

***EL AMIGO HASTA LA MUERTE DE LOPE DE VEGA  
Y EL GALLARDO ESPAÑOL DE MIGUEL DE CERVANTES:  
ENTRE INTERTEXTUALIDAD Y PROYECCIÓN AUTOBIOGRÁFICA***

Marcella Trambaioli

Università del Piemonte Orientale, Vercelli

***El amigo hasta la muerte by Lope de Vega and El gallardo español de Miguel de Cervantes:  
between intertextuality and biographical projection***

RESUMEN: La comedia lopesca *El amigo hasta la muerte* parecería más temprana que la fecha propuesta por Morley y Bruerton (1606-1612) porque contiene una serie de alusiones crípticas a la relación del Fénix con Cervantes cuando todavía la amistad entre los dos ingenios no había degenerado en guerra literaria; por ende, debe remontarse a una fecha anterior a la publicación de la primera parte del *Quijote*. Además, a partir de la onomástica y de la elaboración del tema de los dos amigos, presenta un entramado de analogías y ecos intertextuales, que remiten claramente a la pieza cervantina *El gallardo español*, la cual bien pudo ser el modelo paradigmático que le sirvió al joven Lope para componer un homenaje personal y literario al entonces amigo de Alcalá por razones que se nos escapan.

PALABRAS CLAVE: *El amigo hasta la muerte*, Lope de Vega, *El gallardo español*, Miguel de Cervantes, intertextualidad, proyección biográfica, amistad.

ABSTRACT: Lope de Vega's *El amigo hasta la muerte* seems to be earlier than the date indicated by Morley and Bruerton (1606-1612) because it reveals a certain number of obscure allusions to the relationship between its author and Cervantes, at the time when their friendship hadn't become yet a literary war, which is before the publication of the first part of *Quijote*. Besides this, starting from the use of certain names and the elaboration of the two friends theme, it shows parallelisms and intertextual echos related to Cervantes' *El gallardo español*, a play that could perfectly be the paradigm that for mysterious reasons the young Lope used in order to write a personal and literary tribute to his friends from Alcalá.

KEY WORDS: *El amigo hasta la muerte*, Lope de Vega, *El gallardo español*, Miguel de Cervantes, Intertextuality, Biographical Dimension, Friendship.

Aunque a partir de un momento dado las relaciones entre Lope y Cervantes se enturbian, llegando a ser muy turbulentas, cierto es que las mismas no se reducen a las rencillas y escaramuzas literarias, pudiendo aislarse en varios niveles influencias recíprocas. Dicho de otra manera, la competencia y enemistad resultan artísticamente provechosas, en el sentido de que la escritura de uno funciona como acicate para la práctica literaria del otro.

Para brindar un ejemplo conocido, la cadena teatral que se origina con *Los tratos de Argel* lleva a *Los baños de Argel* pasando por la pieza lopesca *Los cautivos de Argel*<sup>1</sup>. Ruffinatto, con su estudio pormenorizado de las tres comedias, ha podido constatar «chiaramente un influisso di Lope sul secondo Cervantes»<sup>2</sup>, contagio posteriormente confirmado por Canavaggio<sup>3</sup>.

Wardropper, trazando un estado de la cuestión crítica sobre el teatro cervantino, certifica que los estudiosos no concuerdan sobre el acercamiento o independencia del alcaláino con respecto al arte dramático de Lope. En todo caso, cotejando los pareceres de Casaldueiro, Aubrun, Castro, Ynduráin, Valbuena Prat y Avalle-Arce<sup>4</sup>, pone de relieve que, según la mayoría, Cervantes propone una interpretación paródica de la comedia nueva. Yo misma destaco semejante tendencia a propósito de las comedias de abolengo ariostesco<sup>5</sup>.

No abundan, en cambio, los estudios que detectan la presencia cervantina en el corpus teatral lopesco. En las páginas que siguen iré dando cuenta de algunos de ellos, con vistas a esbozar un posible capítulo inédito del enredado diálogo intertextual entre el Fénix de los Ingenios y el autor del *Quijote*. En concreto, intentaré escudriñar las llamativas correspondencias que la comedia lopesca *El amigo hasta la muerte* presenta con *El gallardo español* de Cervantes, junto con unas intrigantes referencias metatextuales que parecerían remitir de forma críptica a las relaciones amigables de los dos autores, asumiéndome todos los riesgos de dejarme llevar por el camino de las conjeturas.

De entrada, señalo que dicha obra del Fénix resulta ser un eslabón de dos cadenas intertextuales vinculadas respectivamente al tema de los dos amigos y al tema y ambientación moriscos. En cuanto al primero, Avalle-Arce hace hincapié en cómo Cervantes, tras elaborar el

<sup>1</sup> Esta comedia, que por ciertas alusiones coyunturales se hace remontar a 1599, ha sido considerada de atribución dudosa; al respecto Morley y Bruerton, 1968: 430, apuntan: «Cotarelo [...] se opone a que sea de Lope, creyendo que fue el mismo Cervantes quien refundió su propio drama. Por otro lado, Thornton Wilder en una carta particular que nos escribió en 1950 decía: “Creo que Cervantes dio permiso a un dramaturgo, y muy posiblemente a Lope, para que hiciese un rápido arreglo de su comedia, tal vez para que se representase en Denia”. McCready [...] llegó independientemente a la misma conclusión: “Cervantes debe de haberle pedido a Lope que refundiese su antigua comedia *El trato de Argel* para darle lección en el arte nuevo de hacer comedias”».

<sup>2</sup> Ruffinatto, 1971: 27; ver también la puesta al día del mismo estudioso, 2003.

<sup>3</sup> Canavaggio, 1977: 198: «les *dramatis personae* de ces trois oeuvres [*El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La Gran Sultana*] tendent vers une codification assez proche de celle de la *comedia nueva*».

<sup>4</sup> Wardropper, 1973: 156-157.

<sup>5</sup> Ver Trambaioli, 2004a y 2007.

tema en la *Galatea*, lo desmonta en la novela interpolada del *Curioso impertinente*, dándole un vuelco que no solo modifica radicalmente la tradición, sino que la lleva a disolución<sup>6</sup>. Con respecto a Lope, además de analizar la trabazón que él hace del asunto en *La boda entre dos maridos* (1595-1601)<sup>7</sup> y en la tardía *Amistad y obligación* (1620-25, prob. 1622-23)<sup>8</sup>, apunta de pasada que en *El amigo hasta la muerte* el madrileño vuelve a elaborar parcialmente el tema con ecos de su comedia juvenil, sin tomar en cuenta influjos cervantinos directos<sup>9</sup>.

Acerca de otra comedia de Lope sobre el mismo sujeto, *La traición bien acertada* (1588-1595), Dámaso Alonso se pregunta: «¿Imitó Lope a Cervantes? ¿Proceden los dos de una fuente común?», y a la luz de toda una serie de consideraciones puntuales termina afirmando que la historia de Timbrio y Silerio «ha dejado una huella mucho más directa tanto en las líneas generales como en los pormenores»<sup>10</sup>.

García Martín, recogiendo las sugerencias de sus ilustres antecesores, añade al repertorio lopesco sobre el tema de los dos amigos *La necedad del discreto* (h. 1613), si bien se trata de una comedia de dudosa atribución, incluida en la *Parte XXV*<sup>11</sup>.

Con todo, ni Alonso ni García Martín fijan su atención en *El amigo hasta la muerte*, porque de los dos motivos que conforman el tema –el del marido que pone a prueba la fidelidad de la mujer con la ayuda de un amigo, y el del hombre dispuesto a acusarse de un crimen que no ha cometido para salvar la vida del amigo– Lope se limita aquí a desarrollar el segundo, y es un hecho que ambos críticos están interesados en la evolución del tema en todas sus facetas.

El caso es que *El amigo hasta la muerte* es una comedia *sui generis* del abundante repertorio sevillano del Fénix; en efecto, es una pieza en gran parte de ambientación urbana pero con una

<sup>6</sup> Avalor-Arce, 1961: 206-207: «Cervantes quiere ahora explorar otra posibilidad del tema. Los dos amigos, paradigmas de lealtad y fidelidad, ya han sido tratados exhaustivamente en la *Galatea*, pero la historia puede dar más de sí si se alteran los valores. Aceptado el cambio de enfoque, una de las respuestas que surgen es ésta: ¿qué pasaría si uno de los amigos no fuera ni fiel ni leal? En el plano de la creación artística, la respuesta se formula en la *novella* del *Quijote*. [...] *El curioso impertinente* es etapa última en el desenvolvimiento de la historia de los dos amigos, y al mismo tiempo su destrucción. Es el tope de finalidad absoluta, después del cual no cabe plantearse el cuento de los dos amigos como problema».

<sup>7</sup> Para la datación de las comedias de Lope citadas remito a Morley y Bruerton, 1968.

<sup>8</sup> Avalor-Arce, 1961: 232: «Con Lope de Vega (*La boda entre dos maridos*) nos hallamos nuevamente más cerca de la forma tradicional. Sigue el cuento de Boccaccio, probablemente a través de la versión de Timoneda, y lo adereza con recuerdos de la *Galatea*. La lectura de esta última obra se manifiesta más claramente en la concepción de otra comedia suya, *Amistad y obligación*. Para esta época el cuento de los dos amigos era popularísimo y, como en todos los órdenes literarios, la popularidad acarrea la fragmentación. [...] Florece el proceso alusivo; el autor sabe que será entendido de todos, dada la popularidad del original».

<sup>9</sup> Avalor-Arce, 1961: 223: «Las pruebas en sí no se asemejan en nada a las que ya conocemos como tradicionales, pero el final se parece al de la historia de los dos amigos, no por inspiración directa, según creo, sino por reminiscencias de *La boda entre dos maridos*».

<sup>10</sup> Alonso, 1972: 126: «con fuente común o sin ella, creo que Lope se inspiró directamente en *La Galatea*».

<sup>11</sup> García Martín, 1980: 79-88; a propósito del desenlace de esta comedia comenta el crítico: «es poco edificante. Lope condena cruelmente la necedad del marido y los celos de la esposa, concediendo a estos defectos una suma gravedad; al mismo tiempo, premia, sublimándola, la traición del amigo», y excluye la influencia del *Curioso impertinente* cervantino (88).

macrosecuencia de trasfondo exótico, que deja en segundo plano el enredo amoroso para centrar toda la acción en la amistad de los galanes protagonistas: Bernardo y Sancho<sup>12</sup>. Si bien en el desenlace los dos acabarán casándose con las respectivas hermanas, Ángela y Julia, la obra dramatiza los lances vinculados a la entrañable relación que los ata al punto que ambos están dispuestos a sacrificar su libertad y hasta su vida para salvaguardar al otro.

En un fragmento del primer acto se incrusta el microtexto poético que sintetiza el valor paradigmático de semejante amistad. Don Sancho se ha ido de Sevilla nada más enterarse de que la hermana del amigo se ha prendado de él, porque su pobreza extremada le impide garantizar a la dama el decoro de un matrimonio adecuado, y durante la navegación hacia Lisboa cae en manos de los piratas moros. Cuando Bernardo lo llega a saber, expresa su desgarradora desesperación a Ángela describiendo al amigo en términos épicos mediante un articulado catálogo de amistades ejemplares procedentes de la cultura clásica.

el que es mitad de mi alma,  
 el Pilades de este Orestes,  
 el Eurialo de Niso,  
 el Efestión valiente  
 del más dichoso Alejandro,  
 aunque dos mundos sujete;  
 el Acates de este Eneas,  
 y el Cástor resplandeciente  
 de este Pólux desdichado,  
 que ausente de su luz muere. (vv. 1075-1084)<sup>13</sup>

En una secuencia dramática anterior Guzmán había destacado el cariño de su amo por don Sancho, diciendo con amargura:

Porque a un amigo pobre quieres,  
 que, en esta edad, se buscan los amigos,  
 o poderosos, ricos o jüeces,  
 que presten y conviden muchas veces. (vv. 711-714)

Como es de esperar, el criado rebaja el tema al nivel prosaico de la época contemporánea, creando el esperado contraste barroco entre el haz y el envés del tópico.

<sup>12</sup> En este sentido se podría tildar de «comedia de amistad», según propone Zugasti, 2001: 158, al igual que *La boda entre dos maridos*, *Los muertos vivos*, *Los palacios de Galiana* y *Los torneos de Aragón*.

<sup>13</sup> Cito la comedia por la reciente edición de Badía Herrera.

El cautiverio de don Sancho empuja a Bernardo a ir a Argel para rescatarlo ofreciéndose como esclavo en su lugar, pese a que su repentina decisión le impide casarse secretamente con Julia al fin de evitar el matrimonio de la amada con el mediocre Octavio. Con lo cual el dramaturgo, conforme al título de la comedia, parece decirnos que la amistad verdadera es capaz de atropellar hasta la pasión amorosa<sup>14</sup>, contradiciendo la máxima virgiliana del *Omnia vincit amor*, que tantas veces encuentra adecuada aplicación en sus versos dramáticos y en su propia vida sentimental.

En el último acto, asistimos a la segunda prueba de fidelidad extremada de los galanes: don Sancho mata sin premeditación a Federico, hermano de Bernardo, porque lo sorprende acosando a Julia. El trágico acontecimiento, en lugar de separar para siempre a los dos varones, sella definitivamente su imperecedera amistad, ya que Bernardo, aun sufriendo por la pérdida del hermano, se acusa del crimen para cubrir a su amigo, y termina en la cárcel condenado al cadalso. No obstante, don Sancho, lejos de aceptar su sacrificio, entra literalmente en competición con él para reivindicar la responsabilidad del delito. Esta paradójica situación, que se podrá solucionar solo con la intervención del rey Felipe II, de visita en Sevilla, a manera de *deus ex-machina*, es la que pone al descubierto la deuda principal de esta comedia lopesca con el tema de los dos amigos<sup>15</sup>.

Dicho sea de paso, semejante línea argumental comprueba cómo para el madrileño vale lo que Avalor-Arce señala a propósito del autor del *Quijote*: «Una de las características de Cervantes es su continua vuelta a los mismos temas para ir encarándolos desde diversos puntos de vista»<sup>16</sup>. Al fin y al cabo, el perspectivismo es inherente de forma especial a la estética barroca.

A estas alturas es preciso recordar que las comedias de Lope suelen presentar un nivel metateatral bien desarrollado en que el poeta aprovecha algunos aspectos y caracteres del enredo dramático para hacerse personaje y halagar a los grandes del reino con el objetivo de conseguir el amparo de algún mecenas<sup>17</sup>; también, utiliza las tablas para lanzar dardos satíricos, defenderse de los ataques de los enemigos literarios<sup>18</sup> e incluso celebrar a escritores y artistas coetáneos que forman parte de su entorno privado. En ocasiones, llega a hablar a su público privilegiado de sus cuestiones personales de forma realmente descarada y obsesiva, logrando un efecto contraproducente<sup>19</sup>. Según creo, *El amigo hasta la muerte* presenta varios elementos que se pueden

<sup>14</sup> Notemos de paso con García Martín, 1980: 102, que esta misma situación se produce en *Amistad y obligación*: «La amistad triunfa sobre el amor y se suceden las escenas en las que cada uno se sacrifica en favor del otro».

<sup>15</sup> De hecho Lope recurre aquí al motivo folclórico de la «Prueba de amistad: sustituto como asesino»; Zugasti, 2001: 158 y 162, así lo define, remitiendo al índice de motivos folclóricos de Thompson.

<sup>16</sup> Avalor-Arce, 1961: 204.

<sup>17</sup> Ver al respecto Trambaioli, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b, 2011a.

<sup>18</sup> Un ejemplo de ataque teatral contra Cervantes lo encontramos en la comedia *El animal de Hungría*; ver a dicho propósito Trambaioli, 2011b.

<sup>19</sup> Ver Trambaioli, 2010b: 557-558: «cabe reconocer que, por lo menos en algunos casos, la aproximación exagerada de sus autorretratos dramáticos al público hace que sus cuadros teatrales resulten verdaderamente desaforados e inaceptables para el ojo del espectador cortesano. Así pues, el Fénix de los Ingenios, que a lo largo y a lo ancho de su

leer en esta dirección, deparándonos alguna pista borrosa que nos hace tropezar con la figura de Miguel de Cervantes.

Ante todo, observemos que la ambientación sevillana de la obra remite a un ámbito urbano referencial en que los dos escritores coincidieron en más de una ocasión y donde, quizás, se produjo la degeneración de su relación personal a raíz de los ataques que se lanzaron contra el Fénix en los circuitos culturales frecuentados por don Miguel<sup>20</sup>. Nos recuerda al respecto Pedraza:

en el otoño de 1602 Cervantes no era enemigo declarado de Lope. Lo demuestra el soneto de *La Dragontea*. Pero, quizá, si vivía en Sevilla, tuviera estrecho contacto con los círculos de que partían los virulentos ataques contra el famoso dramaturgo. A los ojos del Fénix, pudo ir pasando a identificarse con esa chusma literaria y social que se reunía en academias como la de Juan de Ochoa Ibáñez. [...] La ruptura se produjo con toda seguridad en 1604. Quizás volvieran a coincidir junto al Betis, probablemente en el otoño de 1603 o el invierno y primavera de 1604. En esas fechas sabemos que Lope pasó una larga temporada en Sevilla. Se especula con la posibilidad de que Cervantes también estuviera en la capital andaluza –en la cárcel una temporada– y después partiera con su familia a Valladolid<sup>21</sup>.

Fijemos ahora la atención en los nombres y apellidos de los dos galanes protagonistas. En el II acto, Bernardo, prisionero en Argel, confiesa a la mora de quien es esclavo:

Después que soy amigo  
de don Sancho, me llamo Osorio; que antes  
de este tiempo que digo,  
mi apellido era Chaves y Cervantes. (vv. 1457-1460)<sup>22</sup>

El mismo galán, en el último acto, hablando con el duque de Medina Sidonia, biendispuesto a otorgar una renta a su amigo y a pedir al rey un hábito para el mismo, revela el nombre completo del personaje: «Don Sancho Osorio y Guzmán / se llama» (vv. 2394-2395)<sup>23</sup>.

A mi modo de ver no se trata de denominaciones ficticias casuales, ni mucho menos. En primer lugar, Bernardo es un nombre que remite a una de las máscaras teatrales con que el joven Lope intenta autopromocionarse para conseguir el favor de los nobles que asisten al estreno de sus

larga carrera literaria pretende servir a señor discreto echando mano de su pluma prodigiosa como si se tratara de un pincel, se muestra absolutamente incapaz de servir con discreción pictórica al ilustre Senado de su teatro cortesano.

<sup>20</sup> Rodríguez Marín, en ed. *Rinconete y Cortadillo*: 151 y ss; el estudioso es quien nombra ‘academia de Ochoa’ la «alegre tropa de soneteadores» que acogieron a Lope de Vega con varias composiciones desenfadadas a fines de 1600 o principios del siguiente (155); a este propósito, ver también Rico García y Solís de los Santos, 2008.

<sup>21</sup> Pedraza Jiménez, 2006: 31 y 34.

<sup>22</sup> En el III acto, cuando Bernardo pretende reivindicar el asesinato de su hermano Federico, contesta tajante al amigo: «Don Sancho, si eres Osorio, / yo soy Chaves y Cervantes» (vv. 3169-3170).

<sup>23</sup> Don Sancho, hablando con Otavio en el acto intermedio, se limita a decir: «Don Sancho Osorio soy» (v. 1802).

comedias<sup>24</sup>. Sabido es que su recurso a la figura legendaria de Bernardo del Carpio como doble literario, llegando al extremo de apropiarse del escudo nobiliario correspondiente, le acarrea las sátiras punzantes tanto de Cervantes como de Góngora. Pensemos tan solo en el célebre soneto atribuido a don Luis «Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diez y nueve torres del escudo». Por lo que nos interesa aquí, el Bernardo de esta comedia, que en la trama se relaciona con el duque de Medina Sidonia, bien podría ser una figuración teatral del poeta madrileño. Es un hecho incontrovertible que Lope intenta asegurarse el amparo de la poderosa dinastía andaluza a lo largo y a lo ancho de su carrera artística<sup>25</sup>.

Por más señas, que Bernardo sea un *alter ego* autoral lo revela Guzmán al comentar en clave metateatral su entrañable vínculo con don Sancho: «Serás, de amistades, Fénix» (v. 1124). A este respecto Badía Herrera subraya: «atendiendo al hecho de que Lope de Vega era conocido ya por sus contemporáneos como el Fénix, el verso podría encubrir una dilogía, según la cual el propio Lope se pondría como modelo de amigo fiel y perenne»<sup>26</sup>.

Reflexionemos a continuación sobre los apellidos que el protagonista se atribuye. En cuanto al primero, Chaves, la primera referencia coetánea que se me ocurre es la del procurador Cristóbal de Chaves, autor de la *Relación de la Cárcel de Sevilla*, escrita a fines del siglo XVI (1585-1597)<sup>27</sup>. Recordemos que tanto Mateo Alemán como Cervantes estuvieron encerrados en el centro penitenciario hispalense; el primero en 1580 y en 1602; el segundo, por su parte, ingresa en la cárcel andaluza en 1597, es decir el último año en que Chaves describe esa prisión<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Ver al respecto, Trambaioli, 2012a: 87: «Bernardo del Carpio resulta funcional al joven Lope para experimentar con algunas de sus primeras estrategias de autopromoción, pero con el paso del tiempo, a raíz de los ataques satíricos, el Fénix prefiere separar de una vez por todas al Carpio legendario de su propia figuración poética, y cuando vuelve a insertar en su teatro algún que otro personaje que lleva su segundo apellido, éste ya no evoca al héroe de Roncesvalles, sino que remite más pragmáticamente a las ambiciones lopeveguescas de servir a ese señor discreto que no le otorgará nunca su favor»; ver también Sánchez Jiménez, 2006: 29, 37, 141, 189, 202, 234 y 238.

<sup>25</sup> Ver Trambaioli, en prensa: «Es un hecho que a lo largo de toda su larga y azarosa carrera artística el Fénix intenta congraciarse, entre otros linajes, a los Ayamonte, a los Medina-Sidonia y a los Béjar, quienes forman parte de la casa de Guzmán, la poderosa dinastía meridional de los protectores de Góngora. Recuértese que Lope se halla relacionado con esta familia a partir de cuando en 1583 embarca “a bordo del galeón San Juan, que pertenecía al grupo mandado por el Duque de Medina-Sidonia”, tal como él mismo recuerda en la dedicatoria de *La Dorotea* a don Gaspar Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno, conde de Niebla. Por lo demás, agasaja a varios miembros de esta misma dinastía en diferentes obras cultas [... ] En el teatro son incontables las menciones panegíricas de nobles representantes de la familia en cuestión que se incrustan en las réplicas de portavoces políticos del autor»; con respecto a esta pieza específica, Badía Herrera, en «Prólogo», ed. cit.: 9, comenta: «Si estamos en lo cierto, la insistencia con todo lo relacionado con “Guzmán” a lo largo de la comedia obedecería a la aspiración por parte del dramaturgo de obtener su mecenazgo. Quizás Lope estaba utilizando el premio a su trasunto en la ficción para mostrar una aspiración a obtener, en la realidad, el patrocinio del duque de Medina Sidonia».

<sup>26</sup> Badía y Herrera, en «Prólogo», ed. cit.: 71, nota al v. 1124.

<sup>27</sup> Es curioso que se haya atribuido tanto a Cervantes como a Chaves el entremés de *La cárcel de Sevilla*; escribe al respecto Asensio, 1965: 89: «Lamentamos no adivinar el nombre del autor. Descartado Cervantes –que allí estuvo preso, pero cuya técnica y modalidades cómicas son muy distantes–, don Francisco Rodríguez Marín, en su prolijo aunque divertido comentario a la segunda impresión que hizo de *Rinconete y Cortadillo*, le cuelga la paternidad al procurador sevillano».

<sup>28</sup> Canavaggio, 2003: 248, acerca de este episodio de la vida cervantina, escribe: «Sobre esta detención, cuya duración exacta desconocemos pero que se prolongó durante varios meses, el autor del *Quijote* apenas prodigó confidencias.[...]»

En el fragmento donde Bernardo revela su nombre, él y Arlaja intercambian unas réplicas cuyo sentido es a todas luces críptico. Dice el galán: «Mas tú, ¿de esto qué sabes?», y la mora contesta: «Pues sé tu lengua, bien sabré qué es Chaves» (vv. 1461-1462). Diríase que la mujer alude a algo o alguien muy conocido en España, celebrando su fama, y cuesta creer que se puede tratar del procurador o de su *Relación*. A Cervantes no le hubiera hecho ninguna gracia que Lope evocara su mala experiencia con la justicia sevillana, y, por otra parte, la comedia no depara otros elementos que se puedan leer a la luz de la sátira personal. Por lo tanto, el Chaves al cual el madrileño alude entre líneas debe de ser otro<sup>29</sup>. Volveremos a ello.

Según queda dicho, Bernardo declara llevar como segundo apellido el de Cervantes; con lo cual una máscara dramática de Lope asume el primer apellido del autor del *Quijote*. Ahora bien, me pregunto: ¿sería tan descaminado suponer que de esta manera el dramaturgo pretende aludir a la amistad que lo une a don Miguel?<sup>30</sup> Pero, de ser así, *El amigo hasta la muerte* debería ser más temprana de la fecha propuesta por Morley y Bruerton quienes indican los años 1606-1612, reduciendo incluso el lapso temporal a 1610-1612. Quizás tenía razón Cotarelo cuando, en su edición, indicaba como fecha posible un intervalo más amplio, es decir: 1604-1618<sup>31</sup>. Tras la publicación de la *I Parte* del *Quijote*, tan repleta de ataques contra el Fénix, no tendría ningún sentido que el madrileño siguiera encareciendo la antigua amistad. Por ende, se trataría de una estrategia metateatral planeada o bien cuando la relación empieza a vacilar, o bien para darle al amigo las gracias por algún favor especial, en todo caso anterior a 1604, fecha en que Lope habla ya de Cervantes en términos más que negativos, como documenta la carta conservada del 4 de agosto de ese año<sup>32</sup>.

---

Tenemos, sin embargo, alguna idea de lo que pudo ser su estancia gracias a la detallada relación que debemos a uno de sus contemporáneos, el procurador Cristóbal de Chaves».

<sup>29</sup> La moderna editora de la comedia no se plantea la posibilidad de identificar al posible referente histórico, señalando en cambio: «Arlaja confunde la lengua castellana con la portuguesa cuando confiesa conocer la lengua de Guzmán. De acuerdo con Covarrubias, Chaves “es nombre portugués, y vale llaves, y nombre de un lugar de aquella tierra y reino, que antiguamente tuvo el de Aquaeflaviae, vel Aquiflavia. Es apellido de casa noble” (*Tesoro*). Posiblemente la identificación del portugués con el castellano conlleva un guiño a la incorporación de Portugal por Felipe II».

<sup>30</sup> No he podido consultar el ensayo de Gil-Oslé, 2013, que se acaba de publicar; con lo cual ignoro si contiene alguna noticia con respecto a la amistad entre Lope y Cervantes que podría ayudar a dilucidar esta cuestión.

<sup>31</sup> Cotarelo, ed. *El amigo hasta la muerte*: XXII.

<sup>32</sup> *Epistolario*: 4: «De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos en ciernes para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote» [he modernizado la grafía]; observa a dicho propósito Marin, 1973: 28: «Si el convencimiento de que Cervantes había sido uno de los que lo atacaron audazmente en Andalucía llevó a Lope a maldecirlo con toda lógica y aviesa intención como el peor de los poetas, sin distinguir ni matizar su ya vieja obra poética, si su enemistad con él le dictó las injuriosas palabras acerca de su soledad personal, la referencia al teatro, en otro lugar, indica que era menos trascendente y menos motivada por algún suceso reciente»: 29: «la carta y los preliminares del *Quijote*, ambos de 1604, no son la causa del rompimiento sino su efecto inmediato; no pudo ser mucho antes por la violencia que estos textos muestran y por los testimonios que quedan de una relación mantenida hasta no hacía mucho»; por su parte Canavaggio, 2003: 285, reflexiona: «Si la fecha de esta carta es exacta – ha sido puesta en duda por Astrana Marín –, al menos algo parece cierto: en el verano de 1604, Lope había oído hablar del caballero manchego y se refería a él cinco meses antes de que apareciese el relato de sus aventuras».

Apuntemos que en dos ocasiones, respectivamente en 1584 y en 1585, el alcaláino interviene en sendas cuestiones financieras que atañen a Inés Osorio, madre de Elena y mujer de Jerónimo Velázquez, firmando como testigo<sup>33</sup>. Canavaggio indica que «por eso se ha llegado a la conclusión de que entre los dos hombres hubo intimidad»<sup>34</sup>. Cuando estalla el escándalo de los libelos, Luis de Vargas admite que, además de Lope, las sátiras contra la familia de la hermosa Filis hubieran podido componerlas solo unos pocos autores, a saber: Liñán, Vivar y Cervantes<sup>35</sup>. Por aquel entonces los dos autores frecuentan los mismos círculos y son amigos íntimos. Un dato más: Rodrigo de Saavedra, oscuro autor de comedias, al parecer deudo de don Miguel, declara contra Lope en 1584 en el proceso por libelos contra la familia de Velázquez. Agustín de la Granja se pregunta al respecto: «¿Arrancarían de aquí, y del hipotético parentesco, las rencillas y enemistad entre el Fénix y el manco de Lepanto?»<sup>36</sup>.

En realidad, si tuviera algún fundamento la hipótesis de que con esta comedia el Fénix intenta exaltar su relación con Cervantes para fortalecerla y/o conservarla, la elección de los apellidos de los galanes protagonistas sería la prueba de que la implicación de don Miguel en las desavenencias de Lope con la familia Velázquez no fue la razón de la hostilidad. Más bien, es a este mismo propósito que podemos sacar a relucir la referencia a otro Chaves contemporáneo: se trata del alguacil que en 1595 firma la declaración en la cual Velázquez acepta perdonar al poeta tras los años del destierro<sup>37</sup>. ¿No sería posible aventurar que Cervantes, cercano a Velázquez, hiciera de mediador para la pacificación y que para darle las gracias el poeta madrileño compusiera *El amigo hasta la muerte*, reuniendo en clave metateatral los apellidos de los que lo habían favorecido en uno de los muchos momentos complicados de su azarosa biografía? Claro está, no son más que elucubraciones, pero es igualmente cierto que si el Fénix otorga a Bernardo los dos apellidos (Chaves y Cervantes) para conformar el nombre de familia de su principal *alter ego* teatral, tiene que ser por algo muy relevante.

Adviértase que no sería este el único caso en que Lope mediante la onomástica de un personaje celebra al autor del *Quijote*. Ruffinatto, a propósito del esclavo Saavedra de *Los cautivos de Argel*, se pregunta de soslayo si es «(un omaggio di Lope a Cervantes?)»<sup>38</sup>.

Pasemos a analizar la denominación del amigo de Bernardo. Don Sancho se llama Osorio, es decir el apellido del primer amor turbulento del poeta, resultando relacionado así al tema de *La*

<sup>33</sup> Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 138 y 144-145.

<sup>34</sup> Canavaggio, 2003: 200.

<sup>35</sup> Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 162.

<sup>36</sup> Granja, 1995: 249.

<sup>37</sup> Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 5.

<sup>38</sup> Ruffinatto, 1971: 85.

*Dorotea*<sup>39</sup>. Por ende, de buenas a primeras este personaje parece, a su vez, un doble teatral del dramaturgo. Por más señas, en el texto dramático este galán se hace portavoz panegírico del poeta cuando elogia al duque de Medina Sidonia: «¿Quién tan bueno como vos / –siendo vos Guzmán el Bueno– / ni de más grandezas lleno?» (vv. 2426-2428). También, parece trasunto del Fénix por su pobreza declarada y por el hecho de que, gracias a sus virtudes caballerescas, el Duque le concede una renta, motivo de autopropaganda autoral que se reitera en muchas comedias y que suele suscitar el sarcasmo de sus enemigos. Según he destacado en otro lugar, el propio Cervantes en *La casa de los celos* parodia este tópico tal como queda elaborado en *Las pobrezaas de Reinaldos*<sup>40</sup>.

Sin embargo, la penuria económica del personaje puede remitir asimismo a la del Cervantes que regresa del cautiverio en Argel<sup>41</sup>. A fin de cuentas, don Sancho comparte con el escritor de Alcalá la experiencia de la esclavitud en tierra mora, y de esta manera, tal como Bernardo, *alter ego* de Lope, asume el apellido de Cervantes, don Sancho, al menos en parte máscara dramática de don Miguel, se denota con un nombre bien conocido de la biografía sentimental del Fénix. Dicho intercambio onomástico me parece perfectamente funcional a la supuesta celebración de la amistad referencial.

Sobre la marcha no puedo hacer menos de preguntarme de paso si la elección cervantina del nombre Sancho para el destartado escudero de don *Quijote* pueda estar vinculada oblicuamente a este patético personaje lopesco. Sería esta una razón ulterior para considerar que la fecha de composición de *El amigo hasta la muerte* tiene que ser necesariamente anterior a la redacción de la *I Parte* de la novela y a la ruptura definitiva de la relación personal entre los dos ingenios. También, sería la prueba de que a don Miguel no le debió de hacer ninguna gracia el homenaje lopesco, por las razones que sean.

Y llegamos al segundo apellido de don Sancho que es Guzmán, nombre que, ante todo, remite al linaje del duque de Medina Sidonia elogiado en los versos, es decir Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. Pero, a la vez, Guzmán se llama el gracioso de la comedia, y que la doble connotación del nombre forme parte de la intencionalidad autoral se evidencia en una jocosa réplica de la figura del

<sup>39</sup> Otro motivo que forma parte de este tema autobiográfico es el del indiano, ya que doña Ángela es rica porque su padre se ha enriquecido allende el océano.

<sup>40</sup> Trambaioli, 2004a: 413: «el tratamiento del tema de la pobreza y del personaje carolingio es diametral: serio, diríamos patético en la obra de Lope, cómico y desenfadado en la de Cervantes [...] En la pieza del Fénix el clímax se alcanza en la III jornada cuando Reinaldos, públicamente, ostenta con orgullo su pobreza y explica al emperador las razones de su desgracia. Frente a los Doce Pares que hacen alarde de sus posesiones y títulos, él se presenta humilde con su familia y con un cofre que contiene unos objetos simbólicos que son prueba de su honestidad y grandeza moral. Una vez más, el momento de gran tensión emotiva en *La casa* acaba volviéndose trivial y se reduce a la imagen destartada del protagonista quien, entrando con pobre arreo en el patio del palacio, cree que Roldán y Galalón se mofan de él: “Los dos miraron mi bohemio lacio / y no de perlas mi capelo ornado” (109)».

<sup>41</sup> Zamora Vicente, 1950: 247: «Cervantes llega a España sin un céntimo. Su familia se ha arruinado en el rescate de los dos hermanos».

donaire. En el último acto, bromeando acerca de la concesión de la renta a don Sancho, dice a su amo: «¿No me llamo Guzmán?», «Y él, ¿no se llama Guzmán?» (vv. 2476-2477).

Ahora bien, en una primera aproximación parecería lógico poner en relación a este personaje con el pícaro protagonista de la novela de Mateo Alemán, interpretando esta referencia como una especie de homenaje al mismo, puesto que por los años en que supuestamente el dramaturgo escribe su comedia el *Guzmán de Alfarache* es todo un éxito editorial. En el texto de la pieza se incrustan tres pasajes que bien podrían referirse en clave metateatral al novelista. En el I acto, comentando la carrera de un caballo que lleva asimismo el nombre Guzmán, Bernardo alude a Guzmanillo<sup>42</sup>; en el acto intermedio el gracioso, bromeando sobre sus orígenes, dice haber nacido en Indias «aunque de alemán color» (v. 1504). Finalmente, en una macrosecuencia dramática del mismo acto, Bernardo alude a San Juan de *Alfarache* (v. 2147). Me parecen muchos indicios por ser azarosos. Quizás valga la pena recordar que en 1604 Alemán, amigo de Lope, interviene como testigo por un pleito que Micaela de Luján había entablado por la tutela de sus hijos<sup>43</sup>.

Pero en tercer lugar Guzmán es el nombre de un personaje de *El gallardo español* de Cervantes, pieza que presenta sugerentes analogías con la comedia lopesca que nos ocupa. En lo que queda del trabajo nos dedicaremos a subrayar dichos paralelismos, para luego plantearnos la naturaleza de la posible relación intertextual entre las dos obras.

De entrada, destaquemos que el susodicho Guzmán es un capitán amigo del protagonista, Fernando Saavedra, el cual en la I jornada se entrega a los moros ocultando su identidad –dice llamarse Juan Lozano– para poder desafiar a sus anchas a Alimuzel, caballero enemigo que lo ha retado. Al final de la jornada de apertura, Guzmán se halla forzado a defender la fama del gallardo galán de las sospechas de ser un renegado, y riñe contra Robledo, dando prueba de su lealtad:

Ni me afrenta ni me corre  
este agravio, porque nace  
de la justicia que hace  
el que su amigo socorre. (vv. 1086-1089)

Ya casi en el desenlace, Fernando necesita de nuevo su ayuda, y Guzmán no duda un instante en seguirlo, afirmando: «que hasta las aras he de serte amigo» (v. 2962). No me parece un detalle

<sup>42</sup> Según Badía Herrera, «Prólogo», ed. cit.: 38, nota a los vv. 321-327, se trataría, en efecto, de un «guiño de Lope a Mateo Alemán».

<sup>43</sup> Ver Castro y Rennert, 1969: 104: «Hízose el nombramiento, y Mateo Alemán, el autor de *Guzmán de Alfarache*, y otro testigo llamado Simón González, declararon conocer a Micaela de Luján y a Lope de Vega, saber que los bienes quedados por muerte de Díaz importaban unos 700 ducados y constarles asimismo que Lope era “hombre rico y abonado para ser fiador de la dicha Micaela de Luján..., porque le conoce este testigo por bienes suyos propios –es Mateo Alemán el que habla– dos pares de casas en la villa de Madrid [...]”».

secundario que la réplica del capitán exprese el mismo concepto que encierra el título de la comedia lopesca.

Adviértase que el tema de la amistad se desarrolla incluso de forma engañosa mediante la figura del protagonista, dado que, además de asegurar a los moros que es amigo íntimo de Fernando<sup>44</sup>, profesa lealtad a Alimuzel prometiéndole que favorecerá su combate con aquel:

y aun pienso hacer por ti  
lo que un amigo fiel,  
porque la ley que divide  
nuestra amistad no me impide  
de mostrar hidalgo el pecho. (vv. 1043-1047)

Que la traza funcione a la perfección queda comprobado cuando en una de las escaramuzas que enfrentan moros y cristianos Alimuzel resulta herido, y Arlaja pide socorro al falso don Juan exclamando: «¡Acude, Lozano, acude, / que han muerto a tu grande amigo!» (p. 68).

En el juego de correspondencias, Fernando, según ya recordado, se entrega voluntariamente a los moros, al igual que el Bernardo lopesco. También, en las dos obras un galán secundario se connota por la codicia. En *El gallardo español*, don Juan, hermano de Margarita, no quiere que la dama se case para adueñarse de toda la herencia familiar, tras la muerte de los padres. Así lo relata la joven española:

Vi que mi hermano aspiraba,  
codicioso de mi hacienda,  
a dejarme entre paredes,  
medio viva y medio muerta. (vv. 2199-2202)

En la pieza del Fénix Federico, hermano de Bernardo, considera la riqueza como bien supremo y utiliza este argumento para convencer a Julia a aceptar sus requiebros: «¿Qué calidad, qué riqueza / tiene, mientras no heredó, / don Bernardo más que yo?» (vv. 57-59).

El espacio morisco es otro ámbito en que salen a relucir analogías macroscópicas, dado que en ambas comedias campea una figura femenina homónima. Sabido es que cuando se entabla una relación intertextual las coincidencias onomásticas pueden ser índices del diálogo paródico subyacente, y con Arlaja los nombres coincidentes son dos. En este mismo sentido Alonso

---

<sup>44</sup> En el I acto dice a los moros «que es don Fernando mi amigo» (v. 935); más tarde, al principio de la II jornada, confiesa a Arlaxa que Fernando «es otro yo» (v. 1114).

interpreta la presencia de un personaje secundario llamado Darinto tanto en *La Galatea* como en la comedia lopesca *La traición bien acertada*<sup>45</sup>.

En las dos piezas se trata de una mora hermosa quien, pese a estar ya comprometida, manifiesta atracción por el héroe cristiano. En *El amigo hasta la muerte*, Arlaja<sup>46</sup> reviste una importancia menor que la Arlaxa de la pieza cervantina<sup>47</sup>, conforme al hecho de protagonizar tan solo una macrosecuencia dramática del II acto. Casada con un moro cautivo en Lisboa, ella quisiera rescatar al marido, pero los cristianos exigen «cien esclavos por su vida» (p. 334), y, pasando reseña a los nobles cautivos, expresa el deseo de conocer a don Sancho, del cual le cuentan las virtudes y notables hazañas. Aunque reconoce su «buen talle» (p. 334), su fascinación no se traduce en ningún momento en pasión erótica, mostrándose fiel al lejano esposo; con todo, admirada por su persona le concede la libertad de moverse a sus anchas en su palacio y jardines. Lope compensa la falta de desarrollo del tema amoroso con la sensual actuación de la mora en un fragmento poético de corte pictórico. Bañándose en un lugar ameno Arlaja se asimila a la figura de Diana, y Bernardo, en búsqueda del amigo, la sorprende como un novel Acteón, sin que se produzcan las trágicas secuelas del episodio mítico<sup>48</sup>. Tampoco en el caso de Bernardo el encuentro con la mora tendrá implicaciones sentimentales, pero, con todo, la mujer no deja de apreciar en aparte la gallardía del cristiano:

Bien me parece el hombre;  
o fue que al desnudarme no tenía  
muy lejos de su nombre  
el natural amor y fantasía;  
porque las cosas bellas  
agradan más cuando se piensa en ellas. (p. 337)

De manera que cuando Bernardo le propone el canje con don Sancho acepta gustosa, suscitando el asombro de Jacimín: «Ya, por obedecerte, no pregunto / novedad tan extraña» (p. 338). Así y todo, a Lope le interesa que Bernardo vuelva a España para desarrollar un aspecto

<sup>45</sup> Alonso, 1972: 127: «Lope, al escribir su comedia estaba inmerso en el mundo de la “novella” de Timbrio y Silerio: es la acción burlona, maligna y solapada de esos diablillos inesperados que se llaman reminiscencias».

<sup>46</sup> Este nombre aparece en las *dramatis personae* de otras comedias lopescas, a saber, *El hijo de Reduán* (a. 1596, prob. 1588-1595), *El Argel fingido* (1599), *El negro del mejor amo* (1599-1603), *El bastardo Mudarra* (1612), y *Virtud, pobreza y mujer* (1612-1615) (cito por Morley y Tyler, 1961: 208); como se ve es un nombre que Lope empieza a utilizar en fecha temprana, y quizás que en este detalle no sea él el que influencia a Cervantes, el cual bien conoce su producción primeriza.

<sup>47</sup> Escribo el nombre tal como aparece en la edición citada, aunque, desde luego, la forma distinta no supone ninguna variación fonética o fonológica.

<sup>48</sup> Sobre la trayectoria del motivo del baño en la poesía lopesca ver Trambaioli, 2001; acerca del motivo en el teatro barroco, ver MacCurdy, 1959.

fundamental del tema de los dos amigos y la figura de Arlaja agota pronto su funcionalidad dramática.

En *El gallardo español* Arlaxa, que desempeña en cambio un papel relevante a lo largo de toda la acción, se prenda de oídas del héroe cristiano, cuya fama ha traspasado las fronteras de su reino, y pide a su pretendiente que se lo traiga como prueba amorosa. Con este deseo se abre *in medias res* la I jornada:

Es el caso Alimuzel,  
que, a no traerme el cristiano,  
te será el amor tirano,  
y yo te seré crüel.  
Quiérole preso y rendido,  
aunque sano y sin cautela.  
[... ]  
Quiero ver la bizzarria  
deste que con miedo nombro,  
deste espanto, deste asombro  
de toda la Berbería (vv. 1-36)

En una secuencia dramática posterior, Arlaxa, preocupada porque Alimuzel tarda en volver, echa la culpa de su caprichosa petición al cautivo Oropel quien le había retratado a Fernando como un héroe mítico, suscitando su curiosidad enfermiza:

Las alabanzas extrañas  
que aplicaste a aquel Fernando,  
contándome sus hazañas,  
se me fueron estampando  
en medio de las entrañas,  
y de allí nació un deseo  
no lascivo, torpe o feo,  
aunque vano por curioso,  
de ver a un hombre famoso  
más de los que siempre veo. (vv. 700-709)

Posteriormente es el propio Fernando quien, de incógnito, exalta su persona, volviendo a encender el interés de la mora<sup>49</sup>; así Oropesa comenta al protagonista lo sucedido:

---

<sup>49</sup> Así Arlaxa invita de nuevo a Alimuzel a traérselo: «Vuelve, Alí, por el cristiano; / que te doy mi fe y mi mano / si le traes, de ser tu esposa» (vv. 915-917).

De tu fama valerosa  
 que está enamorada creo.  
 No te des a conocer,  
 que deseos de mujer  
 se mudan a cada paso. (vv. 993-997)

Al principio del segundo acto, aún a propósito de la reputación de la cual goza el cristiano Arlaxa reitera: «me incita y mueve el deseo / de velle» (vv. 1136-1137).

A pesar de todo, la mujer no llega a prendarse realmente del cautivo cristiano<sup>50</sup>, porque el personaje femenino destinado a casarse con Fernando es Margarita. Esta, a su vez, se ha enamorado del gallardo español sin conocerlo y, acompañada por su ayo Vozmediano, va en su búsqueda en tierra mora disfrazada de hombre, dispuesta a portarse de forma parecida a lo que hace Bernardo en *El amigo hasta la muerte*, es decir, a sacrificar su libertad por amor del varón:

Sabré cautiva de quien  
 me cautivó sin sabello,  
 pensando de hacerme bien;  
 daré al moro perro el cuello  
 porque a mi alma me den. (vv. 1548-1552)<sup>51</sup>

La joven e ingenua Margarita revela pronto su identidad, y, a finales de la II jornada, traba amistad con Arlaxa, la cual, tras escuchar su historia, reconoce de forma explícita su experiencia común:

Cristiana, de tu dolor  
 casi siento la mitad;  
 que tal vez curiosidad  
 fatiga como el amor.  
 Y al que te enciende en la llama  
 de amor con tantos extremos,  
 como tú, le conocemos  
 solamente por la fama. (vv. 2310-2317)<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Ver Stapp, 1978: 262: «El deseo de verle que la fama de su gallardía ha despertado en la bella mora no merece llamarse amor [...] en ningún momento se declara enamorada Arlaxa. Antes, ella misma identifica la curiosidad como el motivo de su irracional deseo».

<sup>51</sup> Más adelante, en el momento en que resulta presa, Margarita subraya cómo ha conseguido su objetivo: «Mas no puedo retirarme / ni pelear, y he de darme / de cansado a moras manos» (vv. 1837-1839), y en la III jornada reconoce: «La fama de su cordura / y valor es la que ha hecho / la herida dentro del pecho» (vv. 2342-2344).

<sup>52</sup> Con mucha razón los críticos han insistido en la relevancia que reviste el concepto de fama en esta comedia cervantina; ver al respecto, Correa, 1959: 290: «En esta comedia el protagonista, Don Fernando de Saavedra, es la personificación de la Fama misma en el plano individual»; Zimic, 1975: 67-68: «[Fernando] es el verdadero

El motivo del amor por fama, tan desarrollado en la comedia cervantina, se elabora asimismo en *El amigo hasta la muerte* a través del personaje de Ángela, la cual se ha prendado de don Sancho por culpa de su hermano Bernardo quien, además de hacerle un retrato halagador y atractivo del galán, se lo ha presentado personalmente, tal como la joven revela en el acto de apertura al gracioso Guzmán:

Reportárase en traelle,  
acortara en alaballe  
y no me enseñara a amalle  
ni diera ocasión de velle. (vv. 197-200)

Adviértase que la amistad de las dos mujeres protagonistas de *El gallardo español* es análoga a la relación que vincula a Ángela y Julia en la obra lopesca, con la diferencia que estas desempeñan un papel secundario.

También, en la narración que Margarita hace de sus desventuras sale a relucir un detalle similar a lo que ocurre a la Ángela del Fénix: tal como esta acaba casándose con don Sancho, que es el matador de su hermano Federico, la dama cervantina se une a Fernando, que había herido a su hermano Juan en una pendencia<sup>53</sup>. Apuntemos que en este suceso Blanca de los Ríos ve un reflejo de la marcha de Cervantes a Italia en 1569, llegando a identificar en clave extratextual a don Fernando, Margarita y Vozmediano respectivamente con el alcaíno, su esposa y su suegro<sup>54</sup>.

Lo cierto es que la proyección autobiográfica es un elemento común ulterior entre esta pieza y *El amigo hasta la muerte*. Así como en la comedia de Lope tanto Bernardo como don Sancho revelan su función de máscaras metateatrales, en *El gallardo español* el protagonista aparenta ser un *alter ego* dramático del escritor a partir del apellido: Saavedra<sup>55</sup>. Es notorio que las comedias de

protagonista de la obra y su afán de fama, gloria y honor constituye el tema fundamental, mientras todos los otros elementos en la obra incluso las referencias históricas, tan solo sirven para definirlo claramente»; Stapp, 1978: 263: «hay varios tipos de fama en esta obra».

<sup>53</sup> Cuenta Margarita: «Quedé, si mal no me acuerdo, / en una mala respuesta / que dio mi bizarro hermano / a un caballero de prendas, / el cual, por satisfacerse, / muy malherido le deja», para luego informar que su ayo «quisiera / que el caballero que tuvo / con mi hermano la pendencia, / fuera aquel que me alcanzara / por su legítima prenda, / porque eran tales las tuyas, / que por extremo se cuentan» (vv. 2183 ss).

<sup>54</sup> Ríos, 1910: 147-151; subrayemos que la estudiosa recoge y amplía una sugerencia de Nicolás Díaz de Benjumea, especificando: «olvida Benjumea que Cervantes se personifica en el *Persiles* en otro Gallardo español, tan semejante a él, o acaso más, que el de la comedia»; en todo caso, admite: «Hallar la proporción en que la *verdad* se mezcla con la *fábula* en las obras cervantinas, y saber discernir la una de la otra, es tarea difícil y arriesgadísima».

<sup>55</sup> Observa al respecto Albuisech, 2004: 334: «Cervantes viajó a Orán en 1581 y, como señala Angel Valbuena Prat, no ha faltado quien haya sugerido que el personaje central de la comedia, don Fernando de Saavedra, comparte más que el apellido con su creador»; lo mismo hace Abi-Ayad, 2008: 239: «En algunos casos, don Fernando resulta algo parecido al propio autor y ciertos aspectos autobiográficos aparecen en este personaje tal como la valentía y el heroísmo que demostró Cervantes en la batalla de Lepanto en 1571»; al parecer, el único estudioso que niega rotundamente la

tema morisco presenten reminiscencias del cautiverio cervantino<sup>56</sup>. Además, todos los estudiosos concuerdan en que esta pieza se remonta a la segunda época teatral del escritor<sup>57</sup>, posterior a su regreso de la mala experiencia en el norte de África. Bien mirado, la obra parecería fruto de unas estrategias de autopromoción muy parecidas a las que Lope pone en práctica una y otra vez en sus comedias; es decir, Cervantes-don Fernando exalta su figura aludiendo al heroísmo demostrado en tierra mora para que los poderosos que hubieran asistido al espectáculo se recordaran de él concediéndole un puesto o cuanto menos otorgándole el reconocimiento oficial de sus méritos militares, pero por desgracia esta pieza, a la par que las demás de la segunda etapa, no se llegó a representar. Tal vez es por esta razón que lo que Cervantes, por lo general, más se empeña en parodiar de la escritura de Lope es la dimensión autobiográfica con su inherente función autopromocional, amargado por el hecho de que a él le había resultado imposible aprovecharse de la dimensión pública del teatro *pro domo sua*.

A la luz de lo expuesto, me parece evidente que los relevantes paralelismos rastreados entre las dos comedias no pueden ser fruto del azar, remitiendo a una contaminación directa. Aunque siempre quede la posibilidad de alguna fuente común, la atención que ambos escritores muestran constantemente para con las respectivas creaciones induciría a hipotetizar sin más un diálogo intertextual concreto, sobre todo considerando que, por lo visto, las piezas son eslabones de la cadena textual que elabora el tema de los dos amigos, tan relevante en la escritura de ambos ingenios. Es lícito entonces preguntarse: ¿Quién imitó a quién?

Ya sabemos que el alcalaíno, cuando volvió a cimentarse con el teatro, no tuvo más remedio que acercarse al arte dramático del Monstruo de la Naturaleza que ya imperaba con su monarquía cómica. Entre otros elementos significativos a este respecto mencionemos la presencia de un gracioso<sup>58</sup>, la figura de la mujer vestida de hombre y una serie de referencias ariostescas que, como se sabe, ven en el primer Lope el mayor intérprete español, tanto en el teatro como en la poesía<sup>59</sup>. A

---

identificación entre don Fernando y Cervantes es García Martín, 1980: 220: «Si esta conjetura fuera cierta, cosa que dudamos, Cervantes pecaría de engreído y presuntuoso al retratarse en un personaje tan cargado de fantasía».

<sup>56</sup> Schevill y Bonilla, «Introducción», en Cervantes, *Obras completas*, 1922: 72-73.

<sup>57</sup> Entre otros, Buchanan, 1938: 38, indica como años posibles para la redacción el periodo 1600-1606; Ruffinatto, 1971: 19, se limita a asignar la comedia genéricamente a la segunda época del teatro cervantino; Zimic, 1992: 92, no toma partido afirmando de soslayo que «es de fecha incierta»; tan solo Cotarelo y Valledor, 1915: 63, la había situado en una fecha temprana como 1594.

<sup>58</sup> Ver Ruffinatto, 1971: 68: «Che proprio all'influsso di Lope si debba la presenza del personaggio comico, o gracioso, nelle otto commedie della seconda epoca cervantina è cosa risaputa»; a este respecto, el mismo crítico, 2003: 369, puntualiza: «Cervantes no consigue integrar la figura del gracioso en su teatro de la segunda época dándole una dimensión lopesca: los distintos Buitrago, Sacristán y Madrigal desarrollan su papel cómico en total autonomía sin convertirse en ningún momento en interlocutores permanentes de los otros personajes, de los personajes serios para entendernos».

<sup>59</sup> Sobre este aspecto, ver mi estado de la cuestión en Trambaioli, 2004b: 298-303.

dicho propósito, apuntemos que Arlaxa resulta connotada con rasgos de Angélica<sup>60</sup>, en primer lugar porque es objeto del amor y admiración de varios hombres (Alimuzel, Nacor, y los reyes del Cuco y Alabez), y en segundo lugar por los términos poéticos con que Alimuzel describe su dependencia de ella como si de Medoro se tratara: «[...] es reina de la hermosura, / de quien soy humilde esclavo» (vv. 165-166)<sup>61</sup>.

Otro detalle que cabe leer como eco del *Furioso* es el episodio en que Alimuzel herido es curado por Arlaxa, tal como el moro en persona nos informa en la siguiente réplica:

El remedio que aplicaste,  
bella Arlaxa, de tu mano  
fue tal, que en él te mostraste  
ser un ángel soberano  
que a la vida me tornaste. (vv. 2043-2047)

Esta interpretación lírica del personaje por parte de Cervantes depara un dato importante a la hora de determinar la temporada en que posiblemente se debió de componer la comedia, ya que cuando estalla la guerra contra Lope el autor del *Quijote* recurre a la materia ariostesca, y sobre todo al episodio del pastoral albergue, deformándola en clave grotesca con el objetivo de parodiar la lectura que el Fénix había ofrecido de la misma en su poema juvenil *La hermosura de Angélica* y en algunas piezas tempranas, creando así la quinta edad del personaje, para parafrasear una sugerente fórmula de Ruffinatto<sup>62</sup>.

Pero ya es hora de ir resumiendo para intentar sacar algunas conclusiones de todos los datos que acabamos de espigar. *El amigo hasta la muerte* de Lope y *El gallardo español* de Cervantes comparten un número relevante de elementos temáticos y teatrales, pero ninguna de las dos comedias presenta una dimensión paródica de corte satírico en relación con la escritura ajena, lo

---

<sup>60</sup> Ya Zimic, 1992: 97, había subrayado la conformación de Arlaxa sobre el modelo paradigmático de Angélica, extendiendo el patrón ariostesco a otros personajes de la comedia: «Tanto por su carácter, en cuanto éste se delinea, como por el papel que desempeñan, los personajes de *El gallardo español* se revelan claramente como contrapartes de algunos de los más notorios del ciclo carolingio: Roldán-D. Fernando [...]».

<sup>61</sup> No me parece nada secundario que en *La hermosura de Angélica* de Lope la princesa del Catay gane una competición de belleza, resultando por ende una «reina de hermosura».

<sup>62</sup> Ruffinatto, 2008; ver mi propia interpretación en Trambaioli, 2012b: 113: «Cervantes decide parodiar la Angélica lopesca –dentro de su ya complejo diálogo intertextual con las octavas de Ariosto– determinando la entrada del personaje en la última edad de su existencia literaria, la del tratamiento grotesco que determina la muerte del mismo, para seguir utilizando el atinado marbete empleado por Ruffinatto, aunque, en mi perspectiva, ya no se trata de la cuarta edad, sino de la quinta. Ante todo, lo hace en el *Quijote*, donde no sólo ahonda en la caracterización degradada de la princesa del Catay y de Medoro, sino que se niega a reconocer la aportación lopesca en el ámbito de la poesía narrativa [...] Pero la operación paródica más compleja Cervantes la lleva a cabo en una pieza, *La casa de los celos*, cuyo título puede referirse perfectamente al pastoral albergue».

cual remitiría en ambos casos a una composición anterior al momento de la ruptura definitiva de las relaciones personales.

Las influencias parecen genéricamente recíprocas, pero a la hora de determinar quien entabla el diálogo intertextual, si es que Lope con su comedia pretende realmente celebrar la amistad con el alcaíno según la dimensión metateatral parecería sugerir, diríase que es el Fénix quien decide juntar la evocación del cautiverio a un motivo del tema de los dos amigos para rendir un homenaje no solo personal sino también literario a Cervantes, tal como ya había hecho con *Los cautivos de Argel*. No deja de ser llamativo que en ambos casos de imitación Lope aprovecha comedias de ambientación morisca.

Se podría objetar que Lope difícilmente podía conocer una comedia que no se había representado nunca. Siempre cabe la posibilidad de que en el prólogo de su edición de las *Ocho comedias* Cervantes mienta con intencionalidad polémica al decirnos que publica unas piezas que ningún autor de comedias quiso poner en escena por culpa del predominio lopesco. Verdad es que la factura dramática de sus obras muestra tener en cuenta las exigencias y resortes de los teatros públicos, según oportunamente hace notar Shergold<sup>63</sup>.

Por supuesto, a falta de datos extratextuales que confirmen este presunto episodio positivo en las tempranas relaciones entre Lope y Cervantes, solo nos queda lo que nos dicen los textos, siendo lo demás puras conjeturas, pero a mí no me cabe la menor duda de que *El amigo hasta la muerte* remita en varios niveles a la persona y a la escritura de don Miguel, remontándose a una época más temprana de la tradicionalmente indicada por la crítica. Quizás el madrileño compuso esta pieza en los mismos años de *La viuda valenciana* (1595-1599), donde se engasta otra referencia elogiosa al manco de Lepanto<sup>64</sup>. Una razón ulterior para adelantar la fecha de composición estribaría en que la cronología interna a *El amigo hasta la muerte* remite al periodo final del reinado de Felipe II, tal como subraya puntualmente Badía Herrera<sup>65</sup>. Así, pues, por todo lo dicho, la fecha aproximada sería 1599-1604, es decir, posteriormente a la publicación del *Guzmán de Alfarache*, y antes de la ruptura con Cervantes.

Bajo esta luz, dicha comedia lopesca descollaría por ser un testigo precioso, aunque oblicuo, de hasta qué punto el Fénix es un atento receptor de la escritura ajena, incluso de la de un autor que no estaría en condiciones de hacerle ninguna sombra en el panorama teatral de la época.

<sup>63</sup> A propósito de las *Ocho comedias* cervantinas, escribe Shergold, 1967: 231: «Although these are said never to have been performed, Cervantes was nevertheless mindful of contemporary stage conditions when he wrote them. In both *Los baños de Argel* and *El gallardo español*, the upper gallery represents the walls of a town, and in the latter play there is an assault with scaling ladders similar to that found in various plays by Lope and other writers, and in Cervantes' own *Numancia*».

<sup>64</sup> Dice el librero Otón en *La viuda valenciana*: 162, vv. 846-851: «Aquéste es *La Galatea*, / que si buen libro desea, / no tiene más que pedir. / Fue su autor Miguel Cervantes, / que allá en la Naval perdió / una mano».

<sup>65</sup> Badía Herrera, «Prólogo», en ed. cit.: 7.

Y concluyo formulando una hipótesis intrigante: no conocemos las razones que provocan la enemistad entre Lope y Cervantes; tampoco sabemos si este curioso homenaje dramático consigue el efecto contrario, contribuyendo a enfriar la amistad. ¿Podríamos tal vez conjeturar que a don Miguel debió disgustarle el hecho de que el Fénix juntara en esta obra el homenaje a su persona y escritura al tributo reservado a Mateo Alemán?

Sea como fuere, puesto que *El amigo hasta la muerte* y *El gallardo español* forman parte del repertorio que elabora el tema de los dos amigos, ¿sería tan descaminado pensar que la disolución de este tópico narrativo en la *novella* del *Curioso impertinente*, señalada certeramente por Avall-Arce, no se explica tan solo por razones estéticas, sino también por unas motivaciones metaliterarias relacionadas con la degeneración de la relación amigable con el madrileño? Al fin y al cabo, esta no sería sino una de las muchas piezas del rompecabezas antilopesco que, a partir de los paratextos, el alcaláino construye sutilmente a lo largo y a lo ancho del *Quijote*. Lo que explicaría, al menos en parte, el por qué el Fénix, pese a todo, sigue mencionando en términos positivos *La Galatea*, novela que encierra la versión cervantina modélica del tema de los dos amigos, en ese fragmento del III acto de *La dama boba* que además de ser una beligerante respuesta de corte metaliterario al escrutinio de la biblioteca del ingenioso hidalgo manchego, bien podría revelarse una picada reacción a la parodia de su hiperbólico homenaje teatral<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Notemos que en ese catálogo bibliográfico que corresponde a la librería de Nise *La Galatea* se menciona inmediatamente después de las *Rimas* del propio Lope; de paso señalo que en una microsecuencia del II acto, Laurencio y Liseo, rivales o cómplices según las distintas fases del enredo, declaran la ejemplaridad de su amistad: «Yo seré vuestro Pilades», afirma el primero, y el segundo contesta: «Yo, Orestes» (v. 1647).

**Obras citadas**

- ABI-AYAD, Réda, «*El gallardo español: entre realidad histórica y ficción literaria*», *Iberoamérica Global*, 1.3, 2008: 237-245.
- ALBUISECH, Lourdes, «“Mezclar verdades con fabulosos intentos”: metateatro y aporía en *El gallardo español* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 36, 2004: 329-344.
- ALONSO, Dámaso, *En torno a Lope. Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Madrid, Gredos, 1972.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Editorial Gredos, 1965.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)», en *Deslindes cervantinos*, Madrid, Ed. de Historia, Geografía y Arte, 1961: 163-235.
- BUCHANAN, Milton A., «The works of Cervantes and their dates of composition», *Transactions of the Royal Society of Canada*, Section II, 32, 1938: 23-39.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Une théâtre à naître*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El gallardo español*, en *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987: 15-106.
- *Obras completas*, t. VI, *Comedias y entremeses, poesías sueltas*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, 1922.
- *Rinconete y Cortadillo*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, RAE, 1920.
- CORREA, Gonzalo, «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, vol. 27. 3, 1959: 280-302.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- GIL-OSLÉ, Juan Pablo, *Amistades imperfectas: de la tradición a la modernidad con Cervantes*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995: 225-254.
- MACCURDY, Raymond, «The Bathing Nude in Golden Age Drama», *Romance Notes*, 1.1, 1959: 36-39.

- MORLEY, S. Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- y TYLER, Richard W., *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, I, Madrid, Editorial Castalia, 1961.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006.
- RICO GARCÍA, José M., y SOLÍS DE LOS SANTOS, J., «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008: 231-264.
- RÍOS, Blanca de los, *Del Siglo de Oro*, Madrid, [s. n.], 1910.
- RUFFINATTO, Aldo, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervante e Lope de Vega)*, Torino, G. Giappichelli Editore, 1971.
- , «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», *Theatralia, El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Mirabel Editorial, 2003: 361-373.
- , «Las edades de Angélica», en *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, ed. José Manuel Martín Morán, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008: 151-189.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- STAPP, William A., «El gallardo español: la fama como arbitrio de la realidad», *Anales Cervantinos*, 17, 1978: 123-136.
- TOMILLO, D. Atanasio, y PÉREZ PASTOR, D. Cristóbal, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1901.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de *La hermosura de Angélica* al *Laurel de Apolo*», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, ed. C. Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001: 1275-1285.
- , «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en *Cervantes y su mundo*, ed. Kurt y Eva Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2004a, vol. 1: 407-438.
- , «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 7, 2004b: 11-38.
- , «Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)», *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*, III, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007: 93-108.
- , «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro. (II*

- Seminario GLESOC, Universidad Complutense de Madrid, 17-18 de diciembre de 2007*), ed. Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo, Madrid, Visor Libros, 2009a: 167-191.
- , «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106, 2009b: 5-44.
- , «Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope cortesano», *Bulletin of Hispanic Studies*, 87. 7, 2010a: 755-772.
- , «Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de su teatro cortesano», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo, Madrid, Visor Libros, 2010b: 537-563.
- , «“Aquí, Senado, se acaba...”: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all «Arte Nuevo»*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2011a: 185-198.
- , «Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, vol. 3: 457-466.
- , «Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega», en «*Callando pasan los ligeros años...*»: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, ed. Héctor Brioso Santos, con la colaboración de Alexandra Chereches, Madrid, Liceus, 2012a: 69-90.
- , «La resemantización en las tablas de un episodio del *Furioso*: el pastoral albergue», en *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012b: 99-128.
- , «El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo», en prensa.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, en *Obras de Lope de Vega, XI*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1929: 320-364.
- , *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en *Comedias. Parte XI*, Barcelona / Madrid, Prolope / Gredos, 2012, vol. 2: 1-175.
- , *Epistolario*, ed. A. de Amezúa, vol. III, Madrid, RAE, 1989.
- , *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2007, vol. 3: 1293-1466.
- , *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

- WARDROPPER, Bruce W., «Comedias», en *Suma Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973: 147-169.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «El cautiverio en la obra cervantina», en *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez Castañer, Valencia, Mediterráneo, 1950, vol. 2: 237-256.
- ZIMIC, Stanislav, «El libro de caballerías de Cervantes (*El gallardo español*)», en *Acta Neophilologica*, 1975, 8: 3-46.
- , *El teatro de Cervantes*, Madrid, Editorial Castalia, 1992.
- ZUGASTI, Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11-13 de junio de 2000)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elenea E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001: 155-185.