Alfonso Martín Jiménez
Cervantes y Avellaneda (1616-2016): presunciones y certidumbres
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 281-299

CERVANTES Y AVELLANEDA (1616-2016): PRESUNCIONES Y CERTIDUMBRES

En el momento en el que conmemoramos los cuatrocientos años transcurridos desde la muerte de Miguel de Cervantes, los acercamientos a la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda siguen en su mayor parte lastrados por el peso de una tradición instaurada en los orígenes de la Historia literaria romántica y positivista, la cual ha impedido a la mayor parte de los investigadores reconocer dos evidencias que resultan incontestables: en primer lugar, que toda la segunda parte del *Quijote* de Cervantes constituye una imitación burlesca, correctiva o meliorativa del *Quijote* de Avellaneda; y, en segundo lugar, que no solo existe un gran número de presunciones sobre la verdadera identidad de Avellaneda, las cuales dejan poco lugar a dudas sobre quién pudiera ser el autor del *Quijote* apócrifo, sino también una clara certidumbre al respecto: que el propio Cervantes identificaba a Avellaneda con el aragonés Jerónimo de Pasamonte, y que dejó claras muestras de su convencimiento en varias de sus obras.

No obstante, la mayor parte de los investigadores parece incapaz de sustraerse a la influencia de la propia tradición de los estudios cervantinos. Dicha tradición, que transmitió un planteamiento distorsionado de la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda, se remonta a los orígenes de la Historia de la Literatura, surgida en los distintos países europeos a finales del siglo XVIII y desarrollada a lo largo del XIX, la cual se vio muy influida al nacer por el pensamiento romántico y por el positivismo científico de Auguste Comte (1798-1857), quien defendió que el único tipo válido de conocimiento era el conocimiento científico. Y si el Romanticismo se alzó contra el concepto de *imitación* que se aconsejaba como forma ineludible de creación en las poéticas de la época clásica y del Clasicismo, proponiendo en su lugar la necesaria *originalidad* que habían de asumir las obras creativas, el positivismo científico determinó que la naciente Historia de la Literatura tratara de adoptar una apariencia de cientificidad, que se tradujo, por un lado, en la búsqueda archivística de la documentación histórica que pudiera certificar la biografía de los autores, la cual constituía la referencia ineludible

para entender sus obras literarias; y, por otro lado, en el estudio exclusivo de las obras literarias que se han conservado, cuya existencia empírica queda fuera de toda duda.

No obstante, la Historia de la Literatura produjo desde sus inicios un notable anacronismo metodológico, ya que trasladó los planteamientos de los autores románticos a otras épocas anteriores que no se regían por ellos. Y como el Romanticismo valoraba la originalidad creativa, la naciente Historia de la Literatura no tuvo suficientemente en cuenta que, en la época de Cervantes, la imitación de otras obras constituía la forma primordial de creación artística y literaria, y que la imitación no solo carecía de las connotaciones peyorativas que adquirió con el Romanticismo, sino que era entusiastamente valorada en todas las poéticas del momento y practicada asiduamente por los autores (García Galiano: 1992; Martín Jiménez: 2015a, 2015b). Teniendo esto en cuenta, que Cervantes imitara el *Quijote* de Avellaneda para componer la segunda parte de su *Quijote*, como Mateo Alemán había imitado previamente el *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra al componer la segunda parte de su *Guzmán* –según el mismo Alemán admitió en el prólogo de esa segunda parte (Martín: 2010)–, era algo perfectamente acorde con la mentalidad y los procedimientos artísticos de su época. Pero como el Romanticismo rechazó la imitación como forma de creación, la Historia de la Literatura hubo de ignorar desde sus inicios que Cervantes, exaltado por los autores románticos alemanes, hubiera imitado a Avellaneda, a la vez que se denostó el *Quijote* apócrifo por el carácter evidente de su imitación.

Asimismo, la influencia del positivismo de Auguste Comte determinó que los historiadores de la literatura basaran sus estudios, exclusivamente, en las obras literarias que se han conservado, lo cual, en principio, parece razonable. Pero deja de serlo al comprender que es perfectamente posible, y necesario, demostrar la existencia de manuscritos que se han perdido, los cuales jugaron un papel esencial en las disputas literarias que Cervantes mantuvo con sus adversarios literarios.

En efecto, a pesar de la reticencia que muestran algunos historiadores de la literatura a considerar que en la época de Cervantes pudieran haber circulado manuscritos de obras literarias extensas, su existencia, en determinadas ocasiones, es demostrable, por lo que deja de ser una cuestión que pueda estar al arbitrio de las creencias de los investigadores[1]. Supongamos el siguiente caso: un autor de principios del siglo XVII crea una obra literaria y, como

[1] En la Biblioteca Nacional de España se conserva un elevado número de manuscritos de la época, de los más variados géneros y extensiones, lo que es muestra evidente de la importancia que tuvo la circulación manuscrita de las obras, complementaria de la transmisión impresa (Bouza: 2001). Vid. Al respecto el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España*: http://www.bne.es/es/Micrositios/ Guias/Inventario_Manuscritos/InventarioGralDeManuscritos/ (30-5-2016).

entonces era habitual, la hace correr en forma de manuscritos (llamaremos a este texto *manuscrito*). En un segundo momento, otro autor lee ese manuscrito y se burla del mismo, o lo corrige, en un libro que da a la imprenta (llamaremos a este texto *libro 1*). En un tercer momento, el *manuscrito* es publicado, dando lugar al que llamaremos *libro 2*. Y, como solía ocurrir en esos casos, el *manuscrito* desaparece, ya que es sustituido ventajosamente por el *libro 2*, motivo por el que lo ponemos entre corchetes en el siguiente esquema:

[MANUSCRITO] LIBRO 1 (1613) LIBRO 2 (1614)

Así que solo se conservan el *libro 1* (supongamos que fue publicado en 1613) y el *libro 2* (publicado en 1614). Y al cotejar el *libro 1* (1613) con el *libro 2* (1614), comprobamos que en el *libro 1* hay claras burlas y correcciones del *libro 2*.

¿Cómo es eso posible? ¿Cómo es posible que en un libro que se publicó antes haya burlas y correcciones de un libro que se publicó después? Si siguiéramos a rajatabla los postulados de la Historia de la Literatura positivista, y nos limitáramos a considerar la existencia de los dos libros impresos que se han conservado, tendríamos que ignorar que en el *libro 1* hay burlas y correcciones del *libro 2*, o, lo que es peor, suponer que fue el autor del *libro 2* el que se basó en el *libro 1*, lo cual constituiría una explicación completamente tergiversada de los hechos. Pero si fuéramos capaces de abstraernos de la influencia de la tradición impuesta por la Historia literaria positivista, podríamos ofrecer la única explicación lógica y razonable a la cuestión, admitiendo que existió un *manuscrito*, aunque no se haya conservado, y que el autor del *libro 1* corrigió ese *manuscrito* o se burló del mismo.

Una explicación tan sencilla como esta ha sido comúnmente ignorada por los historiadores de la literatura, que se resisten a considerar la existencia de manuscritos que se han perdido, lo que les obliga, en ocasiones, a ofrecer explicaciones erróneas y falseadas de la forma en que se produjeron los hechos. Sin embargo, se trata de una cuestión que no presenta ninguna dificultad teórica, y que solo puede resultar problemática a la hora de establecer si el autor del *libro 1* realmente corrigió pasajes del *libro 2* o se burló del mismo. En efecto, las burlas y las correcciones son determinantes para determinar qué obra existió en primer lugar, pues, para que haya una burla o una corrección, previamente ha de existir el texto que es objeto de esa burla o de esa corrección. Por ello, si el cotejo entre el *libro 1* y el *libro 2* demuestra de forma inequívoca que el autor del primero se burló del texto del segundo, o que lo corrigió, podremos asegurar de manera fehaciente que el *libro 2* circuló previamente en forma de *manuscrito*, y que el autor del *libro 1* se burló de ese *manuscrito*.

Eso es lo que ocurrió, como enseguida explicaré, en el caso de la disputa literaria que Cervantes mantuvo con Avellaneda. El *manuscrito* corresponde

al del *Quijote* apócrifo, que circuló de mano en mano algunos años antes de ser publicado. El *libro 1* equivale a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que se publicaron en 1613, y el *libro 2* al texto impreso del *Quijote* apócrifo, que se publicó en 1614. Y al cotejar el *libro 1* (*Novelas ejemplares*, 1613) con el *libro 2* (*Quijote* apócrifo, 1614), se aprecia con toda claridad que en el libro cervantino hay claras correcciones y burlas del de Avellaneda, lo que indica que Cervantes corrigió el manuscrito del *Quijote* apócrifo y se burló del mismo, y demuestra de manera fehaciente su existencia.

Pero, para entender la disputa entre Cervantes y Avellaneda, conviene antes recordar algunos aspectos biográficos del primero (Sevilla y Rey: 1995; Canavaggio: 1997; Sliwa: 1999; Blasco: 2005a; Lucía: 2016). En 1569, cuando tenía 22 años, Cervantes fue a Italia y se alistó como soldado, y dos años después, en 1571, participó en la batalla de Lepanto, que las tropas cristianas libraron contra los turcos. En esa batalla, Cervantes tuvo un comportamiento heroico, ya que se encontraba enfermo de calentura, y, aunque su capitán le aconsejó que se quedara en la cámara de la galera con los demás enfermos, él se empeñó en pelear, situándose en el lugar del esquife, que era uno de los más peligrosos de la galera. Cervantes recibió en esa batalla dos arcabuzazos en el pecho que le dejaron malherido, y otro en la mano izquierda, que quedó lisiada para siempre, motivo por el que se le conoce como el manco de Lepanto.

Un año después, en 1572, Cervantes participó en la Jornada de Navarino, y en 1573 en la conquista de Túnez. Después, Cervantes dejó la milicia y quiso volver a España, y, en septiembre de 1575, embarcó en Nápoles rumbo a Barcelona. Pero, cuando su galera estaba ya frente a las costas catalanas, sufrió un asalto de piratas argelinos, y Cervantes fue capturado y llevado a Argel, donde estuvo cinco años cautivo. Finalmente, en 1579, cuando estaba a punto de cumplir 32 años, fue liberado por los frailes trinitarios.

Al volver a España, Cervantes probó fortuna con la literatura. Entre 1580 y 1587 escribió algunas comedias que fueron representadas (Sevilla y Rey: 1998: III-XI; Canavaggio: 1977: 1-32), y en 1585 publicó una novela pastoril, titulada *La Galatea*, que pasó con más pena que gloria.

Pero Cervantes solo pudo vender sus comedias antes de que Lope de Vega, que era unos quince años más joven que él, impusiera su nueva comedia en los teatros de toda España. A partir del surgimiento de Lope de Vega, quien cultivó un tipo de comedia popular adaptada a los gustos del vulgo, Cervantes ya no pudo vender las suyas, pues los directores de teatro solo estaban dispuestos a comprar las compuestas al estilo del Fénix. Además, Lope de Vega publicó en 1598 otra novela pastoril, titulada *La Arcadia*, que tuvo mucho más éxito que *La Galatea*, la novela pastoril que había publicado Cervantes. Así es que Cervantes se encontró con que Lope de Vega no solo le cerraba las puertas del teatro, sino que había alcanzado un éxito con su novela pastoril que Cervantes no tuvo con la suya.

Seguramente por eso, Cervantes imitó a Lope de Vega, se burló del mismo y lo atacó duramente en la primera parte del *Quijote*.

En efecto, Lope de Vega había incluido en su novela pastoril, *La Arcadia*, dos episodios de tinte autobiográfico, protagonizados por sendos pastores, llamados Celio y Anfriso, que representaban a su propio autor. Lope de Vega casi enloqueció por los celos cuando su primer gran amor, Elena Osorio, lo abandonó por un hombre más rico (Rey: 2006, 2007); y estos pastores sufren la misma experiencia, pues, al sentirse desdeñados por su amada, que prefiere a otro pastor más rico, enloquecen de celos y se echan al monte a lamentar su desgracia, experimentando ataques de locura. Así, Celio (cuyo mismo nombre remite a los *celos* que sufre) se convierte en un loco furioso que ha de ser sometido por otro pastor llamado Cardenio, y Anfriso se arranca los vestidos, desgaja las ramas de los árboles, pronuncia un desesperado poema de amor, da saltos como un loco en la espesura del bosque o amenaza con arrojarse de una peña o con tirarse al río.

Y Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, incluyó dos episodios en los que realizó una imitación meliorativa del pasaje de Celio y una sátira del de Anfriso. Cervantes trató de mejorar el episodio de Celio al componer el de Cardenio, Luscinda y don Fernando, y se burló del de Anfriso al crear el de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena. Si Celio, amigo de Ricardo, estaba enamorado de Jacinta desde su niñez, y veía cómo Ricardo terminaba por casarse con su amada Jacinta, asistiendo a la boda, volviéndose loco de celos al contemplarla y echándose después al monte a llorar su desgracia, Cardenio experimenta una situación idéntica, pues, siendo amigo de don Fernando, y enamorado desde su niñez de Luscinda, ve como don Fernando acaba casándose con ella, asiste a la boda, enloquece de celos al contemplarla y huye al monte a lamentar su desdicha. De cara a que Lope de Vega no dejara de advertir la imitación, Cervantes reprodujo el nombre lopesco de *Cardenio* y asignó a otros de sus personajes, Luscinda y don Fernando, nombres que sonaban parecidos a los que tenían los de la *Arcadia* (Jacinta y Ricardo). Y el episodio de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena constituye una clara burla del comportamiento del Anfriso de Lope de Vega. En ese episodio, don Quijote se dispone a hacer penitencia en previsión de que Dulcinea lo rechace. De hecho, Sancho le recuerda que Dulcinea no lo ha desdeñado, pero don Quijote aduce que, si es capaz de hacer todas esas locuras sin que su dama lo haya dejado, qué no sería capaz de hacer en el caso de que lo abandonara. Y don Quijote comienza a hacer las mismas sandeces que hacía Anfriso en la obra de Lope de Vega: se arranca los vestidos, desgaja las ramas de los árboles, pronuncia un desesperado poema de amor, da saltos como un loco en la espesura del bosque o amenaza con arrojarse de una peña o con tirarse al río. Y como Anfriso representaba a su autor, el comportamiento disparatado de don Quijote supone una burla del propio Lope de Vega (Martín: 2014a).

Además, en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote*, Cervantes incluyó una conversación entre el cura y el canónigo de Toledo, en la que el cura arremetía duramente contra las comedias de Lope de Vega, acusándole de haberlas convertido en mercaduría vendible (Martín: 2006). Por eso,

Lope de Vega fue imitado y atacado por Cervantes en la primera parte del *Quijote*, y pudo haber tenido motivos para responder a Cervantes escribiendo el *Quijote* apócrifo.

Pero Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, no solo imitó y atacó a Lope de Vega, sino también al soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Este soldado aragonés, Jerónimo de Pasamonte, nació en 1553, cinco años y medio después que Cervantes. Siendo muy joven, se alistó como soldado, y, a los dieciocho años, participó en la batalla de Lepanto, formando parte del mismo tercio que Cervantes. Después, Cervantes y Pasamonte participaron en otras campañas militares contra los turcos, aunque formando ya parte de tercios distintos, como la jornada de Navarino, que tuvo lugar en 1572, o la conquista de Túnez, en 1573. Posteriormente, el tercio de Pasamonte se quedó defendiendo Túnez, y el de Cervantes se fue a invernar a Cerdeña, por lo que en ese momento se separaron. Por lo tanto, Cervantes y Pasamente compartieron más de dos años de vida militar, parte de la cual estuvieron en el mismo tercio.

En 1574, los turcos reconquistaron Túnez, haciendo cautivos a muchos soldados españoles, y entre ellos, a Jerónimo de Pasamonte. El aragonés estuvo dieciocho años cautivo entre los turcos, y pasó parte de su cautiverio remando como galeote en sus galeras. Finalmente, consiguió el dinero para su rescate y fue liberado. En 1593, cuando tenía cuarenta años, pudo regresar a España, e hizo circular en Madrid el manuscrito de su autobiografía, conocida como *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*.

En esa autobiografía, Jerónimo de Pasamonte explicaba las batallas contra los turcos en las que había participado en su juventud y los padecimientos de su cautiverio. No se explayó en su autobiografía sobre la batalla de Lepanto, y se limitó a decir que salió ileso de la misma, aunque su galera peleara con tres del turco. Pero al describir otra batalla posterior, la toma de Túnez, Pasamonte se pintó a sí mismo como un soldado enfermo de calentura al que su capitán le aconsejaba que se quedara en la cámara de la galera con los demás enfermos; y él, a pesar de estar enfermo, se empeñaba en pelear, y se lanzaba al esquife para combatir. Es decir, que se atribuyó un comportamiento heroico idéntico al que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto. Sin embargo, entre esas dos batallas hubo una gran diferencia, pues la de Lepanto fue sangrienta y despiadada, y Cervantes salió gravemente herido de la misma, mientras que en la toma de la Goleta no llegó a haber auténtico combate, ya que los turcos, asustados tras la batalla de Lepanto, huyeron sin pelear al ver llegar a los cristianos.

Cuando Cervantes leyó el manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, comprobó que su antiguo compañero de milicias le había usurpado su comportamiento heroico en Lepanto, pintándose como un héroe en una acción militar en la que no había habido auténtico combate. Seguramente por eso realizó un retrato despiadado del mismo en la primera parte del *Quijote*, convirtiendo al desdichado galeote de los turcos en el galeote Ginés de

Pasamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte* y condenado por sus muchos delitos a las galeras del rey de España.

Como señalara Martín de Riquer (1988), el paralelismo entre el galeote de los turcos Jerónimo de Pasamonte, autor de la autobiografía *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, y el galeote cervantino Ginés de Pasamonte, autor de otra autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*, es evidente, por lo que no cabe duda que Cervantes quiso satirizar a su antiguo compañero de milicias. Para ello, Cervantes pintó a Ginés Pasamonte como un grandísimo maleante y bellaco, y lo tildó de embustero, cobarde y ladrón. Además, don Quijote y Sancho profieren graves insultos contra él, pues lo tildan de «hijo de puta» y de «puto».

Pero Cervantes no se conformó con hacer un cruel retrato de Ginés de Pasamonte, sino que realizó una imitación de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ofreciendo su propia visión sobre los episodios militares en los que ambos participaron. En la primera parte del *Quijote*, Cervantes incluyó la historia del capitán cautivo. Don Quijote se encuentra en una venta con un cautivo que, tras obtener la liberación, acaba de regresar a España, el cual cuenta su historia a don Quijote y a sus acompañantes. Y el relato que hace el capitán cautivo es una clara imitación de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* (Martín: 2001: 55-95; 2005a: 43-70).

En la primera parte del *Quijote*, por lo tanto, Cervantes imitó y atacó a dos personas: a Lope de Vega y a Jerónimo de Pasamonte, y ambos tendrían motivos para vengarse de Cervantes escribiendo el *Quijote* apócrifo. Pero no fue Lope de Vega quien lo escribió.

De hecho, Lope de Vega dio respuesta a la burla y a la imitación cervantina en el prólogo de *El peregrino en su patria*, publicado en 1604, lo que indica que la primera parte del *Quijote* circuló en forma manuscrita antes de su impresión en 1605 (Martín: 2006: 2014a). Y la réplica de Lope de Vega no tuvo nada que ver con la que daría años después Avellaneda en el prólogo del *Quijote* apócrifo, en el que defendió al Fénix como la otra persona claramente atacada por Cervantes en la primera parte del *Quijote*. En efecto, frente a la crítica cervantina de que las comedias lopescas no se ajustaban al *arte* (es decir, a los preceptos sobre las comedias recogidos en las *artes poéticas* tradicionales), Lope de Vega, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, defendió su intención, recogida previamente en el manuscrito de su *Arte nuevo de hacer comedias*, de prescindir de los preceptos tradicionales del arte, introduciendo claras innovaciones con respecto a los mismos, pues en eso mismo consistía su propuesta de renovación dramática. Y Avellaneda, en su prólogo, no dio muestras de haber entendido ese propósito reformador de Lope de Vega, puesto que defendió que sus comedias estaban compuestas «con el rigor del arte que pide el mundo» (Fernández de Avellaneda: 2014: 7), lo que indica que estaba lejos de pertenecer al círculo del Fénix. Por lo demás, todos los datos sobre Lope de Vega que aparecen en el *Quijote* apócrifo son los que constaban en las obras publicadas del Fénix, por lo que Avellaneda no tuvo que conocerlo para incluirlos.

Todo indica que fue Jerónimo de Pasamonte quien escribió el *Quijote* apócrifo. Y aunque esta sigue siendo una presunción que pertenece al ámbito de lo hipotético, lo más probable es que las cosas sucedieran como se describen a continuación.

Cuando Jerónimo de Pasamonte leyó la primera parte del *Quijote*, comprobó que Cervantes había imitado su autobiografía y que lo había satirizado bajo la apariencia del galeote Ginés de Pasamonte. Y, como no podía dar a la imprenta su autobiografía, pues sería identificado con el galeote Ginés de Pasamonte, satirizado en una obra de gran difusión, seguramente eligió otra forma de venganza: decidió imitar a su imitador, continuando la historia de don Quijote para arrebatar a Cervantes las ganancias de su segunda parte; y, para no ser asociado al galeote cervantino, firmó el *Quijote* apócrifo con el seudónimo del «licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas».

En el prólogo del *Quijote* apócrifo aparecen algunos datos que permiten sospechar la identidad de Avellaneda. En primer lugar, Avellaneda dice que se siente autorizado a continuar la obra de Cervantes porque este previamente le ha imitado a él, ya que Cervantes compuso su obra «con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron» (7). Avellaneda, con toda probabilidad, se refiere a la relación de los episodios militares y del cautiverio descritos en el manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, que, circulando de mano en mano, había llegado a la de Cervantes, el cual realizó una imitación de esa obra al componer la historia del capitán cautivo. Y, en segundo lugar, Avellaneda se queja de que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, ha atacado a dos personas: a él mismo y a Lope de Vega. En el prólogo del *Quijote* apócrifo se lee lo siguiente:

> si bien en los medios diferenciamos, pues él [Cervantes] tomó por medios el ofender: a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias (7).

En estas palabras, Avellaneda deja muy claro que Cervantes le ha ofendido a él mismo y a otra persona, y da a entender, aunque no la nombra explícitamente, quién es esta última: ese alguien que había entretenido los teatros de toda España con innumerables comedias no era otro que Lope de Vega, el cual era conocido por el grandísimo número de ellas que escribió. Así que Avellaneda afirma que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, le ha atacado a él mismo y a Lope de Vega. Y ya sabemos a qué dos personas atacó Cervantes en la primera parte del *Quijote*.

Poco después, Avellaneda da en su prólogo otra clara pista sobre su verdadera identidad, pues dice que Cervantes le ha ofendido haciendo «ostentación de sinónimos voluntarios» (8). Un sinónimo, como es bien sabido, es un

nombre que significa lo mismo que otro. Pero un sinónimo *voluntario* es una similitud creada voluntariamente, por lo que puede referirse perfectamente a un nombre y a un apellido similares a los de una persona real. Y ya hemos visto que Cervantes satirizó a Jerónimo de Pasamonte convirtiéndolo en el galeote Ginés de Pasamonte, por lo que el nombre y el apellido del galeote cervantino pueden considerarse, con toda propiedad, ostentosos «sinónimos voluntarios» de los de Jerónimo de Pasamonte (Riquer: 1988: 120-125).

Así pues, Avellaneda da a entender los dos motivos por los que ha continuado la obra de Cervantes: en primer lugar, porque Cervantes ha imitado su autobiografía al componer la historia del capitán cautivo, y, en segundo lugar, porque Cervantes le ha ofendido por medio de los «sinónimos voluntarios» de Ginés de Pasamonte. De ahí que se sintiera legitimado para contestar a quien le había imitado y ofendido.

Pero Avellaneda no solo dejó indicios sobre su verdadera identidad en el prólogo del *Quijote* apócrifo, sino también en su soneto preliminar y en el interior de su novela. He explicado esos indicios en varios lugares (Martín: 2001: 99-192; 2005a: 89-142; 2014b: 49-74; 2015c: 46-82; 2016: 57-124), por lo que me limitaré a recordarlos.

Al final del soneto que figura en los preliminares de su obra, Avellaneda, refiriéndose a sí mismo, y para justificar la escritura del *Quijote* apócrifo, incluye los siguientes versos: «que el que *correr* quisiere tan al *trote* / no puede haber mejor solaz de vida» (11). Y en el primero de esos versos hay una clara alusión a la forma injuriosa en que Cervantes había retratado a Ginés de Pasamonte, quien había huido «tomando un *trote* que parecía *carrera*» (Cervantes: 1999: 244, nota), por lo que los dos versos en cuestión vienen a significar lo siguiente: «el que correr quisiere tan al trote» representa a Ginés de Pasamonte, y, por extensión, a Jerónimo de Pasamonte, quien no puede tener «mejor solaz» o consuelo que escribir el *Quijote* apócrifo para vengarse de la burla y la imitación cervantinas.

Y, en el cuerpo de su novela, Avellaneda muestra tener un conocimiento muy preciso de la cofradía del Rosario de Calatayud y hace una alabanza de la misma, mencionando las indulgencias que otorgaba por el rezo del rosario y a los ciento cincuenta miembros encargados de asistirla (uno de los cuales era, precisamente, Jerónimo de Pasamonte); sabe que Somet, localidad próxima a Ibdes, pueblo natal de Jerónimo de Pasamonte, tenía dos alcaldes; conoce la sarga de la Resurrección de la iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes, en la que fue bautizado Pasamonte; es admirador, al igual que el aragonés, de los frailes dominicos y de san Bernardo; tiene interés en corregir la falsa edad de treinta años que Cervantes había adjudicado a Ginés de Pasamonte e introduce en su obra un personaje cuyo nombre y apellido (Antonio de Bracamonte) constituyen «sinónimos voluntarios» de los de Jerónimo de Pasamonte (Martín: 2016: 178-179).

Estos indicios sobre la identidad de Avellaneda se convierten en requisitos que han de cumplir los candidatos que se postulen a la autoría del *Quijote*

apócrifo, y, de entre ellos, tan solo Jerónimo de Pasamonte los cumple en su totalidad. Y uno de esos datos, el relacionado con el elogio de la cofradía del Rosario de Calatayud, es especialmente relevante, puesto que descarta a casi todos los candidatos propuestos. En el capítulo 21 del *Quijote* apócrifo, don Quijote y Sancho se encuentran con unos canónigos en una fuente próxima a Calatayud, y uno de ellos dice lo siguiente:

> en confirmación del santo uso y devoción del rosario, protesto ser toda mi vida, de aquí adelante, muy devoto de su santa cofradía; y en llegando a Calatayud, tengo sin duda de asentarme en ella y procurar ser admitido en el número de los ciento y cincuenta que se emplean en servirla y administrarla, trayendo visiblemente el rosario, por el interese de las muchas indulgencias que he oído predicar se ganan en ella (222).

Como se ve, Avellaneda conoce datos tan precisos de la Cofradía del rosario de Calatayud como el número de los ciento cincuenta miembros que la componen y las indulgencias que se otorgaban en ella por el rezo del rosario, y está interesado en resaltarla en su obra, lo que indica que tuvo un conocimiento directo de esa cofradía y que sintió estima por ella. Pues bien, ni Lope de Vega, ni ningún otro de los candidatos propuestos a la autoría del *Quijote* apócrifo –con la única excepción de Jerónimo de Pasamonte– tendrían por qué conocer ni siquiera superficialmente esa cofradía, ni mucho menos tener el menor interés en elogiarla. Pero sí que la conocía muy bien, e hizo un fervoroso elogio de la misma, Jerónimo de Pasamonte, quien narra en su autobiografía lo siguiente: «Siendo de edad de trece años, me trujo mi hermano de Soria en *Calatayud* para estudiar la gramática. Entonces me escribí *cofrade* de la *Madre de Dios del Rosario bendito*, y *loada sea para siempre jamás*» (Pasamonte: 2014: 257-258). Así pues, el canónigo de Avellaneda quiere ingresar en la misma cofradía de la que formaba parte Pasamonte, y ambos hacen un elogio de la misma. Y Pasamonte también se refiere, como el canónigo, a las indulgencias que otorgaba: «Venido de Turquía, hallé las *indulgencias* filipinas en la Compañía de Jesús, y un padre (que se llama el padre Martín, en *Calatayud*) me dio una medalla y el buleto, [...] y *acomodo allí mis devociones con las del rosario santo*» (Pasamonte: 2014: 258). De hecho, las dos únicas noticias que tenemos de la cofradía del Rosario de Calatayud son las que aparecen en la *Vida* de Pasamonte y en el *Quijote* apócrifo, lo que indica que Pasamonte y Avellaneda eran la misma persona. Por lo demás, Jerónimo de Pasamonte aparece representado indirectamente en el *Quijote* apócrifo como uno de los ciento cincuenta miembros de la cofradía del Rosario de Calatayud.

Además de estas y otras muchas coincidencias temáticas, hay numerosas similitudes lingüísticas relevantes entre la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda (Martín: 2007). Y, aun manteniéndonos en el ámbito de las presunciones, las numerosas coincidencias entre ambas obras permiten sospechar con todo fundamento que fueron escritas por el mismo autor.

Pero prefiero comentar otro aspecto esencial, que pertenece al ámbito de la certidumbre: y es que el mismo Cervantes, como enseguida explicaré, creía que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Avellaneda acabó de escribir el *Quijote* apócrifo hacia 1610, y, al igual que ya había hecho antes con su autobiografía, lo puso en circulación manuscrita (Martín, 2015c: 83 y ss.). Prueba de ello es que el manuscrito de Avellaneda llegó a manos de Cervantes antes de que este compusiera algunas obras en las que realiza claras alusiones al mismo, como el entremés de *La guarda cuidadosa* (que lleva una fecha interna de 6 de mayo de 1611) y algunas de sus *Novelas ejemplares* (cuya solicitud de aprobación se realizó el 2 de julio de 1612, siendo publicadas en 1613). Y cuando Cervantes leyó el manuscrito del *Quijote* apócrifo, reconoció sin ninguna dificultad a su verdadero autor, pues sabía muy bien a quien había imitado y ofendido mediante sinónimos voluntarios en la primera parte del *Quijote*.

En dos de sus *Novelas ejemplares*, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*, Cervantes realizó continuas alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida de Jerónimo de Pasamonte* y del *Quijote* de Avellaneda. El mismo título de *El licenciado Vidriera* remite al «licenciado Avellaneda» que figuraba en la portada de la obra apócrifa, y la primera parte de la novela, en la que se narra la biografía de Tomás Rodaja, constituye una clara imitación de la versión definitiva de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. Y la segunda parte de esa novela, en la que el personaje pierde la razón y pasa a llamarse «licenciado Vidriera», está llena de alusiones al manuscrito de Avellaneda. En efecto, Vidriera pasa a emitir una serie de sentencias sobre distintos oficios o condiciones, las cuales mantienen una clara relación de intertextualidad con las que enuncia, también sobre oficios o condiciones, el personaje del «clérigo loco» que figuraba en el capítulo final del *Quijote* apócrifo (Martín: 2005a: 145-160; Schindler y Martín: 2006; Pasamonte: 2015: 86-91). La clara relación alusiva entre las sentencias del clérigo loco de Avellaneda y las del licenciado Vidriera ha sido advertida por la crítica (Blasco: 2005b; Gómez Canseco y Sevilla: 2006: 9). Pero como los estudiosos suelen basar sus estudios en las obras publicadas que se conservan, prescindiendo de contemplar la posibilidad de que alguna de ellas circulara previamente en forma manuscrita, y las *Novelas ejemplares* se publicaron en 1613 y el *Quijote* apócrifo en 1614, suelen concluir que fue Avellaneda quien imitó a Cervantes.

Sin embargo, ocurrió justamente lo contrario, y puede ser demostrado con facilidad.

Existe un tipo de alusiones o de relaciones intertextuales que no aclara gran cosa a la hora de deducir qué obra se compuso en primer lugar: su similitud evidencia que un autor aludió a otro, pero de ellas no es posible deducir quién de los dos lo hizo. Por ejemplo, el don Quijote de Avellaneda es seguido en las calles por un gran número de muchachos: «se les comenzó a juntar una grande *multitud* de *muchachos*» (76); «una multitud increíble de niños que le *seguían*» (387). Y el licenciado Vidriera también es seguido en las calles por

una gran cantidad de muchachos: «Cercáronle luego los *muchachos*; […] le *seguían* siempre *muchos*» (588). Tratándose de dos personajes enloquecidos, y teniendo en cuenta el gran número de relaciones de intertextualidad que se produce entre el *Quijote* apócrifo y *El licenciado Vidriera*, podemos suponer con todo fundamento que el autor de una de esas obras está aludiendo al pasaje correspondiente de la otra; pero este tipo de alusiones no permite precisar qué obra se compuso en primer lugar. Sin embargo, hay otra clase de relaciones de intertextualidad que resulta mucho más significativa, puesto que no solo posibilita deducir que un autor aludió a otro, sino quién de los dos lo hizo, evidenciando cuál de las dos obras se compuso antes. Es el caso de las *correcciones* y de las *burlas*. Si es posible establecer claramente que un autor corrige a otro, podremos deducir que este último escribió su obra en primer lugar, y que el autor de la corrección compuso la suya después. Y exactamente lo mismo pasa con las burlas, pues, para que haya una chanza, antes tiene que producirse el hecho que es objeto de la misma.

Como explicaba anteriormente, si en un libro publicado en 1613, como las *Novelas ejemplares* cervantinas, encontramos claras correcciones de un libro publicado en 1614, como el *Quijote* apócrifo, cabe deducir que el libro publicado en 1614 circuló anteriormente como manuscrito, y que el autor del libro de 1613 corrigió ese manuscrito.

Pues bien, en *El licenciado Vidriera* hay claras correcciones a determinados fragmentos del *Quijote* apócrifo, lo que demuestra que Cervantes conoció la obra de Avellaneda antes de escribir la suya. Así, el clérigo loco de Avellaneda se había quejado de la potestad que tenían los médicos de matar a sus pacientes, y el licenciado Vidriera enuncia sentencias similares sobre los médicos, pero distinguiendo entre los buenos y los malos, de manera que alaba a los primeros. El clérigo loco había censurado a los sacerdotes, y Vidriera se enfada al escuchar una burla sobre «un religioso muy gordo» (593), recriminando al autor de la misma que ofenda a los religiosos. El clérigo loco había arremetido contra los poetas, y el licenciado Vidriera vuelve a distinguir, como a propósito de los médicos, entre los buenos y los malos poetas, elogiando a los primeros y criticando, al igual que el clérigo loco, la afectación al recitar de los segundos...

Pero la corrección más significativa tiene que ver con un pasaje del capítulo XXV del *Quijote* apócrifo, en el que don Quijote, refiriéndose a la poesía, había dicho lo siguiente: «los que profesamos el orden de la caballería andantesca […] también gustamos de cosas de poesía, […] y nuestra punta nos cabe del furor divino; que dijo Horacio: *Est deus in nobis*» (270-271). Avellaneda se refiere en su cita al concepto del «furor divino» de Platón, según el cual el poeta entra en un estado de furiosa enajenación cuando es inspirado por las musas, y al verso «Est deus in nobis…». Pero Avellaneda se equivocó, pues atribuyó falsamente ese verso a Horacio, cuando es de Ovidio (*Fastos*, VI, 5). Y el licenciado Vidriera, al ser preguntado sobre los poetas, dice lo siguiente: «Y menos se me olvida la alta calidad de los poetas, pues los llama Platón

intérpretes de los dioses, y dellos dice Ovidio: *Est Deus in nobis, agitante calescimus illo* [Hay un dios en nosotros: impulsados por él, nos enardecemos] (589). Como se ve, tanto Avellaneda como Cervantes mezclan en sus sentencias sobre la poesía o los poetas el concepto del furor divino de Platón con el verso «Est deus in nobis…», lo que excluye la casualidad e indica con toda claridad que uno de los dos autores está aludiendo al otro. Pero lo lógico es que alguien se equivoque en primer lugar, y que otro lo corrija después, y no al revés.

Por lo tanto, las cosas sucedieron así: Avellaneda atribuyó equivocadamente en su manuscrito un verso de Ovidio a Horacio. Cervantes leyó esa equivocación en el manuscrito de Avellaneda, y la corrigió al componer *El licenciado Vidriera*.

Y en *El coloquio de los perros*, como se ha explicado detalladamente en otros lugares (Martín: 2005b; Pasamonte: 2015: 91-97), se suceden sin interrupción, esta vez de forma entremezclada, las alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y del *Quijote* apócrifo. Pero ahora me limitaré a destacar un episodio de la novela cervantina que constituye una clara burla de un pasaje del *Quijote* apócrifo. En esta obra, el don Quijote de Avellaneda presencia una procesión en Alcalá de Henares en honor a un recién nombrado catedrático de medicina. Don Quijote se imagina que estarán celebrando las bodas de alguna infanta, y uno que le escucha dice lo siguiente: «aquí no hay justas ni infantas de las que vuesa merced ha dicho, sino un paseo que hace la universidad a un dotor médico que ha llevado la cátreda de medicina […] con más de *dos mil estudiantes*» (310-311). Y el perro Berganza comenta que oyó decir a un estudiante, «pasando por *Alcalá de Henares*», lo siguiente: «Que de cinco mil estudiantes que cursaban aquel año en la Universidad, *los dos mil oían Medicina*». Y Berganza añade lo siguiente: «Infiero, o que estos *dos mil médicos* han de tener enfermos que curar (que sería harta plaga y mala ventura), o ellos se han de morir de hambre» (665). Como se ve, Cervantes sitúa a Berganza como testigo de la conversación entre el don Quijote de Avellaneda y el estudiante que le explicaba en qué consistía la procesión, y se burla del exagerado número de estudiantes de medicina al que se refería Avellaneda.

Y esta burla permite deducir que las cosas sucedieron así: Avellaneda indicó en el manuscrito del *Quijote* apócrifo que en Alcalá de Henares había dos mil estudiantes de medicina; Cervantes leyó esa exageración en el manuscrito de Avellaneda, y se burló de la misma al componer *El coloquio de los perros*.

Por lo tanto, las correcciones y las burlas del *Quijote* apócrifo que figuran en las *Novelas ejemplares* cervantinas permiten demostrar de manera fehaciente que la obra de Avellaneda circuló en forma manuscrita antes de su publicación.

Pero además, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros* presentan continuas alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y del *Quijote* de Avellaneda, las cuales son claramente

identificables. Basta con cotejar las obras mencionadas para corroborarlo.

Y podemos preguntarnos: ¿Por qué hizo eso Cervantes? ¿Por qué llenó sus novelas ejemplares de alusiones conjuntas a los manuscritos de Pasamonte y de Avellaneda? Solo hay una explicación: y es que quiso dar a entender que ambos manuscritos pertenecían al mismo autor. Por ello, las alusiones a los manuscritos de la autobiografía de Pasamonte y del *Quijote* apócrifo que aparecen en las *Novelas ejemplares* cervantinas permiten demostrar que el mismo Cervantes identificaba a Pasamonte con Avellaneda.

A pesar de la importancia que tienen esas alusiones, las cuales permiten demostrar aspectos tan relevantes como la existencia del manuscrito del *Quijote* apócrifo y el convencimiento cervantino de que Avellaneda era Pasamonte, han solido ser ignoradas por la crítica. El peso de la tradición heredada en los estudios cervantinos sigue determinando que apenas se preste atención a un aspecto tan sustancial.

Pero fue en la segunda parte de su *Quijote* donde Cervantes se propuso dar una contestación más contundente a su rival. Si Cervantes no hubiera conocido el manuscrito de Avellaneda, seguramente no habría compuesto la verdadera segunda parte de su *Quijote*. Y lo más sorprendente e inesperado es la estrategia de respuesta de Cervantes, pues quiso vengarse de su imitador haciendo exactamente lo mismo que él. Si Avellaneda había imitado la primera parte del *Quijote* cervantino para construir su obra, Cervantes quiso imitar el *Quijote* de Avellaneda al escribir la segunda parte de su *Quijote*, pagando a su imitador con su misma moneda. Cervantes seguía el ejemplo de Mateo Alemán, quien unos años antes, en el prólogo de la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache*, compuesto tras concluir su obra, reconocía expresamente que había imitado el *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra (Martín, 2010).

Pero como el *Quijote* de Avellaneda (a diferencia del *Guzmán* apócrifo) no había sido publicado, sino que solo circulaba en forma manuscrita, Cervantes decidió no mencionarlo para que no cobrara renombre a su costa en una obra que pensaba publicar. Así, Cervantes comenzó a escribir la segunda parte de su *Quijote* imitando en todo momento los episodios del manuscrito del *Quijote* de Avellaneda, pero sin reconocer en ningún momento que lo estaba haciendo. De esta forma, conseguía su doble propósito de servirse de la obra de su rival para componer la suya, pero sin hacerle ningún tipo de publicidad.

La imitación cervantina del *Quijote* apócrifo no fue admirativa, pues Cervantes despreciaba la calidad literaria de Avellaneda; por el contrario, Cervantes se propuso mejorar los episodios de su rival, burlarse de ellos o corregir las características que Avellaneda había atribuido a sus personajes. Y, como he mostrado por extenso en otro lugar (Martín, 2014b: 87-426), todos los episodios de la segunda parte del *Quijote* cervantino, desde el primero hasta el último, constituyen una imitación del *Quijote* de Avellaneda, lo que también se inscribe en el ámbito de la certidumbre.

Además, en la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes dejó claras pistas sobre la identidad de su rival. En el prólogo de esa segunda parte, que se

publicó en 1615, Cervantes indicó que Avellaneda había fingido su nombre y su lugar de origen, despertando la curiosidad del lector sobre las revelaciones que pudiera haber en el interior de la novela.

Con respecto al lugar de origen de Avellaneda, Cervantes fue absolutamente claro, ya que dijo cuatro veces en el cuerpo de su novela que Avellaneda no era de Tordesillas, sino aragonés[2]. Y eso delimitaba notablemente el número de personas que pudieran haber escrito el *Quijote* apócrifo.

Pero además, Cervantes insinuó el verdadero apellido y el nombre de pila de su rival. Al igual que había hecho en algunas de sus *Novelas ejemplares*, Cervantes, en la segunda parte de su *Quijote*, volvió a realizar alusiones conjuntas a los dos manuscritos de su rival, el de la *Vida* de Pasamonte y el del *Quijote* apócrifo, mostrando así su convencimiento de que ambos manuscritos había sido compuestos por el mismo autor. Y en el capítulo 25 de la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes ofreció otro claro indicio sobre la identidad de su rival. Para ello, se inspiró en Mateo Alemán, quien en la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache* (1604) había incluido un personaje disfrazado relacionado con el *Guzmán* apócrifo (1602), pues decía ser sevillano y apellidarse Sayavedra (como el «Mateo Luján de *Sayavedra*, natural vecino de *Sevilla*» que había firmado la continuación apócrifa). Y, finalmente, se revelaba la verdadera identidad de ese personaje disfrazado relacionado con el *Guzmán* apócrifo, haciendo ver que esta obra había sido escrita por el valenciano Juan Martí (Martín, 2010). Pues bien, el episodio del retablo de maese Pedro constituye una auténtica revelación sobre la identidad de Avellaneda, puesto que Cervantes incluyó en él a otro personaje disfrazado, el titiritero maese Pedro, y lo relacionó de forma indudable con el *Quijote* apócrifo. Y, al igual que Alemán, Cervantes terminó por revelar quién era ese personaje disfrazado relacionado con Avellaneda.

Alemán había atribuido a su personaje disfrazado el mismo apellido (Sayavedra) que figuraba en la portada del *Guzmán* apócrifo publicado; pero, en el momento en el que Cervantes compuso el episodio de maese Pedro, el *Quijote* apócrifo aún no había sido publicado, y la estrategia cervantina consistía, por el momento, en no referirse expresamente al manuscrito de Avellaneda para que no cobrara renombre a su costa. Por eso, Cervantes eligió otra

[2] En el capítulo 59 de esa segunda parte cervantina, don Quijote hojea la obra de Avellaneda recién publicada y dice de ella que su "lenguaje es aragonés" (471); en el mismo capítulo 59 el narrador dice que don Jerónimo y don Juan "verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonés" (472); en el capítulo 61, al ser reconocido en Barcelona, don Quijote afirma lo siguiente: "yo apostaré que han leído nuestra historia y aun la del aragonés recién impresa" (477), y en el capítulo 70 uno de los diablos de la visión de Altisidora se refiere a "la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas" (496-497) .

forma de relacionar a su personaje disfrazado con Avellaneda, haciendo protagonizar a maese Pedro una escena claramente imitada del *Quijote* apócrifo. En esta obra, el don Quijote de Avellaneda asistía a una representación teatral, tomaba por verdadero lo que veía en escena e interrumpía violentamente la representación para ayudar a un personaje. Y en la obra de Cervantes, el don Quijote cervantino asiste a otra representación, la del retablo de maese Pedro, toma por verdadero lo que ve en él e interrumpe violentamente la representación para ayudar a otro personaje. Y al final del episodio, Cervantes reveló quién era ese personaje disfrazado relacionado con Avellaneda: maese Pedro era en realidad Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte.

Por otra parte, cuando se disponía a escribir el capítulo 59 de su segunda parte (que consta de 74 capítulos), Cervantes supo que la obra de Avellaneda había sido publicada, adquiriendo una categoría más preocupante, y entonces decidió mencionarla expresamente para criticarla. Y en la misma frase en la que mencionó por primera vez el *Quijote* apócrifo, Cervantes incluyó el nombre de pila de su rival. Don Quijote y Sancho están alojados en una venta, y, a través de la pared, oyen la conversación que mantienen en el aposento contiguo dos caballeros, los cuales se disponen a leer un capítulo del *Quijote* apócrifo, que acaba de ser publicado. Uno de esos caballeros tiene un nombre de pila muy común, Juan, sin duda elegido para que destaque más el otro. Y ese otro va a ser quien entregue el libro apócrifo recién publicado al don Quijote cervantino, abrazándolo y reconociéndolo como el auténtico. Se lee literalmente en el episodio cervantino: «Por vida de vuestra merced, señor don *Jerónimo*, que en tanto que trae la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de Don Quijote de la Mancha», es decir, del *Quijote* de Avellaneda. El caballero en cuestión, don Jerónimo, al ver a don Quijote, lo abraza y lo reconoce como el verdadero, y, en señal de su reconocimiento, entrega al verdadero don Quijote el libro de Avellaneda recién publicado. Así, Cervantes hace que la representación literaria de Avellaneda reconozca a su don Quijote como el auténtico.

De esta forma, a través de dos personajes estrechamente relacionados con el *Quijote* de Avellaneda, como don *Jerónimo* y Ginés *de Pasamonte*, Cervantes dejó indicados en su obra el nombre y el apellido de su rival, *Jerónimo de Pasamonte*, denunciando además que era aragonés.

En suma, en el momento en el que celebramos el IV centenario de la muerte de Cervantes, disponemos de una gran cantidad de presunciones acerca de la identidad de Avellaneda, pues tan solo el aragonés Jerónimo de Pasamonte cumple con los requisitos que ha de tener el autor del *Quijote* apócrifo, lo que deja muy poco lugar a dudas sobre su verdadera identidad. Pero contamos, además, con dos importantísimas certidumbres: que toda la segunda parte del *Quijote* cervantino constituye una imitación del *Quijote* apócrifo, y que el mismo Cervantes identificaba a Avellaneda con el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Quizá algún día aparezca un documento que demuestre quién era Avellaneda. Ojalá sea así. Pero tal documento solo ratificaría si Cervantes estaba o no en lo cierto, y, en uno u otro caso, lo relevante seguiría siendo que escribió algunas de sus obras más importantes dando por supuesto que Pasamonte era Avellaneda; y eso, que conocemos ya, es lo que hace falta para entenderlas. Aunque, lamentablemente, la tradición heredada en los estudios cervantinos sigue imponiendo una visión completamente distorsionada de la disputa que se produjo entre Cervantes y Avellaneda.

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de Valladolid

BIBLIOGRAFÍA

Blasco Pascual, Javier. (2005a) *Miguel de Cervantes Saavedra. Regocijo de las musas*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

Blasco Pascual, Javier. (2005b) «Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos "de loco y perro" en el prólogo del *Quijote* de 1615», en Javier San José Lera (coord.). *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca*. Acta Salmanticensia. 309. Salamanca. Universidad de Salamanca. 95-118.

Bouza Álvarez, Fernando. (2001) *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid. Marcial Pons.

Canavaggio, Jean. (1977) *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. París. PUF.

Canavaggio, Jean. (1987) *Cervantes*. Madrid. Espasa-Calpe.

Cervantes Saavedra, Miguel de. (1999) *Obras completas*. Edición de Florencio Sevilla. Madrid. Castalia.

Fernández de Avellaneda, Alonso. (2014) *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid. Real Academia Española-Centro para la edición de los clásicos españoles.

García Galiano, Ángel. (1992) *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel. Publicaciones de la Universidad de Deusto-Edition Reichenberger.

Gómez Canseco, Luis y Florencio Sevilla Arroyo. (2006) «Apostillas y enmiendas a la edición de *El ingenioso* hidalgo *don Quijote de la Mancha* (2000)». *Etiópicas*. 2. 8-14, http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/02/art_2_2.pdf (30-5-2016).

Lucía Megías, José Manuel. (2016) *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción (1547-1580)*. Madrid. Edaf.

Martín Jiménez, Alfonso. (2001) *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y "Avellaneda"*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

Martín Jiménez, Alfonso. (2005a) *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Martín Jiménez, Alfonso. (2005b) «Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*». *Cervantes*.

Bulletin of The Cervantes Society of America, 25. 1 (spring). 105-157, http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf (30-5-2016).

Martín Jiménez, Alfonso. (2006) «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega». *Etiópicas*. 2. 1-77, http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1613/b1551182.pdf?sequence=1 (30-5-2016).

Martín Jiménez, Alfonso. (2007) «Cotejo por medios informáticos de la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda». *Etiópicas* 3. 69-131, http://goo.gl/82fph; http://goo.gl/jtPRDF; http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3110 (30-5-2016).

Martín Jiménez, Alfonso. (2010) «*Guzmanes*» *y* «*Quijotes*»*: dos casos similares de continuaciones apócrifas*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

Martín Jiménez, Alfonso. (2014a) «Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: *La Arcadia* y la primera parte del *Quijote*». En Javier Blasco Pascual y Héctor Urzáiz Tortajada (Eds.). *Polémicas y controversias áureas*. Número monográfico de *Cincinnati Romance Review*. 37. Spring 2014. 67-92, http://www.cromrev.com/volumes/vol37/005-vol37-martin.pdf (30-5-2016).

Martín Jiménez, Alfonso. (2014b) *Las dos segundas partes del «Quijote»*. Valladolid. Repositorio documental de la Universidad de Valladolid (UVaDOC). http://uvadoc.uva.es/handle/10324/7092, http://alfonsomartinjimenez.blogs.uva.es/publicaciones-en-internet/libro/ (30-5-2016).

Martín Jiménez, Alfonso. (2015a) «La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de *intertextualidad* e *hipertextualidad*». *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*. 9. 2015. 58-100, https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2600 (30-5-2016).

Martín Jiménez, Alfonso. (2015b) «La imitación como método creativo. Dulcinea y el *Quijote* apócrifo». En José María Pozuelo Yvancos, Abraham Esteve Serrano, Francisco Vicente Gómez y Carmen María Pujante Segura (Eds.). *De re poetica. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*. Murcia. Editum Munera (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia). 2015. 465-485.

Martín Jiménez, Alfonso. (2015c) «Estudio preliminar» a *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. Edición de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 9-112, http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-trabajos/ (30-5-2016).

Martín Jiménez, Alfonso. (2016) *Hacen falta cuatro siglos para entender a Cervantes*. Valladolid. Edición del autor, http://alfonsomartinjimenez.blogs.uva.es/novela-hacen-falta-cuatro-siglos-para-entender-a-cervantes/ (30-5-2016).

Pasamonte, Jerónimo. (2015) *Vida y trabajos*. Edición, introducción y notas de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-trabajos/ (30-5-2016).

Rey Hazas, Antonio. (2006) «Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*». *Edad de Oro*. 25. 473-501.

Rey Hazas, Antonio. (2007) «Estudio del *Entremés de los Romances*». *Revista de Estudios Cervantinos*. 1. 1-57.

Rey Hazas, Antonio y Florencio Sevilla Arroyo. (1995) *Cervantes. Vida y literatura*. Madrid. Alianza Editorial.

Riquer, Martín de. (1988) *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona. Sirmio (nueva versión con ligeras adiciones en Martín de Riquer. 2003. *Para entender a Cervantes*. Barcelona. El Acantilado. 387-535).

SCHINDLER, Carolina María y Alfonso Martín Jiménez. (2006) «El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*». *Hipertexto*. 3, invierno. 101-122, http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper3Martin.pdf (30-5-2016).

SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio Rey Hazas. (1998) «Introducción» a Miguel de Cervantes. *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes. *Obra completa*, vol. 14. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid. Alianza Editorial. I-LX.

SLIWA, Krzystof. (1999) *Documentos sobre Miguel de Cervantes Saavedra*. Eunsa. Pamplona.