



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

51 | juin 2025

Crédito y endeudamiento nobiliario / Virtud de la
Templanza (s. XV-XVII) / Otro Quijote. El texto de
Avellaneda

Las perdices y el licenciado: aspectos de la *amplificatio* en «Los felices amantes», de Alonso Fernández de Avellaneda

Antonio Sánchez Jiménez



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/55581>

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Antonio Sánchez Jiménez, «Las perdices y el licenciado: aspectos de la *amplificatio* en «Los felices amantes», de Alonso Fernández de Avellaneda», *e-Spania* [En línea], 51 | juin 2025, Publicado el 01 junio 2025, consultado el 15 junio 2025. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/55581>

Este documento fue generado automáticamente el 15 de junio de 2025.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Las perdices y el licenciado: aspectos de la *amplificatio* en «Los felices amantes», de Alonso Fernández de Avellaneda

Antonio Sánchez Jiménez

- 1 En su *Historia universal de la infamia* (1935), Jorge Luis Borges incluyó «El brujo postergado»¹, que luego reescribió levemente en 1940 para la *Antología de la literatura fantástica*². El prólogo del volumen describía el cuento así: «De las narraciones de viajes en el tiempo, quizá la de invención y disposición más elegante sea *El brujo postergado*, de don Juan Manuel»³, frase que subraya que la narración reescribe el «exemplo XI» del *Conde Lucanor*, «joya de la colección» medieval⁴: «De lo que conteció a un deán de Santiago con don Yllán, el gran maestro de Toledo»⁵. Borges explica también que el cuento de don Juan Manuel es a su vez otra reescritura, pues «lo derivó de un libro árabe: *Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches*»⁶. Borges sigue, sin citarlo, los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo⁷, aunque el detalle importa menos que su énfasis en el carácter imitativo del cuento, que pondera recurriendo a tecnicismos retóricos como «invención y disposición». Al respecto destaca también el interés borgiano por un pormenor que atañe no solamente a la *inventio* y *dispositio* de don Juan Manuel, sino incluso a su *elocutio*: las perdices. En efecto, en una entrevista concedida en 1979, Borges subraya el proceso de reescritura y la importancia del detalle, tan potente que llega a resumir el espíritu del cuento y a representarlo:

Borges. Ese cuento yo se lo oí a mi padre. Y luego lo leí en el libro de don Juan Manuel y luego lo reescribió Azorín. Hay dos versiones iguales de ese cuento: la de Azorín y la mía. Hemos cambiado los detalles. Mi padre me contaba ese cuento y lo llamaba «el cuento de las perdice[s]». Ahora, yo no sé cómo le había llegado a él. No creo que él hubiera leído a don Juan Manuel, y menos a Azorín. Me imagino que es algún cuento oriental... Pienso que mi padre había leído eso en algún texto inglés. Me imagino. Nosotros le pedíamos que nos contara «el cuento de las perdices». Norah y yo. [...]

Bartholomew. Y «el cuento de las perdices» está muy bien llamado, porque el detalle

de las perdices crea la confusión, trae la magia y lo mete al lector...

Borges. ¡Claro!

Bartholomew. ...en lo fantástico⁸.

- 2 El presente trabajo analiza otro caso de reescritura y de uso de la retórica y del detalle en un cuento intercalado en el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda (1614): «Los felices amantes». Tras examinar la cuestión esencial de las fuentes del texto, estudiamos la reescritura de Avellaneda centrándonos en cómo el licenciado construye su cuento usando la *amplificatio*, y concretamente los detalles de *evidentia*, que emplea no solamente para desarrollar temas y personajes, sino para reforzar la estructura del relato y para subrayar uno de los temas centrales del texto: el tiempo.

Las fuentes: la leyenda de Beatriz

- 3 La crítica que ha trabajado sobre el *Quijote* de Avellaneda se ha interesado mayoritariamente por dos temas determinados por el interés de los cervantistas: la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda y la comparación entre el *Quijote* de Cervantes y el llamado *Quijote* apócrifo, inevitable camino para ponderar el primero y menoscabar el segundo. Menos atención ha suscitado un asunto igualmente legítimo, pero que podemos estudiar ya de modo comparativo o ya puramente centrado en Avellaneda: el estilo del licenciado. Analizarlo supone necesariamente tratar cuestiones retóricas, pues la retórica es la base del arte literario de los escritores del Siglo de Oro. Es un tema que ya han estudiado críticos como Martín Jiménez⁹, y que se hace evidente en un texto que acude regularmente a tecnicismos retóricos como «disposición», «retórico», «invención» o «circunstancias»¹⁰, entre otros muchos ejemplos posibles¹¹. Pues bien, un pasaje ideal para examinar la retórica del autor del *Quijote* apócrifo es el cuento de «Los felices amantes». No en vano, Avellaneda lo construye desde una escueta fuente latina que desarrolla mediante una amplificación, «la más gallarda figura en la retórica y que más majestad causa a la oración suelta»¹².
- 4 Particularmente favorable para este análisis retórico es el hecho de que Avellaneda revele sus fuentes por medio de uno de sus personajes, un canónigo que le ha escuchado el cuento al ermitaño:

Otra [historia] igual a ella en la sustancia tengo leída en el milagro veinte y cinco de los noventa y nueve que de la Virgen santísima recogió en su tomo de *Sermones* el grave autor y maestro que, por humildad, quiso llamarse el Discípulo, libro bien conocido y aprobado¹³.
- 5 Gómez Canseco¹⁴ confirma el dictamen del canónigo aclarando que el libro citado es el «*Sermones Discipuli de tempore et de sanctis* del dominico Johannes Herolt», que «en fechas próximas a la aparición del *Quijote* de Avellaneda, se imprimió [...] en Venecia en 1606 por Pedro María Bertano y en Maguncia por Joannes Albinus en 1612». Tal vez el interés de Avellaneda en esta historia despertara debido a un texto de su admirado Lope de Vega, pues en fechas muy cercanas a las citadas, en abril de 1610, el Fénix escribía una comedia sobre el mismo milagro: *La buena guarda*. Y Lope también revela su fuente en la dedicatoria del texto en la *Parte XV*, aunque de manera menos precisa que Avellaneda:

Habiendo leído este prodigioso caso en un libro de devoción, una señora de estos reinos me mandó que escribiese una comedia, dilatándole con lo verisímil a sus tres actos¹⁵.

- 6 Dada esta ambigüedad, la crítica discrepa acerca de la fuente lopesca, que no se atreven a determinar Cotarelo y Valledor¹⁶, Menéndez Pelayo¹⁷, Guiette¹⁸ y Ruffinatto¹⁹, pero que para Artigas²⁰ es o Heisterbach o Herolt; para Rees²¹ y McGrady²², las cantigas 55 y 94 de Alfonso el Sabio; y, para Boadas²³, la *Primera parte de la Corónica del Orden de Císter*, de Bernabé de Montalvo (Madrid, Luis Sánchez, 1602), que citaremos abajo²⁴. En lo que concuerdan los estudiosos es en el origen último de la historia, que estaría en la Renania-Westfalia del siglo XIII²⁵. Allí escribió el cisterciense Caesarius von Heisterbach su difundidísimo *Dialogus miraculorum*, en cuya parte VII, ejemplo XXXIV²⁶, incluye la sucinta narración que nos interesa²⁷. La fuente que cita Avellaneda, los *Sermones Discipuli* de Herolt²⁸, ofrece prácticamente el mismo texto con el título de «Maria restauravit apostatricem in honore»²⁹: Beatriz, una monja devotísima de María, llega a ser portera de su convento, pero un clérigo la requiere de amores y ella no soporta la tentación, por lo que, tras dejar las llaves bajo la estatua de la Virgen y encomendarse a ella, deja los hábitos y se marcha con su amante. Este, sin embargo, la abandona al poco, y ella tiene tanta vergüenza que no regresa, sino que se hace meretriz. Al cabo de quince años, pasa por el convento y pregunta por la portera, esto es, por sí misma, y se le responde que esa monja vive allí muy santamente. La Virgen se aparece y aclara el milagro: ha tomado la forma de Beatriz y cumplido sus funciones sin que nadie se dé cuenta. María exhorta a Beatriz a arrepentirse y hacer penitencia, y ella obedece, consignando su historia a su confesor para edificación de pecadores.
- 7 Con estos rasgos, la historia de Beatriz o «légende de la sacristine»³⁰ se difunde en otras compilaciones que recogen Guiette³¹ y Cotarelo y Valledor³²: el *Magnum speculum explorum* de Major, los *Anales* de Abraham Bzowio, las *Latin Stories* de Thomas Wright, los *Miracles* de Gautier de Coinci, etc. La materia llega a España con las *Cantigas de santa María*, pero también se imprime en castellano en la citada *Primera parte de la Corónica del Orden de Císter*, de Bernabé de Montalvo:
- No solo ha mirado la Virgen siempre por el aumento de esta sagrada religión y tenido cuenta con ser protectora de ella en lo temporal y espiritual, sino que también mira siempre por su honra, como se vio en un monesterio de monjas de nuestra orden donde la portera, habiendo hecho una larga ausencia de su casa, Nuestra Señora, cuya devota era, suplió sus veces todo aquel tiempo, de suerte que, cuando Beatriz (que así se decía la monja) volvió a su casa y preguntó a otra quién habían hecho portera, si conocía a tal monja que había allí sido portera en días pasados, le fue respondido que en casa estaba muy buena, y que había dejado la portería por darse más de veras a Dios, que era una grande santa. Admirada Beatriz de oír esto, sin pensar qué pudiese ser, dijo que la dejasen entrar a hablarla, y, entrando, halló a la Reina del Cielo, que debajo de su hábito y figura había suplido sus faltas, porque la honra de su monasterio no padeciese detrimento. Agradecida a tan extraordinaria merced, la monja derribándose a sus pies la pidió perdón de sus culpas y juntamente gracia para vivir de tal suerte que ni en el convento ni fuera de él se entendiesen sus culpas, de las cuales hizo rarísima penitencia y murió en la religión con la fama de santidad que la Virgen la había ganado el tiempo que suplió su ausencia³³.
- 8 De ahí la habría tomado Lope, según Boadas³⁴, aunque lo cierto es que el texto de Montalvo no tiene algunos detalles esenciales de la tradición latina que aparecen en la comedia lopesca³⁵, por lo que, si el Fénix consultó la *Corónica del Orden del Císter* –lo que no es seguro–, la hubo de completar con alguna otra versión. Tras *La buena guarda*, y a los pocos años, la leyenda de Beatriz aparece en «Los felices amantes» y, ya en el siglo XIX, en *Marta la tornera*, de Zorrilla³⁶, entre otros textos. Pese a que tanto Lope

como Avellaneda recogen una materia que deriva, en última instancia, de Heisterbach, sus versiones son muy diferentes: el Fénix amplifica la historia de Beatriz añadiendo una intriga amorosa secundaria y diversos episodios líricos con el motivo del Buen Pastor, y deja fuera toda una serie de elementos que interesan a Avellaneda y que veremos abajo, como, destacadamente, el motivo de las llaves³⁷; por su parte, Avellaneda ignora el camino casi hagiográfico de Lope y elige uno propio, que se centra en los amores de una abadesa –a quien llama doña Luisa– con un caballero a quien conoce desde su infancia, don Gregorio, y que explora la caída y transfiguración de sus amores de sacrílegos y humanos en loables y divinos. En esto, Avellaneda opta por ignorar el ejemplo lopesco para trabajar directamente con la fuente latina, que desarrolla y transforma notablemente.

La *amplificatio* de Avellaneda: alargar «el proceso de su deleite destos amantes»

- 9 Como señala McGrady, en la fuente latina la leyenda de Beatriz «ocupa tan solo una página»³⁸. Concretamente, esta es la versión del texto que usa Avellaneda, el «Exemplum XXV» de los *Sermones* de Herolt, «Maria restauravit apostatricem in honore»:

In monasterio quodam sanctimonialium ante multos annos virgo quedam degebat nomine Beatrix. Erat enim corpore speciosa, mente devota et in obsequio Dei Genitricis ferventissima. Quotidies illa speciales orationes cum sive venias secretius offerre potuit, pro maximis deliciis reputavit. Facta vero custrix hec egit tanto devotius quanto liberius. Quam clericus quidam videns et concupiscens, procari cepit. Illa verba spernente luxurie istoque tanto importunius instante, serpens antiquus eam vehementer incendit, ut pectus eius flammam amoris ferre non posset. Accedens vero ad altare Beate Virginis, que ibi patrona erat, sic ait: «Domina, quanto devotius potui tibi servivi. Ecce claves tibi resigno, temptationes carnales diutius sustinere non valeo». Positis sub altare clavibus, clam secuta est clericum. Quam cum miser ille corrupisset post dies paucos eam abiecit. Illa cum non haberet unde viveret et ad claustrum redire erubesceret, facta est meretrix, in quo vitio cum publice annos plurimos transegisset. Die quadam in habitu seculari ad portam venit monasterii, quae cum dixisset portarie «Nosti Beatricem quondam huius monasterii custricem?», respondit «Optime. Est enim domina proba et sancta, et sine querela ab infantis usque in hunc diem in hoc monasterio conversata». Illa, verba ista notans, sed non considerans, dum abire vellet, Mater Misericordie, in effigie mulieris ei apparens, ait, «Ego per xv annos absentie tue officium tuum supplevi: revertere autem domum tuam et penitentiam age, quid nullus hominum novit excessum tuum». In forma siquidem et habitu illius Dei Genitrix vices egerat custodie, quae mox regressa, quamdiu vixit gratias egit Mariae Virgini, et per confessionem circa se gesta manifestavit confessori suo»³⁹.

- 10 Guiette, Menéndez Pelayo y Cotarelo y Valledor han comentado brevemente la amplificación de Avellaneda. El primero alaba el relato y lo define como «une amplification, pleine de liberté et de fantaisie, de Césaire»⁴⁰. Por su parte, Menéndez Pelayo lo califica favorablemente⁴¹, aunque con algunos matices: es una historia «bastante bien contada, con el talento y amenidad nada vulgares de que dio hartas pruebas en su libro, pero también con aquella falta de delicadeza moral, y aquel gusto soez y estragado que empañan sus mejores páginas»⁴². Concretamente, el santanderino llama la atención sobre los abundantes detalles que añade Avellaneda, pormenores que critica por su mal gusto e impertinencia:

Pero le amplificó a su modo, le españolizó enteramente en las costumbres y le exornó con muchos detalles de la vida claustral, tan nimios y bien observados, que

han inducido a algunos a suponer que el encubierto rival de Cervantes era fraile y quizá confesor de monjas, así como la particular devoción que manifiesta al Santo Rosario ha movido a otros a tenerlo por dominico. El cuento de Avellaneda divierte e interesa, pero le estropean algunos detalles groseros y de todo punto inútiles. Ya algún bárbaro narrador de la Edad Media se había complacido en hacer parir a la monja. Avellaneda tuvo otra ocurrencia todavía más bestial: cuando los dos felices amantes se encuentran en Badajoz apurados de recursos, la monja abre tienda de prostitución, y el caballero se convierte en rufián y cobra el barato⁴³.

- 11 En cuanto a Cotarelo y Valledor, ofrece un juicio desconcertante: por una parte, encomia el estilo de Avellaneda; por otra, censura su amplificación en la estela de Menéndez Pelayo. Así, define «Los felices amantes» como «una nueva versión y no de las menos loables de la maravillosa leyenda de la hermana Beatriz»⁴⁴, y celebra su estilo «excelente» y su lenguaje «castizo y puro», méritos que a su ver «resaltan en toda la obra de Avellaneda», pero que son más notables en «Los felices amantes» «porque, abandonando el autor el tono cómico y festivo (que a veces cae en chocarrero), toma un timbre grandioso y elocuente en su tranquila sencillez, una elevación de pensamientos y escogimiento de frases que no suele hallarse en lo más de la falsa historia de *El Caballero desamorado*»⁴⁵. A un tiempo, se queja de la «desmesurada extensión» del cuento⁴⁶, que relaciona con el tema de los detalles: «En lo que sí merece censura el autor del seudo *Quijote* es en la extensión y detalles que pone en tan innecesarias como repugnantes escenas»⁴⁷.
- 12 Si dejamos de lado las valoraciones estéticas, resulta evidente que el juicio de Menéndez Pelayo es certero: aunque Avellaneda amplifica el cuento de Herolt de muchas maneras, una fundamental son los detalles, esto es, los *accidentia* o *circumstantiae*. Así denomina la tradición retórica las circunstancias que rodean los hechos centrales del texto⁴⁸, elementos que las retóricas clasifican según una serie de preguntas –qué, por qué, dónde, cuándo, en qué ocasión, cómo, gracias a qué, con qué⁴⁹– y que, bien usados, producen la hipotiposis, esto es, la impresión de que las cosas están en el texto «cual si fuesen cogidas por nuestra mano»⁵⁰.
- 13 Desde luego, Avellaneda amplifica de muchas más maneras que con detalles descriptivos. Así, por ejemplo, desarrolla la historia de doña Luisa y don Gregorio, empezando por el enamoramiento, que en Herolt ocupa dos frases: «Quam clericus quidam videns et concupiscens, procari cepit. Illa verba spernente luxuriae istoque tanto importunius instante, serpens antiquus eam vehementer incendit, ut pectus eius flammam amoris ferre non posset». Avellaneda no solamente transforma ese vago y sucinto «clericus quidam» en un caballero con nombre y personalidad, sino que inventa toda una prehistoria para sus amores con doña Luisa:
- Sucedió, pues, que cierta tarde, estando en el locutorio del convento un caballero llamado don Gregorio, mozo rico, galán y discreto, hablando con una deuda suya, llegó la priora, a quien él conocía bien por haberse criado juntos cuando niño, y aun querido algo con sencillo amor, por la vecindad de las casas de sus padres⁵¹.
- 14 Don Gregorio insistirá en este antiguo amor en el diálogo con doña Luisa⁵², que Avellaneda prolonga durante varios ires y venires del galán y que tiene una doble función: hace verosímil el enamoramiento y nos permite empatizar con los jóvenes al dar entidad tanto a sus amores como a don Gregorio, cuyo equivalente en Herolt se limitó a acostarse con la abadesa y a abandonarla a los pocos días («Quam cum miser ille corrupisset post dies paucos eam abiecit»). En contraste, don Gregorio es un joven amartelado que enamora a la abadesa recordándole sus amores de infancia con una mezcla de atrevimiento, sumisión, miradas significativas y habla cortesana, en la que

destacan los artificiosos zeugmas⁵³, la ingeniosa interpretación de refranes⁵⁴ y unos dobles sentidos cuya «preñez» capta doña Luisa⁵⁵.

- 15 Asimismo, Avellaneda explora la psicología de los personajes. No es que renuncie a traer a colación al demonio, en un claro eco de la fuente latina («serpens antiquus eam vehementer incendit, ut pectus eius flammam amoris ferre non posset»):

Y el ser él tan principal y gentil hombre, y conocido suyo desde niño, ayudó a que el demonio (que lo que a las mujeres se dice una vez, se lo dice a solas él diez) tuviese bastante leña con ello para encender, como encendió, el lascivo fuego con que comenzó a abrasarse el casto corazón de la descuidada priora. Y fue tan cruel el incendio que pasó, con él, la noche con la misma inquietud que la pasó don Gregorio, imaginando siempre en la traza que ternía para declararle su amoroso intento⁵⁶.

- 16 Sin embargo, esta mención aparece hacia el final del proceso, al que Avellaneda añade elementos mucho más sutiles. Así, por ejemplo, explica que los jóvenes se enamoran gracias a la memoria, que les evoca constantemente los encantos de la persona amada:

Fue al monasterio do estaba la hermana de la priora, cuyas memorias fueron representando de suerte a la suya su singular perfección, hermosura, cortesía de palabras, discreción y la gravedad y decoro de su persona, juntamente con la prudencia con que le había dado pie para que, sirviéndola en aquella niñería, la visitase, que, con la batería de este pensamiento, se le fue aficionando en tanto extremo que propuso descubrielle muy de propósito el infinito deseo que tenía de servilla, luego que volviese a traelle la respuesta⁵⁷.

Acostose sin cenar, lamentándose lo más de la noche de su fortuna y de la triste hora en que había visto el bello ángel de la priora; la cual, luego también que se apartó de él, se subió con el mismo cuidado a su celda, do comenzó a revolver en su corazón las cuerdas razones que don Gregorio le había dicho, las lágrimas que en su presencia y por su amor había derramado, la afición grande que le mostraba tener y el peligro de la vida con que, a su parecer, iba si no le hacía algún favor. Y el ser él tan principal y gentil hombre, y conocido suyo desde niño, ayudó a que el demonio (que lo que a las mujeres se dice una vez, se lo dice a solas él diez) tuviese bastante leña con ello para encender, como encendió, el lascivo fuego con que comenzó a abrasarse el casto corazón de la descuidada priora. Y fue tan cruel el incendio que pasó, con él, la noche con la misma inquietud que la pasó don Gregorio, imaginando siempre en la traza que ternía para declararle su amoroso intento⁵⁸.

- 17 Avellaneda describe este mutuo asalto amoroso con la misma palabra que en «El rico desesperado»: «batería»⁵⁹. Además, identifica la causa de esta *militia amoris* y el desastre que produce: la familiaridad con que la abadesa trata a don Gregorio. En esta ocasión, la palabra que emplea Avellaneda es «llaneza». Doña Luisa explica que «me atrevo a usar esta llaneza» por conocer a don Gregorio desde niña⁶⁰ –evocación que provocará la primera declaración del joven–, y luego sostendrá que le trata sin retórica, «por el camino carretero, hablando a lo sano de Castilla la Vieja»⁶¹. Finalmente, volverá a evocar la llaneza al conceder a don Gregorio el primer favor amoroso (darle la mano a través de la reja): «Aunque haya sido atrevimiento, señor don Gregorio –replicó la priora–, no dejaré de usar de esa llaneza y libertad por haberlo prometido»⁶².

- 18 Esta llaneza conduce a una de las principales innovaciones de Avellaneda: la iniciativa que concede a doña Luisa. Como vimos, en la fuente latina la monja es un sujeto pasivo que no puede resistir la tentación de las palabras del «clericus» y las llamas amorosas que lanza el diablo. En Avellaneda, sin embargo, es la abadesa quien incita a don Gregorio:

Y fue de manera que ella fue quien dio principio a su misma perdición, pues le dijo esa misma tarde:

—¿Es posible, señor, que, mostrándome el amor que me mostráis, seáis tan pusilánimo y tan para poco que no deis traza de entrar de noche por alguna secreta parte adonde podamos gozar ambos sin zozobras el dulce fruto de nuestros amores? ¿No advertís que soy priora y que tengo libertad para poderlo hacer con el debido secreto? Yo, a lo menos de mi parte, si vos os disponéis para ello, hartamente lo tengo con mi deseo y facilitado con vuestra cobardía; y aun, si no fuera ella tanta, podríais sacarme de aquí y llevarme adonde os diese gusto, pues vivo y estoy en todo dispuesta de seguir el vuestro⁶³.

19 A continuación, el mancebo propone su plan, al que doña Luisa añade el detalle de los vestidos que el joven había de traerle, «curiosos» y «bien envueltos», como si fuesen una colgadura⁶⁴. Con ellos, la emprendedora dama consigue hermosas ropas de seglar que anticipan el «toldo» o rumbo con que se vestirá en Badajoz, ya arrojada a la prostitución⁶⁵.

20 Avellaneda también amplifica notablemente esta parte de la trama. La base está en Herolt («facta est meretrix, in quo vitio cum publice annos plurimos transegisset»), pero Avellaneda la desarrolla con episodios que Menéndez Pelayo resume con gracejo: «la monja abre tienda de prostitución, y el caballero se convierte en rufián y cobra el barato»⁶⁶. Los episodios son casi celestinescos e introducen toda una serie de personajes nuevos (el caballero de Badajoz, las bordadoras, los jóvenes galanes que cortejan a la cortesana), así como diversas situaciones novelescas (el juego, la ruina, el lance y muerte en la puerta de doña Luisa, el ultimátum del caballero pacense). Además, y sobre todo, Avellaneda da aliento al personaje de don Gregorio: si el clérigo de Herolt desaparece tras unos cuantos días, el galán de «Los felices amantes» acompaña a su amada al exilio portugués, pasa dos años con ella en Lisboa, se da al juego y se convierte, efectivamente, en cornudo consentido, no sin antes haber pasado por la desesperación de ver a su dama sufriendo por la pobreza:

Pero lo que él más sentía era verse imposibilitado de poder llevar a caballo a su doña Luisa, que, por la aspereza de los caminos y delgadez de sus pies, los llevaba abiertos y cribillados, por ir, como iba, con pobrísimo calzado, y necesitada, en fin, de pedir limosna por las puertas de las casas de los pueblos por donde pasaba, como también lo iba haciendo él, llenas sus plantas de vejigas⁶⁷.

21 Avellaneda otorga entidad y profundidad al personaje de don Gregorio, quien no desaparece tras abandonar a doña Luisa hastiado y arrepentido⁶⁸, sino quien, de hecho, cierra la historia una vez su amada ha vuelto al convento: don Gregorio se va a Madrid, se convierte oyendo el sermón de un dominico en Atocha, hace un peregrinaje a Roma, vuelve a su casa, donde sus padres acaban por reconocerle, y finalmente tiene una arrepentida y lacrimosa entrevista con doña Luisa. En suma, don Gregorio es un personaje completo y Avellaneda ha transformado el cuento de Beatriz, el de una pecadora individual, en el de «Los felices amantes», una pareja de pecadores. Este elemento contribuye a dar simetría y estructura al relato (los dos pecadores descubren que todo ha vuelto a su lugar en dos escenas paralelas en el convento)⁶⁹, de modo semejante a los que examinaremos a continuación.

La *amplificatio* de Avellaneda: detalles, dinero y tiempo

22 Recordemos que Menéndez Pelayo ponía de relieve la cantidad de «detalles de la vida claustral» que incluye el cuento de Avellaneda, detalles «tan nimios y bien observados,

que han inducido a algunos a suponer que el encubierto rival de Cervantes era fraile y quizá confesor de monjas»⁷⁰. Ciertamente, el relato es pródigo en minucias conventuales: las monjas intercambian «alcorzas» por «ocho varas de un picotillo famoso o perpetuán vareteado», la abadesa está preocupada por unas «floreras para una fiesta de la Virgen», adorna el convento con unas «curiosas flores de seda [...] compuestas en un azafate grande de vistosos mimbres», y se nos habla del torno, de la priora, del locutorio, de la reja, de la grada, de las «pastillas de boca» con que las monjas obsequian a los visitantes⁷¹. Sin embargo, el amor de Avellaneda por el detalle no se circunscribe al ámbito claustral, sino que se extiende a otros aspectos: por ejemplo, el ajuar de la casa de los amantes en Lisboa, el sufrimiento de doña Luisa y su traje de penitente, etc.⁷². De entre muchos detalles posibles, centrémonos en dos: los relativos al dinero y los que conciernen la salida y vuelta al convento.

- 23 En cuanto a los primeros, la insistencia en el dinero es una contribución de Avellaneda a la leyenda. El tema aparece desde el comienzo, cuando don Gregorio propone no solamente llevarse a doña Luisa, sino también dinero:

–Ya, prenda mía, os he dicho muchas veces que estoy aparejado para todo aquello que fuere de vuestro entretenimiento y regalo; y así, pues me enseñéis lo que debo hacer, será el negocio de esta manera. Yo tomaré dos caballos de casa de mi padre, recogiendo juntamente de ella todo el más dinero que pudiere, y vendré a la medianoche por la parte del convento que mejor y más secreto os pareciere. Y, saliendo de él, subiréis en el uno y yo en el otro, y así nos iremos juntos a media posta a algún reino extraño, donde, sin ser conocidos, podremos vivir todo el tiempo que nos diere gusto. Y vos, pues tenéis las llaves del dinero, plata y depósitos de este convento, podréis también recoger la mayor suma de cosas de valor que podáis, para que vamos así seguros de no vernos jamás en necesidad.

–Así me parece bien –replicó ella– que se debe hacer⁷³.

- 24 La reiteración de la palabra «dinero» y la descripción del plan como «negocio», e incluso la palabra «prenda», contribuyen a describir el carácter de don Gregorio, que enseguida mostrará su afición al dinero y al juego. Asimismo, estos elementos anticipan el desastre financiero de la pareja: si aquí el joven se dirige a doña Luisa como «prenda», la pareja se quedará enseguida «sin prenda que empeñar»⁷⁴. En cualquier caso, el tema del dinero seguirá apareciendo con insistencia, habitualmente ligado a don Gregorio, pues Avellaneda suma a su pecado central (seducir a una monja) otros de orden pecuniario:

Comenzó la priora a dar orden en su partida, cosiendo en un honesto faldellín que había de llevar debajo las doblas que pudo recoger, que no fueron pocas; poniendo en una bolsa otra gran cantidad de moneda de plata, para llevarla más a mano; de suerte que sacó del convento, entre moneda y joyas, más de mil ducados. La misma prevención hizo don Gregorio, el cual, contrahaciendo las llaves de ciertos cofres de su padre, sacó de ellos más de otros mil ducados, sin otra gran cantidad de dineros que pidió prestados a amigos, que, con la confianza de que era hijo único y mayorazgo de caballeros de más de tres mil de renta, fue fácil hallar algunos que se los prestasen⁷⁵.

- 25 Nótese los detalles del robo y transporte del dinero, amén del deshonesto endeudamiento del joven, quien compromete el nombre de su familia. Este robo y deshonor pesará luego fuertemente en la conciencia de los amantes, pero antes Avellaneda detalla cómo gastan tiempo y dinero, bienes que equipara al resumir el comienzo de su desastre:

Dos años estuvieron en Lisboa los ciegos amantes, gastándolos en la vida más libre y deleitosa que imaginarse puede, pues todo fue galas, convites, fiestas y, sobre todo, juegos, a que don Gregorio se dio sin moderación alguna⁷⁶.

- 26 Enseguida, el narrador desgrana el empobrecimiento progresivo de los jóvenes, quienes llegan al extremo de arriesgarlo todo al juego y perder, con el consiguiente desastre financiero:

Es infalible que se llegue al cabo de adonde se saca algo, como dice el refrán, y no se eche. Dígolo, señores, porque, como dieron tanta prisa las libertades de don Gregorio y sus juegos y las galas de su doña Luisa y sus saraos a desembolsar los dineros que habían traído de su tierra, sin que de ninguna parte ni de ningún modo les viniese ganancia, comenzaron, al cabo de los dos años dichos, a echar de ver ambos se iban empobreciendo; y hiciéronlo tan por la posta que en breve les fue forzoso vender las colgaduras y aun muchas o todas las joyas de casa, tras lo cual vendió él tres o cuatro caballos que tenía. Pero remediose poco con su venta, porque con el dinero que sacó de ella, codicioso de ganar o picado de lo perdido, se fue a una casa de juego, do, tras perderle todo, vino a perder hasta un famoso ferreruero que traía, siéndole necesario detenerse hasta la noche sin volver a su casa, porque no le viesen los que le conocían ir, como de hecho fue, en cuerpo por las calles. Y llegando apeserado, corrido, pobre y sin capa a los ojos de su doña Luisa, que le aguardaba con harta necesidad, no tuvo ánimo la triste dama de reprehenderle su inconsideración, temerosa de no darle materia para que la dejase o hiciese alguna baja; antes, consolándole, dio orden de que vendiesen los negros, como lo hicieron. Pero acabáronse presto los dineros que sacaron de ellos, parte con el gasto ordinario y parte con los excesos del juego de don Gregorio, que eran grandes (quizá por permisión divina, para reducirlos a su conocimiento mediante la necesidad), y llegaron al cabo a verse tales que ni prenda que empeñar, ni pieza que vender tuvieron; con que el dueño de la casa, conociendo el peligro que corría la cobranza de sus alquileres, dio orden de ejecutarles por ellos, si no le daban por seguro algún abonado fiador. Fueles imposible hallarle; y, así, hubo el galán de rematar con los vestidos de su doña Luisa⁷⁷.

- 27 Luego, la conexión entre ambos desórdenes (sexual y financiero) llegará a su paroxismo en las escenas de la prostitución de la dama, que obviamente amplifican el «facta est meretrix» de Herolt, pero que en «Los felices amantes» cobran mayor sentido por este énfasis en el dinero: la prenda de don Gregorio pone sus posesiones en prenda y acaba vendiendo su propio cuerpo.
- 28 De hecho, el milagro mariano final consiste en reponer no solo la conducta y tiempo de los amantes, sino también el dinero robado y gastado. Se aprecia en la escena de la *sermocinatio* de la Virgen, quien da a doña Luisa instrucciones entre las que encontramos una relativa al dinero:

Por tanto, lo que ahora has de hacer es que tomes esas llaves y, cerrando la puerta de la iglesia con ellas, te vayas, por la sacristía y demás pasos por donde te saliste, a tu celda, la cual hallarás en la propia forma y manera que la dejaste, hallando hasta tus hábitos doblados sobre el bufete. Póntelos, en llegando, y guarda esos de peregrina en la arca; y advierte que hallarás también sobre la propia mesa el breviario y la carta que dejaste escrita, sin que nadie la haya abierto ni leída, y la vela encendida junto a ella. En efeto, hallarás todas las cosas, por mi piadosa diligencia, en el estado en que las dejaste, sin hallar novedad en alguna y sin que se haya echado de ver tu falta ni la del dinero que has desperdiciado⁷⁸.

- 29 La Virgen lo restaura todo, ligando mediante el detalle de la vela tiempo y dinero, ambos dilapidados por la abadesa. Por su parte, don Gregorio siente un peso parecido o mayor, pues al fin y al cabo fue él quien gastó el dinero y pidió prestado de sus amigos. Tal vez no sea casual el hecho de que Avellaneda presente su conversión como

consecuencia de haber escuchado un sermón sobre Teófilo, quien vendió su alma al diablo⁷⁹, pues don Gregorio también ha empeñado su honra en una transacción y no tiene medios de recobrar la prenda. Sin embargo, cuando llega a su ciudad halla que todo ha sido repuesto –esta vez, sin intervención divina– y que sus padres ni siquiera consideraron el hecho tan grave:

no hizo otra bajeza ni se tiene de él otra queja que haberse llevado algún dinero prestado de amigos, aunque ya todo lo han pagado sus padres. Que de dos caballos a que a ellos les llevó y otra gran cantidad de moneda, nunca han hecho caso, porque en fin todo había de venir a ser suyo⁸⁰.

30 Ya hemos visto cómo Avellaneda relaciona dinero y tiempo, no solamente porque las deudas conectan los dos elementos (el deudor promete restituir el dinero tras un periodo de tiempo, por lo que pide tiempo para obtener dinero), sino porque hay al menos otras tres frases que los unen. La primera pondera la magnitud del pecado no solo en términos morales, sino temporales: doña Luisa pierde su virtud «por un deleite sensual y momentáneo»⁸¹. La segunda es la arriba citada, que emplea el verbo «gastar» para ligar los dos conceptos: «Dos años estuvieron en Lisboa los ciegos amantes, gastándolos en la vida más libre y deleitosa que imaginarse puede»⁸². La tercera está en una frase de la Virgen, quien recoge la idea de la deuda: «he hecho por ti lo que no piensas ni podrás pagarme, aunque vivas dos mil años y los emplees todos en hacerme los servicios que me solías hacer en los primeros años de tu profesión»⁸³. Se trata de una asociación en parte tópica que Avellaneda subraya por su interés en precisar las cuestiones temporales, que aparecen de forma rara y vaga en la fuente latina, pero frecuente y exacta en la suya: la abadesa tiene «veinte y cinco años», pasa «más de seis meses» con sus amores impedidos por la reja, se va un domingo a la noche, después de maitines, pasa dos años en Lisboa, etc.⁸⁴.

31 Además, Avellaneda otorga un papel esencial a un elemento presente en la tradición latina, pero no en todas las versiones de la obra: las llaves del convento. En Herolt, Beatriz se encomienda a la estatua de la Virgen y deja bajo el altar las llaves, símbolo de su oficio («Positis sub altare clavibus»). No todas las versiones recogen el detalle (no está en *La buena guarda*, por ejemplo), y solo una, la cantiga 94 de Alfonso X del Sabio, lo presenta dos veces: al abandonar el convento, la monja deja las llaves; al regresar años después, las encuentra misteriosamente (milagrosamente) justo donde las había dejado⁸⁵. En contraste, en «Los felices amantes», el detalle aparece hasta cuatro veces, la penúltima de modo muy llamativo, pues doña Luisa tropieza con las llaves:

Dejó, ni más ni menos, allí una vela encendida, con el breviario y rosario, de quien siempre había sido devotísima, y, por él, lo había sido en sumo grado de la Virgen, señora nuestra, toda su vida. Y tomando tras esto un gran manojito de llaves, las cuales eran de toda la casa y de la iglesia, se salió de la celda⁸⁶.

Y dicha esta breve oración y hecha, tras ella, una profunda reverencia a la imagen, abrió el postigo de la iglesia, y, abierto, se volvió a dejar las llaves delante del dicho altar de la Virgen, tras lo cual se salió a la calle, entornando tras sí la puerta⁸⁷.

Entró tras esto osadamente y, pasando por delante del altar de la Virgen, tropezó en un gran manojito de llaves que delante de él estaban en el suelo, del cual suceso maravillada, se abajó para verlas y levantarlas con notable turbación⁸⁸.

«Me encomendabas las religiosas de esta casa, tus hijas, para que mirase por ellas como verdadera madre, cuando tú les eras madrastra, y que las rigiese y gobernase, pues eran mías. Tras lo cual, arrojaste en mi presencia esas mismas llaves del convento que en la mano tienes. Entiende, pues, que yo, como piadosa madre, he querido hacer, para confusión tuya, lo que me encomendaste. Y, así, has de saber que, desde entonces hasta ahora, he sido yo la priora de este monasterio en tu

lugar, tomando tu propia figura, envejeciéndome al parecer al compás que tú lo has ido haciendo, tomando juntamente tu habla, nombre y vestido, con que he estado entre ellas todo este tiempo, así de día como de noche, en el claustro, coro, iglesia y refitorio, tratando con todas como si fuera tú propia. Por tanto, lo que ahora has de hacer es que tomes esas llaves y, cerrando la puerta de la iglesia con ellas, te vayas, por la sacristía y demás pasos por donde te saliste, a tu celda, la cual hallarás en la propia forma y manera que la dejaste, hallando hasta tus hábitos doblados sobre el bufete»⁸⁹.

- 32 Además, Avellaneda subraya el detalle añadiendo otro de su cosecha, y que también encuentra la abadesa en el mismo estado al regresar: la vela. Ya hemos visto que, la noche fatídica, doña Luisa dejó en su celda «una vela encendida»; pues bien, al regresar encuentra la «vela encendida»⁹⁰ tal como la dejó, síntoma inequívoco del milagro y del perdón divino.

Conclusión

- 33 «Los felices amantes» es una muestra acabada del estilo de Avellaneda. En él, comprobamos cómo el autor del *Quijote* apócrifo maneja las herramientas de la retórica, que emplea por doquier en un libro pródigo en situaciones tipificadas por la preceptiva o la costumbre: los plantos⁹¹, los desafíos⁹², las descripciones detalladas⁹³. El saber retórico de Avellaneda podría haberse deducido de cualquiera de estos lugares, pero hemos elegido «Los felices amantes» porque es un claro ejercicio literario: una reescritura explícita de un mínimo relato latino que Avellaneda extiende con diversas técnicas de amplificación. Entre ellas, hemos destacado la adición de personajes y situaciones nuevos, así como el desarrollo del carácter de los protagonistas, particularmente el de don Gregorio, cuya historia sirve de paralelo a la de doña Luisa y refuerza la estructura del cuento, que se cierra con una simetría que parece característica de Avellaneda⁹⁴.
- 34 Además, hemos examinado cómo «Los felices amantes» amplifica el escueto relato de Herolt añadiendo circunstancias, esto es, detalles. De nuevo, el gusto de Avellaneda por el detalle no parece exclusivo de «Los felices amantes», y podría localizarse por todo el libro, particularmente en descripciones como las que acabamos de señalar. Sin embargo, nuestro análisis de estos detalles en el cuento revela que Avellaneda entiende de modo semejante dos realidades que relaciona constantemente: dinero y tiempo. Esta conexión revela que Avellaneda concibe el pecado de los felices amantes como una deuda con la divinidad, deuda que tendrán que saldar mediante la penitencia. Además, el énfasis de Avellaneda en las llaves y la vela delata una intención estructural parecida a la que otorga al personaje de don Gregorio: las llaves aparecen dos veces en el comienzo del relato y dos veces al final, paralelismo que da circularidad y cierre al cuento. La vela, por su parte, aparece acompañando a las llaves y a los otros adminículos (hábitos, carta) que deja la monja y que luego encuentra al regresar, por lo que subraya ese paralelismo y circularidad. Como hemos adelantado, Avellaneda no es el primer autor en mencionar las llaves de la monja al comienzo y final del texto, pues lo mismo hace Alfonso X el Sabio en la cantiga 94. Sin embargo, este hecho nos habla menos de las fuentes del texto que del estilo de Avellaneda: «Los felices amantes» no bebe de la cantiga 94, y esto lo podemos afirmar no porque las *Cantigas de santa María* solo se conservaron manuscritas en el XVII, o porque tuvieron escasa influencia en la literatura de la época. Ni siquiera porque Avellaneda nos indica de manera explícita su

fuelle (Herolt, no Alfonso X). Más bien, porque el detalle de las llaves aparece ya en el texto latino («Positis sub altare clavibus»): tanto Alfonso X como Avellaneda se limitan a multiplicarlo, algo que ya hemos visto que es característico del autor del *Quijote* apócrifo, quien presenta las llaves no una vez, como Herolt, o dos, como Alfonso X, sino cuatro, y además acompañadas de otros elementos que subrayan el milagro: la ropa, la carta, la vela.

- 35 De hecho, tal vez sea esta última el elemento más interesante del cuento y del arte de Avellaneda, y el que nos permite volver a don Juan Manuel, Borges y las perdices. En las taxonomías de cuentos tradicionales, la leyenda de Beatriz entraría en los cuentos de magia con ayudantes sobrenaturales⁹⁵, y en concreto de substitución: un ser divino toma el lugar de un humano, ya sea para ayudarle (los ángeles aran en vez de san Isidro, por ejemplo), o para perjudicarlo (Mercurio toma el lugar de Anfitrión para que Júpiter pueda gozar a Alcmena, por ejemplo). De modo semejante a los citados, la Virgen adopta la forma de Beatriz (o de doña Luisa) en la tradición latina y en Avellaneda; un ángel adopta la forma de doña Clara en *La buena guarda*. En ese esquema, las llaves serían solo un signo de lo sobrenatural, del milagro: la vida en el convento ha transcurrido de manera diferente, porque la Virgen hacía de abadesa. En contraste, el elemento que añade Avellaneda a la historia, la vela, va mucho más allá. Nos arroja a otra categoría diferente, la del tiempo dilatado, que en el catálogo de cuentos tradicionales tiene el número 471A («El monje y el pájaro») o 681 («El baño del sultán»)⁹⁶: maravillosamente, el tiempo transcurre de modo diverso en un lugar y el resto, de modo que un personaje o personajes experimentan años donde apenas han pasado segundos. Toda una enseñanza contrarreformista subyace a este interés de Avellaneda por el tiempo: hay que aprovechar el tiempo para arrepentirse y hacer penitencia; además, la misericordia divina es infinita y el poder de Dios, omnímodo, incluso sobre el tiempo. Asimismo, responde a un evidente interés literario: el dilatar su materia, su amplificar, se convierte en un reflexionar sobre la dilación y el tiempo. Literariamente, estamos en el terreno de «Don Yllán y el deán de Santiago» y «El brujo postergado», terreno que la vela de «Los felices amantes» subraya de manera notable: la vela de Avellaneda funciona como las perdices de don Juan Manuel, pero con un particular énfasis en el tiempo, pues la vela se consume rápidamente y es metáfora habitual del *tempus fugit* y de la inminencia de la muerte. La vela que lleva años sin apagarse desempeña la función de objeto imposible, habitual en algunos cuentos fantásticos: no solo emparenta con las perdices del *Lucanor*, sino también con la banda azul de «El monte de las ánimas» o con la flor de Coleridge, tal vez, incluso, con el impensable libro de arena de Borges, que «No puede ser, pero es»⁹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

AARNE, Antti, y Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961.

ARTIGAS, María del Carmen (ed.), Lope de VEGA CARPIO, *La buena guarda*, Madrid: Verbum, 2002.

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas*, ed. de Pascual IZQUIERDO, Madrid: Cátedra, 2010.
- BOADAS, Sònia, «Enmiendas autógrafas y fuentes veladas en *La buena guarda* de Lope de Vega», *Janus. Estudios sobre Siglo de Oro*, 5, 2016a, p. 88-99.
- BOADAS, Sònia (ed.), Lope de VEGA CARPIO, *La buena guarda*, en L. SÁNCHEZ LAÍLLA (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid: Gredos, 2016b, vol. 2, p. 427-667.
- BOLÓN, Alma, «Borges y el género “fábula”: mientras pasa la noche», *Variaciones Borges*, 14, 2002, p. 185-202.
- BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza, 1981.
- BORGES, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia*, Madrid: Alianza, 1983a.
- BORGES, Jorge Luis, *Libro de arena*, Madrid: Alianza, 1983b.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Debolsillo, 2015.
- CARRIZO, Antonio (ed.), *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *Una cantiga célebre del Rey Sabio. Fuentes y desarrollo de la leyenda de sor Beatriz, principalmente en la literatura española*, Madrid: Antonio Marzo, 1904.
- DEVOTO, Daniel, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de «El conde Lucanor»*, París: Ediciones Hispanoamericanas, 1972.
- DIZ, Marta Ana, «El mago de Toledo: Borges y don Juan Manuel», *MLN*, 100, 1985, p. 281-297.
- DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo SERÉS, Madrid: Real Academia Española, 2022.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis GÓMEZ CANSECO, Madrid: Real Academia Española, 2014.
- GALVÁN, Luis, «Horizontes de lectura en el ejemplo XI de *El conde Lucanor*», *Revista de Filología Española*, 84, 2004, p. 285-301.
- GERBER, Clea, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el «Quijote» de Cervantes*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2018.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.), Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española, 2014.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano», en F. CHECA CREMADES y B. J. GARCÍA GARCÍA (dirs.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 37-52.
- GUIETTE, Robert, *La légende de la sacristine. Étude de littérature comparée*, París: H. Champion, 1927.
- HEISTERBACH, Caesarius von, *Dialogus miraculorum*, ed. de Josephus STRANGE, vol. 2, Colonia: J. M. Heberle, 1851.
- HEROLT, Johannes, *Sermones Discipuli de tempore et de sanctis*, Estrasburgo: Drucker des Palude, 1484.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966.

- LOISELEUR DESLONGCHAMPS, A., *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe*, París: Techener, 1838.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, «El Quijote de Cervantes, el Quijote de Avellaneda y la retórica del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 19, 2000, p. 71-188.
- McGRADY, Donald, «Alfonso X: fuente de *La buena guarda* de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 2011, p. 719-726.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. 2, Madrid: Victoriano Suárez, 1921.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria (I. Estudios generales. Edad Media. Influencias semíticas. Cervantismo)*, ed. de Enrique SÁNCHEZ REYES, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, I, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela I (influencia oriental - libros de caballerías)*, ed. de Enrique SÁNCHEZ REYES, en R. de BALBÍN (dir.), *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, XIII, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- MONTALVO, Bernabé de, *Primera parte de la corónica de la orden de Císter*, Madrid: Luis Sánchez, 1602.
- MONTGOMERY, Thomas, «Don Juan Manuel's Tale of Don Illán and Its Revision by Jorge Luis Borges», *Hispania*, 47, 1964, p. 464-466.
- PLETT, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden: Brill, 2012.
- PUYMAIGRE, Conde de, *Les vieux auteurs castillans*, París: Albert Savine, 1890.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando CABO ASEGUINOLAZA, Barcelona: Crítica, 1993.
- QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Obra completa*, 5 vols., Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001.
- REES, Margaret A., «*La buena guarda* de Lope de Vega y 'Félix Culpa': una fusión del mundo medieval y del Renacimiento», en F. J. BIASCO *et alii* (dirs.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid: Júcar, 1992, p. 97-106.
- Retórica a Herenio*, ed. de Salvador NÚÑEZ, Madrid: Gredos, 1997.
- RUFFINATTO, Aldo, «Cómo dilatar con lo verosímil un *exemplum* mariano (la sacristana en manos de Lope)», *Edad de Oro*, 40, 2021, p. 447-472.
- SERÉS, Guillermo, (ed.), DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, Madrid: Real Academia Española, 2022.
- UTHER, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I*, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 2004.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La buena guarda*, ed. de Sònia BOADAS, en L. SÁNCHEZ LAÍLLA (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid: Gredos, 2016, vol. 2, p. 427-667.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, Madrid: Real Academia Española, 2022.

WACKS, David, «Ibn Sahula's Tale of the Egyptian Sorcerer: A Thirteenth Century Don Yllán», *eHumanista*, 4, 2004, p. 1-2.

WACKS, David, «Don Yllán and the Egyptian Sorcerer: Vernacular Commonality and Literary Diversity in Medieval Castile», *Sefarad*, 65, 2005, p. 413-433.

WIESE REBAGLIATI, Jorge, *El mago y el brujo. El Exemplo XI de El conde Lucanor de don Juan Manuel y El brujo postergado de Jorge Luis Borges*, Lima: Instituto Riva-Agüero, 2015.

ZANKER, Graham, «*Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry», *Reinisches Museum*, 124, 1981, p. 297-311.

NOTAS

1. Jorge Luis BORGES, *Historia universal de la infamia*, Madrid: Alianza, 1983a, p. 121-125.
2. Jorge Luis BORGES, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Debolsillo, 2015, p. 207-209. Para un cotejo y estudio de las dos versiones, véase Diz (Marta Ana DIZ, «El mago de Toledo: Borges y don Juan Manuel», *MLN*, 100, 1985, p. 281-297; para una comparación entre el cuento de don Juan Manuel y el de Borges, Montgomery (Thomas MONTGOMERY, «Don Juan Manuel's Tale of Don Illán and Its Revision by Jorge Luis Borges», *Hispania*, 47, 1964, p. 464-466), Bolón (Alma BOLÓN, «Borges y el género "fábula": mientras pasa la noche», *Variaciones Borges*, 14, 2002, p. 185-202), Galván (Luis GALVÁN, «Horizontes de lectura en el ejemplo XI de *El conde Lucanor*», *Revista de Filología Española*, 84, 2004, p. 285-301, p. 288-289) y Wiesse Rebagliati (Jorge WIESE REBAGLIATI, *El mago y el brujo. El Exemplo XI de El conde Lucanor de don Juan Manuel y El brujo postergado de Jorge Luis Borges*, Lima: Instituto Riva-Agüero, 2015).
3. J. L. BORGES, A. BIOY CASARES y S. OCAMPO, *op. cit.*, p. 11.
4. María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, p. 96.
5. DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo SERÉS, Madrid: Real Academia Española, 2022, p. 48-54.
6. J. L. BORGES, *Historia...*, p. 125.
7. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. 2, Madrid: Victoriano Suárez, 1921, p. 147. Tampoco el santanderino explica de dónde sacó la información acerca de esta pintoresca fuente, pero debió de leerla en Loiseleur-Deslongchamps, quien explica, hablando de «un roman arabe de Chéikh-zadé, intitulé *Livre des quarante Matinéés et des Quarante Soirées*», que la historia en cuestión (la de Chéikh Chehabeddin) se encuentra en *El conde Lucanor* (A. LOISELEUR DESLONGCHAMPS, *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe*, París: Techener, 1838, p. 172-173). También el conde de Puymaigre toma el dato de Loiseleur-Deslongchamps (conde de PUYMAIGRE, *Les vieux auteurs castillans*, París: Albert Savine, 1890, p. 210). Según Serés (Guillermo SERÉS (ed.), DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, Madrid: Real Academia Española, 2022, p. 49), la cuestión de las fuentes es mucho más compleja: para el tema del discípulo ingrato, apunta al *Speculum morale* de Vicente de Beauvais o a las *Anecdotes historiques* de Étienne de Bourbon; para el tiempo mágico, a la *Scala coeli*, a la *Summa praedicatorum* de Bromyard, al *Promptuarium exemplorum* de Herolt, a la *Tabula exemplorum* o incluso a un cuento de la *Meshal ha-Kadmoni* de Isaac ben Salomon ibn Sahula (David WACKS, «Ibn Sahula's Tale of the Egyptian Sorcerer: A Thirteenth Century Don Yllán», *eHumanista*, 4, 2004, p. 1-2; David WACKS, «Don Yllán and the Egyptian Sorcerer: Vernacular Commonality and Literary Diversity in Medieval Castile», *Sefarad*, 65, 2005, p. 413-433). Véase asimismo el clásico trabajo de Devoto,

quien comenta fuentes, reescrituras y bibliografía (Daniel DEVOTO, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de «El conde Lucanor»*, París: Ediciones Hispanoamericanas, 1972, p. 382-393).

8. Antonio CARRIZO (ed.), *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 203-204.

9. Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ, «El Quijote de Cervantes, el Quijote de Avellaneda y la retórica del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 19, 2000, p. 171-188.

10. Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis GÓMEZ CANSECO, Madrid: Real Academia Española, 2014, p. 181, 184, 216 y 224.

11. Muestra del interés de Avellaneda en la retórica es su énfasis en describir la *actio* de sus personajes, pues el autor del apócrifo suele especificar con qué ademán y tono pronuncian sus parlamentos, especialmente en el caso de don Quijote: «Habló con voz entonada a Sancho [...]. Esto decía paseándose por el aposento, haciendo piernas y continentes, pisando de carcaño y levantando más la voz y haciéndola más gruesa, grave y reposada» (A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 42). Véanse ejemplos semejantes en las p. 42, 52, 53, 61, 84, 105, 116, 117, 129, 132, 143, 225, 244, etc.

12. Lope de VEGA CARPIO, *Rimas*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, Madrid: Real Academia Española, 2022, p. 398.

13. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 222.

14. Luis GÓMEZ CANSECO (ed.), Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española, 2014, p. 222.

15. Lope de VEGA CARPIO, *La buena guarda*, ed. de Sònia BOADAS, en Luis SÁNCHEZ LAÍLLA (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid: Gredos, 2016, vol. II, p. 427-667, p. 499.

16. Armando COTARELO Y VALLEDOR, *Una cantiga célebre del Rey Sabio. Fuentes y desarrollo de la leyenda de sor Beatriz, principalmente en la literatura española*, Madrid: Antonio Marzo, 1904, p. 118.

17. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre...*, p. 90.

18. Robert GUIETTE, *La légende de la sacristine. Étude de littérature comparée*, París: H. Champion, 1927, p. 224.

19. Aldo RUFFINATTO, «Cómo dilatar con lo verosímil un *exemplum* mariano (la sacristana en manos de Lope)», *Edad de Oro*, 40, 2021, p. 447-472.

20. María del Carmen ARTIGAS (ed.), Lope de VEGA CARPIO, *La buena guarda*, Madrid: Verbum, 2002, p. 42-43.

21. Margaret A. REES, «La buena guarda de Lope de Vega y “Félix Culpa”: una fusión del mundo medieval y del Renacimiento», en F. J. BIASCO *et alii* (dirs.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid: Júcar, 1992, p. 97-106, p. 98-99.

22. Donald McGRADY, «Alfonso X: fuente de *La buena guarda* de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 2011, p. 719-726.

23. Sònia BOADAS, «Enmiendas autógrafas y fuentes veladas en *La buena guarda* de Lope de Vega», *Janus. Estudios sobre Siglo de Oro*, 5, 2016a, p. 88-99, p. 93-98.

24. Boadas también sostiene que Lope consultó el *Guzmán de Alfarache* apócrifo, en el que se inspiró para una pequeña escena de la comedia (S. BOADAS, «Enmiendas»..., p. 91-92).

25. R. GUIETTE, *op. cit.*, p. 15.

26. En algunas ediciones, el ejemplo lleva el número XXXV (R. GUIETTE, *op. cit.*, p. 18). De hecho, Montalvo, al que nos referiremos abajo, consultó una con esa numeración, que es la que cita en la marginalia: «Casar., lib. 7, 9, 35» (Bernabé de MONTALVO, *Primera parte de la corónica de la orden de Císter*, Madrid: Luis Sánchez, 1602, p. 141). Ahí, «Casar.» vale por «Caesarius» (von Heisterbach).

27. Caesarius von HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum*, ed. de Josephus STRANGE, vol. 2, Colonia: J. M. Heberle, 1851, p. 42-43.

28. Johannes HEROLT, *Sermones Discipuli de tempore et de sanctis*, Estrasburgo: Drucker des Palude, 1484, s. p.
29. A. COTARELO Y VALLEDOR, *op. cit.*, p. 79; D. McGRADY, *art. cit.*, p. 721.
30. R. GUIETTE, *op. cit.*
31. *Ibid.*
32. A. COTARELO Y VALLEDOR, *op. cit.*, p. 80-83.
33. B. de MONTALVO, *op. cit.*, p. 141.
34. S. BOADAS, «Enmiendas»..., p. 437-438; Sònia BOADAS (ed.), Lope de VEGA CARPIO, *La buena guarda*, en L. SÁNCHEZ LAÍLLA (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid: Gredos, 2016b, vol. 2, p. 427-667, p. 94-98.
35. Es el caso de oración de la dama a la Virgen al irse del convento, encomendándole la guarda de las damas casaderas (Lope de VEGA CARPIO, *La buena guarda*, ed. cit., p. 427-667, v. 1131-1179 y 2925-2931), o de la frase del ángel, ordenando a la pecadora que vuelva a su lugar, donde hallará todo como lo dejó al fugarse (*ibid.*, v. 2736-2743).
36. A. COTARELO Y VALLEDOR, *op. cit.*, p. 97; M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre...*, p. 93-95.
37. Sobre la amplificación lopesca se han pronunciado autores como Menéndez Pelayo y McGrady. El primero considera *La buena guarda* «La joya del teatro religioso de Lope y una de las obras más bellas de su repertorio», y subraya «el hábil y decoroso empleo de lo sobrenatural» y los ecos del tema de *Anfitrión*, al tiempo que deplora la adición de una «intriga de amor subalterna y nada interesante» (M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre...*, p. 85 y 93). Mucho más duro es McGrady, para quien «Su defecto más obvio es que para convertir en comedia la leyenda de la monja que se fuga de su monasterio con un amante, que ocupa tan sólo una página en sus versiones más antiguas, Lope introduce mucho material que sólo puede considerarse como relleno para llegar a los 3.000 versos» (D. McGRADY, *art. cit.*, p. 720).
38. *Ibid.*, p. 720.
39. J. HEROLT, *op. cit.*, «*De miraculis Beate Virginis*», s.f. [155b]. *La versión de Heisterbach es prácticamente idéntica: «In monasterio quodam sanctimonialium, cuius nomen ignoro, ante non multos annos virgo quaedam degebat nomine Beatrix. Erat enim corpore speciosa, mente devota, et in obsequio Dei Genitricis ferventissima. Quotiens illi speciales orationes sive venias secretius offerre potuit, pro maximis deliciis reputavit. Facta vero custos, hoc egit tanto devotius, quanto liberius. Quam clericus quidam videns et concupiscens, procarari coepit. Illa verba luxuriae spernente, istoque tanto importunius instante, serpens antiquus tam vehementer pectus eius succendit, ut flammam amoris ferre non posset. Accedens vero ad altare beatae Virginis patronae oratorii, sic ait: “Domina, quanto devotius potui, servivi tibi, ecce claves tuas tibi resigno, tentationes carnis diutius sustinere non valeo”. Positisque super altare clavibus, clam secuta est clericum. Quam cum miser ille corrupisset, post dies paucos abiecit. Illa cum non haberet unde viveret, et ad claustrum redire erubesceret, facta est meretrix. In quo vitio cum publice quindecim annos transegisset, die quadam in habitu saeculari ad portam venit monasterii. Quae cum dixisset portario “Nosti Beatricem quandoque huius oratorii custodem?”, respondit “Optime novi. Est enim domina proba ac sancta, et sine querela ab infantia usque ad hanc diem in hoc monasterio conversata”. Illa verba hominis notans, sed non intelligens, dum abire vellet, Mater Misericordiae in effigie nota ei apparens ait: “Ego per quindecim annos absentiae tuae officium tuum supplevi; revertere nunc in locum tuum, et poenitentiam age, quia nullus hominum novit excessum tuum”. In forma siquidem et habitu illius, Dei Genitrix vices egerat custodiae. Quae mox ingressa, quamdiu vixit gratias egit, per confessionem circa se gesta manifestans. Quod pusillanimes per eam confortentur, subsequens ostendit exemplum»* (C. von HEISTERBACH, *op. cit.*, p. 42-43).
40. R. GUIETTE, *op. cit.*, p. 230.
41. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria (I. Estudios generales. Edad Media. Influencias semíticas. Cervantismo)*, ed. de Enrique SÁNCHEZ REYES, en *Edición*

nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, I, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, p. 359.

42. *Ibid.*, p. 93.

43. *Ibid.*. Menéndez Pelayo aclara que estos detalles eran de dominio público y que no deben hacernos pensar que Avellaneda fuese dominico, como algunos sostienen (p. 371-372).

44. A. COTARELO Y VALLEDOR, *op. cit.*, p. 152.

45. *Ibid.*, p. 163-164. En estos aspectos, Cotarelo y Valledor opone «Los felices amantes» a «El rico desesperado», «historia repugnante y monstruosa, tan falta de verosimilitud como de buen gusto, de asunto bajo y sin interés, que parece tomada de alguna fuente extranjera» (A. COTARELO Y VALLEDOR, *op. cit.*, p. 152).

46. *Ibid.*, p. 153.

47. *Ibid.*, p. 159.

48. Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, «Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano», en F. CHECA CREMADES y B. J. GARCÍA GARCÍA (eds.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 37-52, p. 38; Heinrich F. PLETT, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden: Brill, 2012, p. 11 y 13; Graham ZANKER, «Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry», *Reinisches Museum*, 124, 1981, p. 297-311, p. 298; *Retórica a Herenio*, ed. de Salvador NÚÑEZ, Madrid: Gredos, 1997, p. 55 y 313.

49. Luisa LÓPEZ GRIGERA, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, p. 137.

50. QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Obra completa*, 5 vols., Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2000, VIII, 3, 70, vol. III, p. 205.

51. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 181.

52. *Ibid.*, p. 182.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*, p. 183-184.

55. *Ibid.*, p. 182.

56. *Ibid.*, p. 186.

57. *Ibid.*, p. 182-183.

58. *Ibid.*, p. 186.

59. *Ibid.*, p. 183, 185, 189. También en ese cuento ligaba Avellaneda la memoria y la batería: «Despidiose, agradecidísimo de este cuidado y de la merced y regalo recibido del caballero y de su esposa, el soldado, con mil cortesés ofrecimientos; y, puesto en su aposento y acostado en él, fue tal la batería que le dieron las memorias del bello ángel que adoraba que totalmente estaba fuera de sí» (*ibid.*, p. 168). Véase, sobre este uso, Gómez Canseco (L. GÓMEZ CANSECO [ed.], *op. cit.*, p. 492), quien lo considera cercano al estilo de Lope, pero alejado del de Cervantes. En cualquier caso, resulta llamativo que todas las ocurrencias de la palabra en el *Quijote* de Avellaneda aparezcan en las dos historias intercaladas.

60. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 182.

61. *Ibid.*, p. 185.

62. *Ibid.*, p. 188.

63. *Ibid.*, p. 190.

64. *Ibid.*, p. 191.

65. *Ibid.*, p. 201.

66. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre...*, p. 93.

67. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 196. El pormenor de las ampollas («vejigas») anticipa otros episodios de carácter casi hagiográfico hacia el final de la novelita (*ibid.*, p. 209).

68. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 202.

69. *Ibid.*, p. 207-208 y 212-213.
70. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre...*, p. 93.
71. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 182, 183 y 184. Además, no olvidemos que don Gregorio es un galán de monjas, figura conocida en los conventos de la época. Véase al respecto la reflexión de Gómez Canseco (L. GÓMEZ CANSECO, *op. cit.*, p. 163), quien no solo remite al *Buscón* (Francisco de QUEVEDO, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando CABO ASEGUINOLAZA, Barcelona: Crítica, 1993, lib. III, cap. 9, p. 214-219), sino que explica que esta figura aparece en los dos cuentos del *Quijote* de Avellaneda: «El rico desesperado» y el que nos ocupa.
72. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 193, 196 y 207.
73. *Ibid.*, p. 190.
74. *Ibid.*, p. 195.
75. *Ibid.*, p. 191.
76. *Ibid.*, p. 194.
77. *Ibid.*, p. 194-195.
78. *Ibid.*, p. 207-208.
79. *Ibid.*, p. 210.
80. *Ibid.*, p. 213-214.
81. *Ibid.*, p. 193.
82. *Ibid.*, p. 194.
83. *Ibid.*, p. 207.
84. *Ibid.*, p. 181, 190, 191, 194.
85. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre...*, p. 87 y 89.
86. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ed. cit., p. 191.
87. *Ibid.*, p. 192.
88. *Ibid.*, p. 206.
89. *Ibid.*, p. 207.
90. *Ibid.*, p. 208.
91. *Ibid.*, p. 68, 74, 93, 121, 178, 229, etc.
92. *Ibid.*, p. 69, 76, 87, 91, 131, 141, 142, 251, 256, etc.
93. *Ibid.*, p. 22, 65, 77, 104, 109, 127, 154, 230, 235, 261, 264, etc.
94. Clea GERBER, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el «Quijote» de Cervantes*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2018, p. 182.
95. Son los núms. 500-559 de Aarne y Thompson, y Uther (Antti AARNE y Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961, p. 167-202; Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004, p. 284-327).
96. A. AARNE y S. THOMPSON, *op. cit.*, p. 163 y 238; H.-J. Uther *op. cit.*, p. 278-279 y 373-374.
97. Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Leyendas*, ed. de Pascual IZQUIERDO, Madrid: Cátedra, 2010, p. 216; Jorge Luis BORGES, *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza, 1981, p. 17-20; Jorge Luis BORGES, *Libro de arena*, Madrid: Alianza, 1983b, p. 97.

RESÚMENES

Este trabajo analiza un caso de reescritura y de uso de la retórica y del detalle en un cuento intercalado en el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda: «Los felices amantes». Tras examinar la cuestión esencial de las fuentes del texto, estudiamos la reescritura de Avellaneda centrándonos en cómo el licenciado construye su cuento usando la *amplificatio*, y concretamente los detalles de *evidentia*, que emplea no solamente para desarrollar temas y personajes, sino para reforzar la estructura del relato y subrayar uno de los temas centrales del texto: el tiempo.

Cet article analyse un cas de réécriture et d'utilisation de la rhétorique et du détail dans un récit inséré dans le *Don Quichotte* d'Alonso Fernández de Avellaneda : « Los felices amantes ». Après avoir examiné la question essentielle des sources du texte, nous étudions la réécriture d'Avellaneda en nous concentrant sur la manière dont l'écrivain construit son récit à l'aide de l'*amplificatio*, et plus particulièrement des détails de l'*evidentia*, qu'il utilise non seulement pour développer des thèmes et des personnages, mais aussi pour renforcer la structure du récit et pour souligner l'un des thèmes centraux du texte : le temps.

This paper analyzes a case of rewriting and the use of rhetoric and detail in a story inserted in Alonso Fernández de Avellaneda's *Don Quixote*: «Los felices amantes». After examining the essential question of Avellaneda's sources, we study his rewriting by focusing on how he constructs his tale using *amplificatio*, and specifically the details of *evidentia*, which he employs not only to develop themes and characters, but also to reinforce the structure of the story and to emphasize one of the central themes of the text: time.

ÍNDICE

Palabras claves: Alonso Fernández de Avellaneda, Don Quijote, Los felices amantes, reescritura, realismo

Keywords: Alonso Fernández de Avellaneda, Don Quixote, Los felices amantes, Rewriting, Realism

Mots-clés: Alonso Fernández de Avellaneda, Don Quichotte, Los felices amantes, réécriture, réalisme

AUTOR

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel