

COMENTARIOS A LA PELÍCULA *CERVANTES CONTRA LOPE* (2016), DE MANUEL HUERGA

Comunicación presentada el viernes 7 de septiembre de 2018 en el X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (X CINDAC). Universidad Complutense de Madrid (España)

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de Valladolid (España)
alfonso@fyl.uva.es

Mi intención es realizar algunos comentarios sobre la película *Cervantes contra Lope*, de Manuel Huerga, y especialmente sobre la propuesta que realiza a propósito de la identidad de Avellaneda. La película se estrenó el 23 de octubre de 2016 en la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI), y poco después, la noche del 5 de diciembre de 2016, fue emitida por la primera cadena de Televisión Española, en conmemoración de los cuatrocientos años de la muerte de Cervantes. Además, la película es accesible en Internet¹. De ahí que su propuesta sobre la identidad de Avellaneda haya tenido bastante repercusión, y seguramente mucho mayor de la que habría podido alcanzar cualquier trabajo académico.

A mi modo de ver, la película está muy bien planteada, dirigida e interpretada, y se ve con mucho agrado y facilidad. Pero, sobre todo, me parece una película necesaria, oportuna y valiente, por cuanto se opone a algunas de las posiciones más ortodoxas del cervantismo, reacias a aceptar que Cervantes se enzarzara en una disputa literaria con el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Dicho esto, voy a comentar en mi intervención dos aspectos básicos de la película²: por un lado, analizaré la relación entre su contenido ficcional y lo que ocurrió en la realidad; y, por otro lado, resaltaré que la película recoge algunos aspectos de la primera parte del *Quijote*, como las críticas a Lope de Vega y la sátira de Jerónimo de Pasamonte, pero que no presta la misma atención al contenido del *Quijote* apócrifo, y, sobre todo —y esta es su principal carencia—, no tiene en cuenta lo

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=geCAjI6slDg> (fecha de consulta: 5-9-2018).

² Héctor Urzáiz (2018: 47-63, 66-72) realiza una minuciosa descripción de la misma, así como un comentario sobre su eco en el ámbito académico.

que afirmó Cervantes en la segunda parte de su *Quijote* sobre la identidad de Avellaneda.

Paso entonces a comentar ambos aspectos.

Con respecto a las relaciones entre el contenido ficcional de la película y la realidad, lo primero que hay que precisar es que se trata, obviamente, de una obra ficcional, por lo que no tiene por qué atenerse a la realidad. Sin embargo, a través de su apariencia de documental (una entrevistadora de la época actual hace preguntas a los personajes de principios del siglo XVII implicados en la gestación del *Quijote* apócrifo), la película recoge algunas de las últimas aportaciones de los investigadores, y refleja hechos históricos que confieren a la trama ficcional un aire de verosimilitud, por lo que los estudiosos podemos plantearnos si los sucesos que presenta ocurrieron o no en la realidad, o hasta qué punto tienen correspondencia real.

El formato de entrevistas genera cierta ambigüedad, pues los personajes, cuando son preguntados, no siempre dicen la verdad, y en ocasiones disimulan o mienten. Pero la película tiene un mecanismo para dejar claro al espectador qué es lo que ocurrió. Este mecanismo cinematográfico es similar al de los relatos literarios con un narrador que no forma parte de la historia. En una novela, los personajes pueden fingir, mentir o estar equivocados, y es el narrador externo a la historia, cuyas expresiones tienen el atributo de veracidad, quien nos dice lo que ocurre en la realidad del universo ficcional de la obra (Martínez Bonati, 1983, 1992); por ejemplo, en la escena de la primera parte del *Quijote* en la que se narra la aventura de los molinos de viento, don Quijote cree y dice que son gigantes, Sancho afirma que son molinos, y el narrador nos aclara quién tiene razón, indicando que eran molinos, y que sus aspas golpean a don Quijote. Esto es perfectamente extrapolable al cine, en el que la cámara hace la misma función que el narrador externo de los relatos literarios, de manera que las acciones que realizan los personajes filmadas por la cámara han de entenderse como verdaderas, mientras que los parlamentos de los personajes no tienen necesariamente el atributo de veracidad.

En la película se produce una contradicción entre lo que dicen los personajes y lo que presenta la cámara: por ejemplo, Lope de Vega, al ser preguntado por la entrevistadora, miente al asegurar que Jerónimo de Pasamonte está muerto, y que lo asesinaron a cuchilladas en Italia a plena luz del día, por lo que no pudo escribir el *Quijote* apócrifo, y finge no saber quién pudo ser su autor; pero la cámara nos muestra después

que Lope sabía perfectamente quién había escrito el *Quijote* apócrifo, ya que fue él mismo quien convenció a Jerónimo de Pasamonte para que lo hiciera, y recibió después el manuscrito de la obra apócrifa que había compuesto Pasamonte. Así, el espectador comprende que lo que realmente sucedió es lo que la cámara muestra, y que Lope de Vega finge o miente al ser entrevistado. Y cuando la entrevistadora pregunta a Cervantes, este se hace eco de un rumor sobre la supuesta muerte por empalamiento de Pasamonte. Cervantes no finge ni miente, sino que cuenta lo que ha oído. La mención de ese supuesto empalamiento en Turquía (que no llegó a producirse) es empleada, junto con las afirmaciones de Lope de Vega, como estrategia argumental para despistar al espectador, ya que se descarta inicialmente a Pasamonte como autor del *Quijote* apócrifo. Posteriormente, Lope fingirá alegrarse cuando le dicen que Pasamonte sigue vivo, y vuelve a disimular al poner en duda la noticia, mientras que Cervantes mostrará su sincera sorpresa. En ese momento, el espectador también se da cuenta de que la información sobre la muerte de Pasamonte, proveniente de los parlamentos de Lope de Vega y de Cervantes, no era cierta, con lo que la posibilidad de que Pasamonte escribiera el *Quijote* apócrifo vuelve a cobrar protagonismo.

Y si relacionamos lo que describe la película con lo que realmente pasó, nos encontramos, en primer lugar, con que hay escenas que presentan sucesos que no ocurrieron tal y como se describen, pero que son parecidos a lo que realmente sucedió, de forma que se presentan parcialmente modificados para que resulten más efectivos. Por ejemplo, en el capítulo segundo, Cervantes dice que Pasamonte y él fueron compañeros de armas en Lepanto, y que los dos estuvieron bajo el mando del capitán Diego de Urbina, y se ve a Cervantes y a Pasamonte juntos en la misma cámara de la galera cuando va a tener lugar la batalla de Lepanto. Pues bien, es cierto que Cervantes estaba en la compañía de Diego de Urbina, pero no que Pasamonte sirviera en la misma, pues sabemos que formaba parte de otra compañía, la de Enrique Centellas; y, si bien ambas compañías pertenecían al tercio de Miguel de Moncada, Cervantes y Pasamonte no compartieron la misma galera en la batalla de Lepanto, sino que iban en galeras distintas. No obstante, el recurso de hacer coincidir a Cervantes y Pasamonte en la misma galera puede entenderse como una licencia fílmica, que permite sintetizar en

una sola escena y de forma afortunada lo que ocurrió, mostrando que Cervantes se portó como un valiente y Pasamonte como un cobarde³.

En segundo lugar, aparecen escenas hipotéticas cuya veracidad no es posible confirmar ni desdecir. Por ejemplo, en el segundo capítulo se muestra un supuesto encuentro de Pasamonte con Lope de Vega en una imprenta de Valladolid, en la que el primero ofrece sus servicios al segundo, por si alguna vez precisara de ellos. Y en el capítulo cuarto se presenta una reunión que tiene lugar en 1605, en casa de Lope de Vega, en la que este y su amigo Pedro Liñán de Rianza tratan de convencer a Pasamonte de que escriba el *Quijote* apócrifo. Esta confabulación culmina, en el mismo capítulo cuarto, con otra escena en la que Pasamonte lleva a Lope de Vega el manuscrito inconcluso del *Quijote* apócrifo, diciendo que no está dispuesto a escribir más porque sus vidas corren peligro, ya que vio al demonio junto al lecho de muerte de Pedro Liñán de Rianza. Se presupone así que Pasamonte no concluyó el *Quijote* apócrifo, y que Lope se habría encargado de terminarlo y de publicarlo. No es posible demostrar ni que esos encuentros tuvieran lugar ni que no existieran, pero lo cierto es que son totalmente superfluos para explicar lo que ocurrió, ya que Pasamonte tenía motivos más que suficientes para contestar a Cervantes, y no hacía falta que nadie le incitara a hacerlo.

Y en tercer lugar, la película presenta algunos aspectos que no se corresponden con la realidad. Por ejemplo, a lo largo de la película se presenta a Cervantes convencido de que Avellaneda era el madrileño Lope de Vega, cuando es obvio, como enseguida mostraré, que

³ Pasamonte figura en esa escena de la galera herido en el ojo derecho, que tiene vendado, para asociar su imagen con la que aparecerá después del galeote Ginés de Pasamonte, también con el ojo derecho vendado. Pero Pasamonte nunca afirmó en su autobiografía que perdiera la visión de un ojo por ser herido antes de la batalla de Lepanto (1571), sino a consecuencia de un envenenamiento que se produjo mucho después, en noviembre de 1599. De hecho, la película presenta al galeote Ginés de Pasamonte con un ojo vendado, como si fuera tuerto, cuando en el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote* solo se dice que padecía estrabismo: “al mirar metía el un ojo en el otro un poco” (Cervantes, 1999: I, 22, 209). Es en el capítulo XXV de la segunda parte del *Quijote* donde Maese Pedro-Ginés de Pasamonte aparecerá con un ojo tapado, si bien se trata del izquierdo: “traía cubierto el ojo izquierdo, y casi medio carrillo, con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo” (II, 25,388).

Cervantes identificaba a Avellaneda con el aragonés Jerónimo de Pasamonte⁴.

Pero vamos a ver con más detalle estas cuestiones.

La película se hace eco de los motivos de la enemistad entre Cervantes y el soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, que he explicado en distintos trabajos. Sabemos que Cervantes tuvo un comportamiento heroico en la batalla de Lepanto (1571), en la que recibió varias heridas, y que Pasamonte, al escribir su autobiografía, conocida como *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, se atribuyó un comportamiento similar en la toma de la Goleta (1573), en la que no hubo auténtico combate, ya que los turcos huyeron al ver llegar a los cristianos. Cuando Cervantes leyó el manuscrito de la autobiografía de Pasamonte, pudo comprobar que su antiguo compañero de milicias se había apropiado de su comportamiento heroico en la batalla de Lepanto, lo que provocó que lo satirizara en la primera parte del *Quijote* convirtiéndolo en el galeote Ginés de Pasamonte, el cual es tachado de ladrón, embustero y cobarde, y es gravemente insultado por don Quijote y Sancho, quienes le tildan de “hideputa” y “puto” (Martín, 2001: 23-95; 2005: 43-70).

⁴ Otra escena que no se corresponde con lo que realmente ocurrió aparece en el capítulo tercero de la película, en la que Lope de Vega presenta en la Academia de Madrid, en el año 1609, su *Arte nuevo de hacer comedias*, y entre los asistentes se encuentra Cervantes. Esta obra de Lope fue publicada en 1609, pero en la película no se tiene en cuenta que corrió en manuscritos con anterioridad, ya que Cervantes arremetió contra ella en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* (que también circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605). Por ello, no tiene mucho sentido que Lope presente en 1609, y ante Cervantes, una obra que este había criticado varios años antes (Martín, 2006: 259-277). Asimismo, al final de la película una voz en *off* afirma lo siguiente: “El *Quijote* de Avellaneda fue el impulso que necesitaba Cervantes para terminar la segunda parte de su gran obra. Finalmente, la publicó en 1615”. Se trata de una afirmación que no se corresponde con la realidad, pues presupone que Cervantes conoció el *Quijote* de Avellaneda en el momento en el que fue publicado en 1614, y cuando ya tenía avanzada su segunda parte. Sin embargo, y como enseguida comentaré, Cervantes conoció el manuscrito del *Quijote* apócrifo antes de comenzar a escribir la segunda parte de su *Quijote*, y seguramente fue el conocimiento del manuscrito de Avellaneda lo que le impulsó a comenzar la verdadera segunda parte de su obra. Es cierto que el *Quijote* de Avellaneda influyó decisivamente en Cervantes, pero no porque el libro apócrifo publicado en 1614 le incitara a *terminar* su segunda parte, sino porque el conocimiento del manuscrito de Avellaneda le impulsó a componerla en su totalidad.

Además, la película recoge que la primera parte del *Quijote*, como he venido sosteniendo, corrió en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605; que Lope de Vega conoció ese manuscrito, y que comprobó que Cervantes atacaba en el mismo claramente a dos personas: a él mismo y al aragonés Jerónimo de Pasamonte (Martín, 2006)⁵.

Pero Cervantes no solo atacó a Lope de Vega y a Jerónimo de Pasamonte (como se refleja en la película), sino que también imitó sus obras (y esto no se recoge en el filme).

En la primera parte del *Quijote*, Cervantes remedó dos episodios de la *Arcadia* de Lope de Vega, publicada en 1598 (Martín, 2014). Además, en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote*, a través de la conversación entre el canónigo de Toledo y el cura, Cervantes realizó un duro ataque contra el manuscrito del *Arte nuevo de hacer comedias* y contra las propias obras dramáticas de Lope de Vega. Por lo tanto, Lope de Vega fue imitado y atacado duramente en la primera parte del *Quijote* (Martín, 2006, 2014).

Pero Cervantes también imitó al aragonés Jerónimo de Pasamonte, pues, al componer la *Novela del Capitán cautivo*, inserta entre los

⁵ La película también presenta coincidencias con mi novela divulgativa *Hacen falta cuatro siglos para entender a Cervantes* (<https://goo.gl/gsdsczC>), que se publicó en acceso abierto en Internet en marzo de 2016, y tuvo una segunda versión reducida en junio de 2016, meses antes de que se estrenara, en octubre de 2016, la película *Cervantes contra Lope*. La película presenta a Jerónimo de Pasamonte como el principal autor del *Quijote* apócrifo (hipótesis de Martín de Riquer [1988] que he tratado de sustentar), y recoge datos que solo han sido propuestos en mis obras académicas y en la misma novela divulgativa, como los ya apuntados de que Pasamonte, al escribir su autobiografía, se apropiara del comportamiento heroico de Cervantes en Lepanto, o que la primera parte del *Quijote* circulara en forma manuscrita antes de su publicación, llegando a manos de Lope de Vega. Y la película también presenta a Jerónimo de Pasamonte finalmente recluido en el monasterio de Piedra, posibilidad propuesta por Joaquín Melendo Pomareta (2001, 2002, 2006) que he tratado de sustentar en mis obras académicas y en la novela divulgativa. Entre esta novela y la película hay otras coincidencias: así, en la novela, que se presenta como una película que puede ir “viendo” o imaginando el lector, se usa la fórmula del documental (como en la película *Cervantes contra Lope*) para presentar los testimonios de varios personajes de la época; y en la novela se incluyen escenas de la primera parte del *Quijote*, y, entre ellas, la escena de los galeotes, de manera que un mismo actor hace de Jerónimo de Pasamonte y de Ginés de Pasamonte, y lo mismo ocurre en la película *Cervantes contra Lope*. En cualquier caso, estos aspectos se presentan en ambas obras de forma diferente y creativa.

capítulos 37 y 42 de la primera parte del *Quijote*, trató de mejorar los episodios militares y del cautiverio narrados en la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, cuyos episodios remedó continuamente (Martín, 2001: 55-95; 2005: 43-70).

Así pues, tanto Lope de Vega como Jerónimo de Pasamonte tenían motivos para dar réplica y continuación a la primera parte del *Quijote*, ya que ambos fueron imitados y atacados en la misma.

La película opta por una solución ecléctica, proponiendo que Lope de Vega y Pasamonte se confabularon, junto con Liñán de Rianza, para gestar el *Quijote* apócrifo. Pero lo cierto es que la supuesta participación de Lope de Vega y de Liñán de Rianza es una simple conjetura, y todos los aspectos que muestra la película al respecto son puramente hipotéticos.

Para sustentar esa propuesta ecléctica, en la película se presupone una relación entre Lope de Vega y Jerónimo de Pasamonte de la que no hay ninguna constancia. Así, vemos en la película que Jerónimo de Pasamonte se encuentra en una imprenta de Valladolid con Lope de Vega, y que el aragonés ofrece al madrileño sus servicios para el futuro. Y, poco después, cuando Lope de Vega lee el manuscrito de la primera parte del *Quijote* cervantino, que le entrega Pedro Liñán de Rianza, ambos deciden vengarse de Cervantes, para lo cual reclaman la ayuda de Jerónimo de Pasamonte, que se reúne con ellos en Madrid, y le convencen para que escriba el *Quijote* apócrifo.

Hay que insistir en que esta confabulación es puramente hipotética, y en que no hay ningún dato real que pueda respaldarla. Lo cierto es que Jerónimo de Pasamonte tuvo motivos más que suficientes para escribir el *Quijote* apócrifo, ya que había sido imitado y satirizado claramente por Cervantes en la primera parte del *Quijote*, y, aunque en la película se le presente como un ser que necesita ser espoleado para replicar a Cervantes, nada indica que no pudiera hacerlo por sí mismo y sin que nadie lo incitara.

Por otra parte, la película recoge, como he indicado, algunos aspectos del contenido de la primera parte del *Quijote*, pero no tiene demasiado en cuenta lo que escribió Avellaneda en el *Quijote* apócrifo. En el prólogo de su obra, Avellaneda afirmó que se sentía autorizado a imitar a Cervantes porque este le había imitado y ofendido en la primera parte del *Quijote*.

Con respecto a la imitación cervantina, Avellaneda denunció que Cervantes había escrito su obra “con la copia de fieles relaciones que a

su mano llegaron” (Fernández de Avellaneda, 2014: 7), lo que seguramente alude a las relaciones militares y del cautiverio descritas en el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, que había llegado a manos de Cervantes, el cual se sirvió del mismo para componer la *Novela del Capitán cautivo* inserta en la primera parte del *Quijote*.

Además, Avellaneda dejó claro en su prólogo que Cervantes había ofendido a dos personas en su obra, pues escribió lo siguiente:

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, con [...] la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar (Fernández de Avellaneda, 2014: 7).

Esta segunda persona, autor de innumerables comedias y ministro del Santo Oficio, no es otra que Lope de Vega, por lo que Avellaneda denunció que Cervantes le había ofendido a él mismo y a Lope de Vega. Y ya sabemos quiénes son las dos personas claramente ofendidas por Cervantes en la primera parte del *Quijote*.

Y, poco después, Avellaneda especificó que Cervantes le había ofendido haciendo “ostentación de sinónomos voluntarios” (Fernández de Avellaneda, 2014: 8), lo que seguramente se refiere a la ostentosa forma en que Cervantes ridiculizó a Jerónimo de Pasamonte, convirtiéndolo en Ginés de Pasamonte.

La película tampoco hace referencia a otros aspectos del *Quijote* apócrifo relacionados con la identidad de su autor. Y hay un dato que conviene recordar, porque resulta esencial para descartar a todos los candidatos propuestos a la autoría del *Quijote* apócrifo, con la única excepción de Jerónimo de Pasamonte. En el capítulo XXI del *Quijote* apócrifo, don Quijote y su compañía se encuentran con un canónigo que realiza un entusiasmado elogio de la Cofradía del Rosario Bendito de Calatayud, y se refiere a aspectos muy concretos de la misma. El canónigo dice lo siguiente:

en confirmación del santo uso y devoción del rosario, protesto ser toda mi vida 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 interés de las muchas indulgencias que he oído predicar se ganan en ella (Fernández de Avellaneda, 2014: 222).

Es decir, que Avellaneda conocía aspectos tan detallados de esa cofradía como el número de los ciento cincuenta miembros que la formaban y las indulgencias que se otorgaban en ella. Y, además, estaba interesado en realizar un elogio de la misma.

Pues bien, Jerónimo de Pasamonte narra en su autobiografía que a los trece años ingresó en esa misma cofradía y que siempre fue un fervoroso devoto de la misma, y se refiere también a las indulgencias que otorgaba por el rezo del rosario:

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.* [...] 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 yo lo tengo en mucha veneración y procuro ganar todo lo que está escrito al buleto, y acomodo allí mis devociones con las del *rosario* santo (Pasamonte, 2017: 257-258).

Ningún otro de los candidatos propuestos a la autoría del *Quijote* apócrifo pudo conocer, ni siquiera superficialmente, esa cofradía, ni tuvo motivos para elogiarla. Se trata de un dato esencial que no puede ser ignorado, y que obliga a cualquier investigador que proponga un candidato a la autoría de la obra apócrifa a explicar por qué pudo conocer tan detalladamente la Cofradía del Rosario Bendito de Calatayud, y por qué tendría interés en elogiarla.

Por lo demás, Jerónimo de Pasamonte aparece indirectamente representado en el *Quijote* apócrifo como uno de los ciento cincuenta miembros de la Cofradía del Rosario Bendito de Calatayud.

Aunque la película no se refiera a este dato, otorga un papel importante a Jerónimo de Pasamonte en la escritura del *Quijote* apócrifo, si bien da a entender que no lo culminó. Tras escribir buena parte del *Quijote* apócrifo, Pasamonte empieza a creer que los confabuladores han cometido un grave pecado al osar contender con Cervantes, y que ese pecado ha producido ya la muerte de uno de ellos, Pedro Liñán de Rianza, y podría acarrear la de los otros dos (Lope y

Pasamonte). Así que Pasamonte entrega el manuscrito inacabado a Lope, y le advierte sobre la necesidad de destruirlo. Lope lo arroja a la chimenea, pero finalmente lo rescata, por lo que se sugiere que el propio Lope culminaría la obra y se encargaría de su posterior publicación. Pero la suposición de que Pasamonte no concluyera el *Quijote* apócrifo, de que se lo entregara a Lope de Vega y de que fuera este quien lo terminara no deja de ser otra conjetura, pues no hay nada que pueda sustentarlo.

Por otra parte, aunque la película haga ver que el principal responsable de la escritura del *Quijote* apócrifo fue Jerónimo de Pasamonte, muestra a Cervantes convencido de que su autor fue Lope de Vega. Y este hecho no se corresponde con la realidad, pues Cervantes creía que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte, y así lo hizo ver en varias de sus obras.

Antes de que el *Quijote* apócrifo se publicara en 1614, Avellaneda lo había hecho circular en forma manuscrita, y el manuscrito del *Quijote* apócrifo llegó a manos de Cervantes con anterioridad al 2 de julio de 1612, fecha de la solicitud de aprobación de las *Novelas ejemplares*. Prueba de ellos es que al menos en dos de sus novelas ejemplares, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*, Cervantes realizó claras y reiteradas alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda (Martín, 2005; Schlinder y Martín, 2006). Algunas de esas alusiones presentes en las *Novelas ejemplares* constituyen burlas del *Quijote* apócrifo o correcciones de sus pasajes, lo que demuestra que el manuscrito de Avellaneda fue anterior a las novelas cervantinas, pues solo se pueden hacer burlas o correcciones de algo que existe con anterioridad (Martín, 2016: 282-283, 291-294). Y el hecho de que Cervantes aludiera de forma conjunta a los manuscritos de la autobiografía de Pasamonte y del *Quijote* apócrifo solo puede tener un significado: Cervantes quiso indicar que pertenecían al mismo autor.

Pero la respuesta más contundente a Avellaneda consistió en escribir la verdadera segunda parte del *Quijote*. Al componerla, Cervantes quiso pagar con su misma moneda a su rival, realizando una imitación sarcástica o correctiva del manuscrito de Avellaneda (Martín, 2014a), al que aludió continuamente, desde el primer capítulo de su obra hasta el final (aspecto al que la película no se refiere en ningún momento). Y, como ya había hecho en las *Novelas ejemplares*, Cervantes siguió realizando alusiones conjuntas a la autobiografía de

Pasamonte y al *Quijote* apócrifo, dando a entender que ambas obras habían sido escritas por el mismo autor.

Ya he indicado que la película recoge algunos aspectos de la primera parte del *Quijote*, y que no se refiere al prólogo ni al contenido del *Quijote* apócrifo. Pero su principal carencia consiste en no tener en cuenta lo que afirmó Cervantes en la segunda parte de su *Quijote*.

En el prólogo de esta obra, Cervantes dio a entender que conocía la verdadera identidad del “licenciado Alonso Fernández de Avellaneda”, pues afirmó que este no solo había fingido su nombre, sino también su lugar de origen al hacerse pasar falsamente por “natural de la villa de Tordesillas”, y Cervantes no habría podido estar seguro de ninguna de las dos cosas si no supiera quién era realmente el autor del *Quijote* apócrifo. Al anunciar eso en el prólogo, Cervantes trataba de despertar la curiosidad del lector, que podría descubrir en el propio cuerpo de la novela de dónde era Avellaneda y su verdadera identidad.

Con respecto a su lugar de origen, Cervantes fue rotundo, pues indicó nada menos que cuatro veces, poniéndolo en boca de sus personajes o del propio narrador, que Avellaneda era aragonés⁶. Y eso descarta absolutamente que lo identificara con Lope de Vega, pues este no era aragonés, sino madrileño.

Y con respecto al nombre y apellidos de Avellaneda, Cervantes dejó en la segunda parte de su *Quijote* dos indicaciones inequívocas.

En el episodio del retablo de maese Pedro (capítulos 25-27), introdujo un personaje disfrazado claramente relacionado con Avellaneda, ya que maese Pedro dirige una representación que es interrumpida violentamente por don Quijote, de igual forma que en la obra apócrifa don Quijote había interrumpido de forma violenta una representación teatral. Y, al final del episodio, Cervantes reveló quién era ese personaje disfrazado y relacionado con Avellaneda: maese

⁶ En el capítulo 59 don Quijote hojea la obra espuria recién publicada y dice de ella que su “lenguaje es aragonés” (Cervantes, 1999: II, 59, 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” (II, 59, 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” (II, 61, 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” (II, 70, 496-497).

Pedro era en realidad Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte.

Y en el capítulo 59, Cervantes insinuó claramente el nombre de pila de su rival. Don Quijote está en una venta, y en el aposento contiguo oye hablar a dos personajes que se disponen a leer el *Quijote* apócrifo. Y cuando uno de esos personajes ve al don Quijote cervantino, lo abraza y lo reconoce como el auténtico, entregándole el *Quijote* apócrifo en señal de su reconocimiento. Y ese personaje se llama, precisamente, Jerónimo, como Jerónimo de Pasamonte. De esa forma, Cervantes creó una escena magistral, pues hizo que la propia representación literaria de Avellaneda, encarnada en ese personaje llamado Jerónimo, reconociera a su don Quijote como el verdadero.

Si los responsables de la película hubieran tenido en cuenta el contenido de la segunda parte del *Quijote*, podrían haber incluido en ella dos escenas muy sugerentes: la del retablo de maese Pedro-Ginés de Pasamonte y la del episodio en que don Jerónimo entrega el *Quijote* apócrifo al verdadero don Quijote. Ambos personajes, maese Pedro-Ginés de Pasamonte y don Jerónimo, podrían haber sido interpretados por el mismo actor que en la película hace de Ginés de Pasamonte y de Jerónimo de Pasamonte, y el resultado, seguramente, habría sido muy atractivo. Y si se hubieran tenido en cuenta las indicaciones de Cervantes, no se habría caído en el error de presentarlo convencido de que Lope de Vega había escrito el *Quijote* apócrifo, pues Cervantes mostró claramente su certidumbre de que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

En suma, la película adopta una postura ecléctica al otorgar un papel relevante a Lope de Vega en la gestación del *Quijote* apócrifo, cuando no hay nada que demuestre su participación, y su principal discordancia en relación con lo que realmente ocurrió consiste en presentar a Cervantes convencido de que fue Lope de Vega quien lo escribió. No obstante, es de alabar su valentía al asumir aspectos que aún siguen siendo poco reconocidos por la crítica, y, sobre todo, hay que valorar muy positivamente la repercusión que ha tenido y que puede tener para divulgar la propia existencia de Jerónimo de Pasamonte y su importante papel en la escritura del *Quijote* apócrifo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1999), *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia.
- Fernández de Avellaneda, Alonso (2014), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1614], ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Hacen falta cuatro siglos para entender a Cervantes. Por el ex presidiario pinillo, natural vecino del mundo* (2016), Valladolid, edición del autor, junio de 2016, segunda edición revisada, 160 págs. (primera edición: Valladolid, edición del autor, marzo de 2016, 202 págs.), <https://goo.gl/gsdzC>.
- 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 (2005), “Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*”, en *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf>.
- Martín Jiménez, Alfonso (2006), “El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”, en *Etiópicas*, 2, pp. 255-334, <http://goo.gl/7KEStr>.
- Martín Jiménez, Alfonso (2014), “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, pp. 67-92, <http://www.cromrev.com/volumes/vol37/005-vol37-martin.pdf>.
- Martín Jiménez, Alfonso (2014a), *Las dos segundas partes del «Quijote»*, Valladolid, Repositorio documental de la Universidad de Valladolid, <https://goo.gl/tZnSql>.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York- Oxford-Wien, Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016), “Cervantes y Avellaneda (1616-2016): presunciones y certidumbres”, en *Boletín de la Biblioteca*

- de Menéndez Pelayo, 92, pp. 281-299, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/20901>.
- Martín Jiménez, Alfonso (2017), “Estudio preliminar” a Jerónimo de Pasamonte, *Vida y trabajos*, ed. de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez, cit., pp. 9-112.
- Martínez Bonati, Francisco (1983), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
- Martínez Bonati, Francisco (1992), *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Melendo Pomareta, Joaquín (2001), “¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (I)”, en *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 20, agosto, pp. 14-15.
- Melendo Pomareta, Joaquín (2002), “¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (y II)”, en *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 21, abril, pp. 10-11.
- Melendo Pomareta, Joaquín (2006), “Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio, <https://goo.gl/MH96Pm>, pp. (1-40).
- Pasamonte, Jerónimo de (2017), *Vida y trabajos*, ed. de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, <https://goo.gl/R6cDZT>.
- Riquer, Martín de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988 (recogido —con ligeras adicciones— en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acanalado, 2003, pp. 387-535).
- Schindler, Carolina María y Martín Jiménez, Alfonso (2006), “El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*”, en *Hipertexto*, 3, invierno, pp. 101-122, <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/hiper3indice.htm>.
- Urzáiz, Héctor (2018), “«¡Maldito Lope de Vega!»: la polémica Cervantes-Lope en las pantallas de hogaño”, en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 24, pp. 38-74, DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.259>.
- Vega Carpio, Lope de (1985), *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid, Castalia.