____ (2006): «El autor del *Quijote* de Avellaneda es Pedro Liñán de Riaza, poeta de Calatayud», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd794> [03-05-2023].
- SANZ BURGOS, Omar (2012): «El túmulo de Felipe II en *El amante agradecido* de Lope de Vega: Una imagen para la Historia», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII: 210-232.
- SCHÄFER, Ernst (1947): *El Consejo Real y Supremo de las Indias; su historia, organización y labor administrativa hasta la terminación de la casa de Austria*, Sevilla, Imp. M. Carmona.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y REY HAZAS, Antonio (eds.) (1995): *Miguel de Cervantes. Obras completas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ____ (1987): *Teatro completo de Miguel de Cervantes*, Barcelona, Planeta.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (ed.) (2014): *Alonso Fernández de Avellaneda. El Quijote apócrifo, Lemir*, 18. Conmemoración IV Centenario del Quijote de Avellaneda. Textos.
- THACKER, Jonathan (2002): «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope», en *Asociación Internacional Siglos de Oro. Actas VI*, eds. F. Domínguez Matito y M^a L. Lobato López, Burgos-San Millán, Iberoamericana, 2: 1717-1729.
- VALLADARES RAMÍREZ, Rafael (s.f.): «Carlos de Borja y Aragón», en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/21020/carlos-de-borja-y-aragon> [03-05-2023].
- VEGA, Lope de (1635): *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges.

