

Hanno Ehrlicher (ed.)

## El otro *Don Quijote*

La continuación de Fernández de Avellaneda  
y sus efectos



Nueva Serie  
No. 33

Hanno Ehrlicher (ed.)

**El otro *Don Quijote***

La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos

Augsburgo 2016

Universität Augsburg

Institut für Spanien, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA)

Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina

Marzo de 2016

# Índice

A manera de prólogo .....	5
---------------------------	---

## **Avellaneda: edición y autoría**

Luis GÓMEZ CANSECO

Avellaneda en la imprenta: Tarragona, 1614 .....	11
--	----

Nanette RIBLER-PIPKA

Avellaneda y los problemas de la identificación del autor. Propuestas para una investigación con nuevas herramientas digitales .....	27
---	----

## **Avellaneda y Cervantes frente a frente: el entramado de los tres *Quijotes***

Hanno EHRLICHER

La artificiosidad aumentada. Avellaneda como catalizador de la narrativa del <i>Quijote</i> .....	55
--	----

José Manuel MARTÍN MORÁN

El diálogo en las dos segundas partes del <i>Quijote</i> .....	75
--	----

David ALVAREZ ROBLIN

Propuestas para un nuevo enfoque de la relación Cervantes-Avellaneda.....	93
---	----

## **La herencia literaria de Avellaneda**

William HINRICHS

Los felices continuadores de Avellaneda: expansión del mundo quijotesco después de 1614 .....	113
--	-----

Bibliografía general.....	131
---------------------------	-----

Los autores .....	143
-------------------	-----



## A manera de prólogo

2016 es un año que, sin duda, nos tiene que hacer recordar a Cervantes, muerto hace cuatro siglos, un año antes de que se publicaran los *Trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* —una obra considerada por el propio autor como su novela principal— y uno después de que se editara la *Segunda Parte del Quijote*.

Por eso mismo, a primera vista, presentar en una fecha tan señalada estudios sobre el otro *Don Quijote*, el de Alonso Fernández de Avellaneda, puede parecer un delito de alta traición si consideramos que, tras ese pseudónimo, se ocultaba un escritor rival. Cervantes, ante la osada apropiación del ingenioso hidalgo por parte de Avellaneda, tuvo que emplear en la vejez todas sus fuerzas para volver a imponer su autoría. Descubrir la identidad del impostor, al parecer, no le interesaba y si la conocía, no quiso revelarla. Desde tal suceso, la crítica se ha dedicado en general a rebajar el valor de Avellaneda por irreverente, fuera quien fuera, y el de su novela que, ante la genial invención de Cervantes, no podía ser más que un descarado plagio y una trivialización del modelo. En la medida en que iba creciendo el aprecio por el *Quijote* de Cervantes —a lo que contribuyó especialmente el romanticismo alemán al elevarlo a libro de carácter profundamente filosófico— aumentaba también el desprecio hacia el otro, tanto que incluso se llegó a ignorarlo por completo. En Alemania, en concreto, no se ha realizado hasta la fecha ninguna traducción directa del texto de Avellaneda. El lector alemán conoce tan solo la versión afrancesada, es decir, la ‘belle infidèle’ que realizó René Lesage y cuya traducción al alemán se incluía todavía en la edición de Friedrich Justin Bertuch del *Quijote* en seis tomos<sup>1</sup>. Y aquí también se marginaliza a Avellaneda, pues Bertuch decide relegar el *Quijote* apócrifo a los últimos tomos porque consideraba “un pecado contra el espíritu de Cervantes refrenar la corriente de su obra con semejante intercalación y, además, de tal tamaño”<sup>2</sup>. Después de la edición de Bertuch, sin embargo, esta marginación se convirtió, bajo la influencia de los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel, y de otros lectores románticos, en verdadero ninguneo. Friedrich Schlegel, por ejemplo, se quejaba de que en la traducción de Bertuch “la bella iracundia y la altiva serenidad de don Quijote habían perdido sus rasgos más finos y [que] Sancho se asemejaba al labrador de la Baja Sajonia”<sup>3</sup>, y entronizó la nueva tra-

---

<sup>1</sup> Cf. Cervantes 1775–1777.

<sup>2</sup> *Ibid.*, vol. 3, 1777, 1.

<sup>3</sup> Schlegel 1967 [1799], 281.

ducción de Ludwig Tieck como la única a la altura del espíritu de Cervantes. Pero en las ediciones de Tieck y de los que la siguieron, la continuación de Fernández de Avellaneda quedó rigurosamente excluida. Tuvieron que pasar casi dos siglos hasta que, en 1968, se publicó una reedición modernizada de la traducción de Bertuch, si bien desapareció rápidamente del mercado<sup>4</sup>.

Sería lamentable que, en el siglo XXI, continuemos esa tradición de menosprecio hacia el osado Avellaneda sin cuestionarla. Queramos o no, es imposible ignorar a este autor, pues además de constituir un importante eslabón —el más temprano, de hecho<sup>5</sup>— en el proceso cultural de convertir a Cervantes y su obra en monumento y lugar de memoria, su *Quijote* está tan íntimamente vinculado a la obra cervantina que sin él no se puede apreciar esta en todo su alcance. Pero no basta con recordar al autor pseudónimo y seguir buscando obstinadamente su identidad, ante todo hay que leer su texto e, incluso, releerlo.

Con esta finalidad se organizó un encuentro en la ciudad de Augsburgo, en noviembre de 2015, cuyos frutos se ofrecen ahora en este número de *Mesa Redonda*. Las contribuciones que ofrecemos por escrito, aunque no puedan reflejar fielmente la vivacidad y el entusiasmo con la que se discutió en aquel encuentro, sí lograrán hacer reflexionar sobre la obra y avivar futuras investigaciones<sup>6</sup>.

Los dos primeros artículos se concentran en el texto y la autoría de Avellaneda, pero están en las antípodas metodológicas: Luis GÓMEZ CANSECO, con una mirada escrutadora y una lectura filológica muy de cerca (*close reading*), nos revela detalles de las dos ediciones del texto de Avellaneda que salieron de la imprenta de Felipe Roberto, en Tarragona, detalles que antes habían pasado desapercibidos y que ayudan a profundizar nuestros conocimientos de la historia del libro en el siglo XVII. Nanette RIBLER-PIPKA, por su parte, con la estilometría elige un método que corresponde a lo que Franco Moretti llama *distant reading*<sup>7</sup> y que se apoya en el cálculo de los datos y sus relaciones mediante algoritmos complejos. Este método invalida toda una serie de ‘pruebas’ de autoría realizadas en los últimos años, que se consideraban incuestionables a pesar de la falta de rigor científico. Los resultados a los que se llega son muy contrarios a los obtenidos mediante las lecturas hermenéuticas que ha realizado el resto de los contribuidores de este volumen. La contradicción entre los métodos no implica que

<sup>4</sup> Cf. Fernández de Avellaneda 1968.

<sup>5</sup> Pérez Magallón 2015, 33 s.

<sup>6</sup> En este lugar quiero agradecerle a Elvira Gómez Hernández el trabajo de corrección y revisión.

<sup>7</sup> Moretti 2013.

uno sea correcto y otro no, pero sí evidencia que urge empezar a relacionar los micro y macroanálisis.

Si de la primera parte los ‘avellanedistas’ podrían recoger nuevos impulsos, los ‘cervantistas’, por otro lado, deberían reconsiderar su notorio menosprecio hacia el texto de Avellaneda después de haber leído la segunda sección de nuestro libro. En ella se presentan tres lecturas cuya perspectiva comparatista revela el potencial intertextual y añade aún más complejidad al entramado que se establece entre los *Quijotes*. Mientras que en la comparación de Manuel MARTÍN MORÁN —quien se centra en el diálogo y las técnicas narrativas empleadas por los dos autores— se revelan sobre todo los déficits de Avellaneda como narrador, los estudios de Hanno EHRLICHER y de David AVAREZ ROBLIN resaltan los efectos positivos que tuvo para Cervantes la rivalidad con el continuador, ya que al tener que marcar la diferencia frente al otro adoptó una “escritura aún más libre y creativa”, como formula Alvarez Roblin (p. 94), y consiguió aumentar la artificiosidad de su ficción. Aunque las tres aportaciones no eligen los mismos caminos ni llegan a los mismos resultados, cada uno a su manera demuestra lo fructífero que resulta leer las aventuras del héroe cervantino a la luz del *Quijote* de Avellaneda.

Por último, la tercera sección presenta un artículo de William HINRICHS. Con él se cierra el libro, pero se abre la perspectiva histórica hasta llegar a la actualidad. HINRICHS muestra lo prolífica que ha sido la labor del continuador, presentando una serie de novelas que tienen por tema o figura de sus tramas a Avellaneda. Y es que este también ha dejado sus huellas en la literatura. Si las seguimos buscando hoy, es por el gran impacto de la obra del autor complutense, de manera que leer por estas fechas a Avellaneda no es el peor modo de recordar a Cervantes. Hacerlo de esta forma, además, se nos antoja muy del gusto cervantino, pues, al fin y al cabo, aparte de escritores rivales los dos fueron con toda seguridad muy perspicaces y buenos lectores el uno del otro.

Hanno Ehrlicher (ISLA, Universidad de Augsburg)





**Avellaneda:**  
**edición y autoría**



## Avellaneda en la imprenta: Tarragona, 1614

Luis Gómez Canseco

Para Enrique Suárez Figaredo

El pie de imprenta del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda reza con claridad “Con Licencia, En Tarragona en casa de Felipe Roberto, Año 1614”, y eso parece que entendió Cervantes según se sigue del prólogo al *Quijote* de 1615, donde se refiere a “aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona”<sup>1</sup>. Al adentrarnos, sin embargo, en los territorios de la ficción, descubrimos que don Quijote llega a Barcelona y, al final del capítulo LXII, entra por curiosidad en una imprenta, donde —¡oh, admirable portento!— se topa por las buenas con el enemigo: “Pasó adelante y vio que asimesmo estaban corrigiendo otro libro, y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas”<sup>2</sup>. La reticencia cervantina y la ubicación del libro apócrifo en Barcelona han sido suficientes para cuestionar la veracidad del pie con que se estampó el libro y para buscar impresores alternativos a Felipe Roberto, aunque casi siempre —dicho sea de paso— junto a nuevos candidatos para el trono avellanescos.

Fue el mismísimo Gregorio Mayans quien abrió la veda, aunque de modo poco concluyente. Con el único argumento de las insinuaciones cervantinas, se refiere a “la ficción de la patria y realidad de la impresión en Tarragona”<sup>3</sup>. Hubo que esperar hasta 1934 para que Emilio Cotarelo afirmara que el libro había sido impreso en Valencia por Pedro Patricio Mey, aunque sus argumentos no iban mucho más allá de la similitud del taco estampado en la portada con el de la edición que Mey hizo en 1605 del *Quijote* cervantino. Solo similitud, porque lo cierto y verdad es que su intención última era la de postular a Guillén de Castro como identidad oculta de Avellaneda. Francisco Martínez, que rebatió en 1935 el nombre de Castro al año siguiente, dio por bueno al impresor, del mismo modo que recientemente lo ha hecho José Barros Campos (2004), aunque trasladando el lugar de impresión a Segorbe, donde Francisco Felipe Mey tuvo su oficina entre 1613 y 1614.

---

<sup>1</sup> DQC II, 617.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, LXII, 1145.

<sup>3</sup> Mayans 1737, 62.

También ha salido a la palestra el nombre de Zaragoza y, en concreto, la imprenta de Lanaja y Quartanet<sup>4</sup>, aunque la idea que se ha impuesto entre los cervantistas es que el libro de Avellaneda se imprimió en Barcelona. Así parece que lo insinuó Cervantes y que siglos después, entre 1936 y 1937, lo demostró palmariamente Francisco Vindel. Ciertamente es que Vindel despliega un considerable arsenal de información tipográfica para afirmar que los tipos, los colofones, la composición de las páginas o los defectos tipográficos eran similares a los de Sebastián de Cormellas y que Roberto pudo limitarse a ceder su nombre; pero también es cierto que toda esa argumentación le sirve de prefacio para su intención última que no es sino la de defender la filiación de Alonso de Ledesma con Avellaneda.

Aun cuando los argumentos bibliológicos de Vindel son menos contundentes de lo que pudiera parecer, la coincidencia con Cervantes y la fuerza histórica de un nombre como Cormellas ha sido suficiente para que la propuesta se haya asentado como certeza casi indiscutible. Así lo entendieron Luis Astrana Marín, Martín de Riquer, Daniel Eisenberg, Helena Percas de Ponsetti, Tom Lathrop, Javier Blasco o William H. Hinrichs, entre otros. Es cierto que el apócrifo coincide con las estampaciones que Cormellas tiró por esos años en los tipos y adornos que señaló Vindel o en otros detalles, como los tres puntos (::) utilizados como signo de colofón<sup>5</sup>. Incluso la disposición formal de la portada y los preliminares es muy similar a la de alguno de esos libros de Cormellas, como el *Compendio breve de ejercicios espirituales*, de 1614, o el *Destierro de ignorancias*, de 1615 (figs. 1, 2, 3, 4 y 5). Aun así, también se puede ver que los libros salidos de la oficina de Cormellas por estas fechas tienen una mayor calidad final que el *Quijote* de 1614, como puede verse en textos tan diversos como la *Tercera parte de la historia pontifical* de Luis de Babia, de 1609, o la *Sexta parte* de las comedias de Lope, de 1616 (figs. 6 y 7).

En realidad, la impresión del *Segundo tomo* de Avellaneda utiliza costumbres tipográficas muy asentadas entre los impresores catalanes del momento, entre otras cosas, porque se repite la costumbre de reimprimir libros a partir de modelos ya estampados previamente por otro impresor. Es lo que ocurre con la trama catalano-aragonesa de la *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, con varias ediciones compuestas a plana y renglón a partir de la edición

<sup>4</sup> Rodríguez López-Vázquez 2011, 60–62.

<sup>5</sup> Este colofón se encuentra, por ejemplo, en el f. 44v de la *Parte primera y segunda de la Diana de George de Monte Mayor* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614) o, como signo de inicio, en los ff. 1r, 29r, 53r, 76r y 260r de las *Doce comedias de Lope de Vega Carpio* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614).

hecha por Cormellas en 1599<sup>6</sup>, con la *Phisonomía y varios secretos de Naturaleza* de Jerónimo Cortés, que Jerónimo Margarit imprime en Barcelona, en 1610, a partir de la edición del libro hecha por Felipe Roberto en 1609, uno de cuyos ejemplares presentó para conseguir la aprobación, o con las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, impreso primero por Cormellas en 1618 y de manera casi inmediata por el mismo Margarit en el mismo año. El análisis de las estampaciones hechas por varios impresores catalanes entre 1600 y 1620 permite concluir que se impusieron entre ellos unas formas de composición considerablemente semejantes; y no solo por esa imitación de libros, sino acaso por el muy posible movimiento de cajistas entre diversas imprentas. Sirvan como ejemplo de esas coincidencias las portadas de la *Phisonomía* impresa por Margarit y el *Quijote* de Avellaneda, que repiten una misma disposición tipográfica (figs. 8 y 9). Por otro lado, la utilización de tipos, letras capitales, hierros y adornos similares permite conjeturar que impresores y libreros del Principado compraban esos materiales a los mismos artesanos. El uso de esos hierros se puede comprobar, entre otros muchos libros del propio Cormellas, en la misma *Phisonomía* de Margarit, en la de Felipe Roberto que le sirvió de pauta o en los folios 4v y 1r del apócrifo, que además usan los arquillos laterales que Francisco Vindel aseguraba ser exclusivos de Cormellas (figs. 10, 11, 12 y 13)<sup>7</sup>.

Todo ello confirma lo que ya defendieran Ángel del Arco y Molinero en 1916 o el padre Serra-Vilaró veinte años después: que ya disponemos de un pie de imprenta para el libro y nada impide que Felipe Roberto fuera el impresor del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Nadie ha conseguido demostrar de manera plausible la condición fraudulenta de esos datos. Roberto, además, imprimía de modo similar y disponía, como otros impresores catalanes, de los tipos, capitales decoradas —como la *E* con un ave que aparece en varias de sus impresiones— y adornos que se usaron para componer y estampar el libro. Entre otras costumbres editoriales que identifican a Roberto y aparecen en el *Quijote* de Avellaneda se encuentra la disposición de los pies de imprenta. Mientras Cormellas ubica casi siempre la palabra “Año” y el año de impresión a cada lado del motivo de la portada, dejando para el pie la licencia, el lugar y la imprenta (figs. 14 y 15), Felipe Roberto indica siempre el año de im-

---

<sup>6</sup> Cf. Gómez Canseco 2012, 878–880.

<sup>7</sup> Los hierros se mantuvieron en la casa Roberto, pues su hijo Gabriel, que se hace cargo de la misma a partir de 1618, los utiliza en *La Arismetica de Juan Ventallol, traducida de lengua catalana en castellana por el Doctor Juan Batista Tolra* en 1619 y en *Divae Prothomartyri Theclae, civitatis et provinciae tarraconen. Patronae d. compendium auctoritatis*, de 1631.

presión al final del pie, como ocurre en su *Quijote*: “Con licencia. En Tarragona, en casa de Felipe Roberto. Año 1614” (figs. 16, 17, 18, 19, 20 y 21).

## 1. En la imprenta de Felipe Roberto

El trabajo de Felipe Roberto estuvo siempre vinculado al arzobispado de Tarragona, lo que le permitía trabajar con una considerable libertad en lo que corresponde a las aprobaciones y licencias eclesiásticas, que bastaban para imprimir legalmente un libro en Cataluña. Así, su *Tragicomedia de Calisto y Melibea* sale en 1595 con una licencia dada en Madrid en 1573; el *Guzmán* se imprimió con la misma documentación barcelonesa otorgada a Cormellas; o el *Tratado del hombre* de José Luquián, que, no en vano, era lector en la Seo de Tarragona, salió sin aprobación ni licencia alguna. Se añadían a ello los plazos, pues Roberto parece iniciar sus tareas incluso antes de disponer de las licencias, a sabiendas de que las obtendrá. Un ejemplo evidente es la *Phisonomía* de Jerónimo Cortés, cuya licencia está fechada el 26 de septiembre de 1609, y solo un mes después, el 8 de noviembre, Jerónimo Margarit obtiene aprobación para imprimir el mismo libro habiendo presentado para ello un “ejemplo de la impresión hecha este presenta año en Tarragona por Felipe Roberto”<sup>8</sup>. O Roberto compuso e imprimió los 15 pliegos del libro en menos de un mes o había empezado a trabajar antes de contar con las licencias. No cabe más opción.

Esa prontitud administrativa hubo de ser clave para el licenciado Fernández de Avellaneda, que, en el verano de 1613, había leído en el “Prólogo al lector” de las *Novelas ejemplares* el anuncio de Cervantes: “y primero verás, y con brevedad, dilatadas las hazañas de don Quijote”<sup>9</sup>. Urgía, pues, sacar su libro y era necesario esquivar los complejos procesos administrativos de Castilla. Felipe Roberto, aun cuando su labor principal fueran estampaciones religiosas para el arzobispado, también había tirado varios libros de caballerías y obras como el *Libro áureo de la vida y carácter de Marco Aurelio, emperador* de fray Antonio de Guevara (1590), el *Galateo español* de Gracián Dantisco (1593), la *Celestina* (1595) o el *Guzmán de Alfarache* (1603). A iniciativa propia o por indicación de Cormellas, Avellaneda pudo pensar que Felipe Roberto era el impresor adecua-

<sup>8</sup> Fray Tomás Roca, “Aprobación”, en Jerónimo Cortés, *Phisonomía y varios secretos de Naturaleza*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1610, f. A2r. Debo esta noticia, así como la del uso de los hierros de adorno en Margarit, a la generosidad y sabiduría de Enrique Suárez Figaredo. Véase ahora su edición de la *Fisonomía* en [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista20/textos/01\\_Fisonomia\\_Natural.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista20/textos/01_Fisonomia_Natural.pdf).

<sup>9</sup> Cervantes 2005, 20.

do y ya el 18 de abril de 1614 disponía de la aprobación firmada por Rafael Ortoneda. Hubo de comenzar entonces la labor de composición e impresión del libro, que había de estar terminada hacia finales de junio o principios de julio, cuando, con fecha de 4 de ese mismo mes, se recibió la licencia de Francisco de Torme y Liori<sup>10</sup>. Con ello casi daría tiempo para que un ejemplar del libro hubiera llegado a manos de Cervantes, su primer destinatario, el 20 de julio de 1614, fecha en que Sancho data la carta que remite a su mujer desde el palacio de los duques en el capítulo XXXVI de la segunda parte.

Esa primera estampación del libro pudo estar terminada y comenzándose a distribuir, como vimos, en julio de 1614. Desde 2007 sabemos, gracias a la constancia de Enrique Suárez Figaredo, que hubo una segunda estampación, de la que conocemos dos ejemplares, uno conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura Cerv.Sed.-8669 y otro en la biblioteca del castillo de Perelada. Como era común en las imprentas del Siglo de Oro, esta segunda composición se hizo a plana y renglón respecto a la primera, de manera que el cálculo y la disposición de pliegos y folios no variasen. En lo que corresponde a lo textual —que aquí no me interesa— se añadieron errores y se enmendaron varias lecturas desacertadas de la primera composición. Los tipos, la letrería, los hierros que sirvieron para imprimir las cenefas y el papel pertenecen a los mismos juegos, por lo que puede afirmarse, sin margen de error, que esta segunda estampación se hizo en la misma imprenta de Felipe Roberto.

Aunque no siempre con el mismo acierto, los cajistas tarraconenses intentaron reproducir la primera composición de manera que los ejemplares resultantes de las dos composiciones parecieran fruto de una sola. Para ello no solo se respetaron regularmente la disposición de los renglones, las planas y los pliegos, sino que se esforzaron en mantener incluso los espacios en blanco entre palabras. La razón para que así se hiciera es que la composición de esta segunda estampación no fue completa. En realidad, para varias planas de la segunda estampación (*B*), se utilizó la misma caja con la composición de la primera estampación (*A*). *A* y *B* comparten 17 planas de tres formas: 6 en la interna del pliego *Ll*, 5 en la externa del pliego *Mm* y 6 en la forma interna del mismo pliego *Mm*.

Para empezar están, como indicio de ese origen común, las erratas mantenidas sin enmienda tanto en *A* como en *B*, pero, sobre todo, los tipos gastados, dañados o defectuosos y la disposición misma de la composición como prueba inequívoca de que estamos ante una misma caja. En esos dos pliegos, se encuen-

---

<sup>10</sup> Como ha señalado Suárez Figaredo (2014, 7), “la Licencia, muy posterior a la Aprobación, se extendió probablemente una vez estampado el libro”.



tran composiciones aparentemente semejantes, pero que, en realidad, deben proceder de dos cajas distintas. Es el caso de los folios 265r, 267r, 267v o 269r. Junto a ello, se localizan páginas que no son sino el resultado de una única composición, como los folios 265r, 265v, 266r, 268r, 269v, 271v y 272r en el pliego *Ll* o los folios 273r, 273v, 274v, 275r, 275v, 276r, 276v, 277r, 278r, 279v y 280r en el pliego *Mm*. Los tipos dañados o en mal estado o la posición de los mismos en la página corroboran el hecho, aun cuando, como en el caso del folio 276v, corresponden a distintos estados de una misma edición. Aun así, queda la evidencia de que la llamada del pliego se compuso de nuevo en varios casos, como en los folios 268r y 275r<sup>11</sup>.

## 2. Otros enigmas en torno a Avellaneda

La cuestión es que para esta segunda estampación se hizo una nueva composición casi completa del libro, treinta y tres de los treinta y cinco pliegos que lo componían, en concreto de los primeros pliegos *A–Kk*, pero también del último *Nn*, así como una segunda composición para algunas planas de los pliegos *Ll* y *Mm*. Esta segunda composición se hizo —hasta donde alcanzaba la pericia del cajista de turno— remedando los detalles de la primera y procurando que tuviera un aspecto externo similar, de manera que pudiera pensarse que se trataba de una única composición. Lo extraño del caso es que solo se reutilizan dos pliegos, que, además, no son los finales. En las imprentas de la época, fue práctica relativamente común reaprovechar los excedentes de tiradas anteriores para nuevas ediciones y generalmente se hacía uso de los pliegos finales. Es el caso, por ejemplo, de la edición de la *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, que Juan de Momarte publicó en Bruselas, en 1639, y en la que reutilizó el grueso de los pliegos sobrantes de otra edición que él mismo había lanzado en 1604. Se limitó a componer y tirar un pliego inicial, incluyendo una nueva portada, que antepuso a lo ya impreso treinta y cinco años antes. Roberto, sin embargo, compuso de nuevo el último pliego del libro.

Más extraño aún es el hecho de que no se trate de pliegos completos, sino de planas sueltas de tres formas. Lo lógico hubiera sido encontrarse con pliegos o, al menos, con formas completas, teniendo en cuenta el sistema de estampación en las imprentas de la época. Hoy por hoy, no encuentro una explicación completamente satisfactoria. Las opciones que me resultan más plausibles son dos. La primera es que, ante la necesidad de lanzar un mayor número de ejemplares

---

<sup>11</sup> Gómez Canseco 2014, 86\*–111\*.

del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo* y con la intención de aprovechar el papel, se reutilizaran los pliegos *Ll* y *Mm* impresos solo en esas planas y desechados de una sobretirada, aunque, en este caso, debía de tratarse de un número más que considerable, pues los ejemplares conservados de *B* —tan solo dos— son significativamente más que los de *A*. La segunda opción es que, finalizando esa primera estampación, se dispusiera todavía de las cajas parcialmente compuestas de tres formas de esos dos pliegos, pero, aun así, quedaría por resolver la incógnita de por qué se llevó a cabo una segunda composición para el último pliego.

Pudo ocurrir que, en las primeras semanas de julio de 1614, se decidiera aumentar la tirada para disponer de más ejemplares para la venta. Para ello se aprovechó ese material descartado y se rehízo todo lo demás, procurando que la nueva composición fuera lo más parecida posible a la primera. Esta segunda composición hubo de iniciarse no mucho después de terminar la anterior para que se rematara hacia finales de agosto o principios de septiembre. Con la tinta de esa nueva tirada del apócrifo fresca todavía, se presentó “La verdadera y segunda parte del ingenioso Don Quijote de la Mancha. Compuesta por el licenciado Aquesteles, natural de como se dice, véndese en donde y a do, año de 1614” al certamen poético celebrado en Zaragoza en honor de la beatificación de santa Teresa, apuntando a las claras al apócrifo.

Pero queda todavía pendiente el asunto del capítulo LXII del segundo *Quijote*, en el cual, como vimos, el hidalgo llega a una imprenta barcelonesa donde “estaban corrigiendo” el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*<sup>12</sup>. Al entrar en la oficina, Cervantes precisa cómo don Quijote “vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra”<sup>13</sup>. Es evidente, en primer lugar, que sabía de lo que hablaba y, más allá, que no pensaba en una imprenta de segunda, como hubo de ser la de los Roberto en Tarragona, sino específicamente en una “emprenta grande”, más próxima al emporio editorial de alguien como Cormellas. Por ello no deja de resultar curiosa la precisión con que se refiere al proceso de corrección del libro apócrifo, a sabiendas de que *corregir*, en lo que corresponde a los trabajos de imprenta, era examinar detalladamente la prueba de un pliego antes de proceder a realizar la tirada completa.

Hay que tener en cuenta que don Quijote ya había tenido ocasión de ver y tocar un ejemplar del libro impreso en el capítulo LIX, cuando en una venta se

---

<sup>12</sup> DQC II, LXII, 1145.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, 1142 s.

encuentra con dos de sus lectores, don Juan y don Jerónimo, que se lo ofrecen. Antes y en lo que corresponde a la cronología interna de la acción, Sancho había enviado en el capítulo XXXVI la ya mencionada carta a su mujer el 20 de julio de 1614, al tiempo que, en el XLVII, recibe otra del duque fechada “a diez y seis de agosto”<sup>14</sup>. A Barcelona llegan, según se precisa en el capítulo LXI “la víspera de San Juan”<sup>15</sup>, que debe de ser la festividad de la degollación de san Juan Bautista, el 29 de agosto, y no la de su nacimiento, que se celebraba el 24 de junio<sup>16</sup>. Aun a sabiendas del caos cervantino en materia de tiempos, hay que entender que las pocas fechas concretas que ofrece tienen una mínima lógica y un sentido. Es evidente que, a principios del siglo XVII, literariamente era más atractivo para el lector llevar la trama a Barcelona que a Tarragona, pero es que, al tiempo, Cervantes podía de ese modo insinuar que Cormellas andaba entrometido en el asunto del apócrifo. Acaso lo sabía de cierto o quizás simplemente lo sospechaba. No resulta improbable que Cormellas, con buenos lazos en la corte, hubiese sido quien apuntara al licenciado Fernández de Avellaneda el nombre de Felipe Roberto, con quien mantenía buenas relaciones comerciales. Pero, para cuando llega don Quijote a la Ciudad Condal, el *Segundo tomo* era ya un libro impreso, por lo que esa precisión de que lo estuvieran *corrigiendo* —y no imprimiendo— apunte acaso a la noticia de esa segunda estampación, como hemos visto corregida, que se hizo para aumentar la tirada y el daño.

---

<sup>14</sup> DQC II, 1008.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 1130.

<sup>16</sup> En torno al debate crítico sobre la cronología de dicha festividad en la trama cervantina, véase Rico 2015, 726 y Suárez Figaredo 2007, 18.

## Imágenes

COMPENDIO  
**BREVE DE**  
EXERCICIOS ESPIRITVALES  
y confideraciones, para los que se exercitan en la Oracion mental por las tres vias, Purgatiua, Illuminatiua, y Vnitua, con vn tratadillo de la Oracion.

Recopilado por el P.F. Ciriaco Perez, Hermitaño de la hermita de S. Dimas, de la Santa Montaña de nuestra Señora de Monferrate.

Dirigido à Doña Ana Maria de Belloch, Abadesa del Monasterio de Santa Clara, de la Orden de nuestro Padre San Benito.



CON LICENCIA.

En Barcelona, en casa Sebastian de Cormellas, al Call.

Fig. 1. Ciriaco Pérez, *Compendio breve de ejercicios espirituales*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614. Biblioteca de Cataluña.

**DESTIERRO**  
DE IGNORANCIAS,  
Y AVISO DE  
Penitentes,

Corregido y emendado en esta segunda y ultima Impression por su Autor.

Compuesto por el Padre Fr. Alonso de Vascones, Predicador y Guardian del S. Conueto de nuestra Señora de la Hoz de Puente, de los frayles Descalços de la Recoleccion, de la Prouincia de Granada, de N. Serafico Padre San Francisco.

Dirigido a nuestro Renerendissimo Padre Fray Antonio de Trejo, Abate General de la Orden de nuestro Serafico Padre San Francisco.



Con Licencia, en Barcelona.

Por Sebastian de Cormellas al Call, a su costa.

Vendese en la mesma Emprenta.

Fig. 2. Alonso de Vascones, *Destierro de ignorancias y aviso de penitentes*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614. Biblioteca de Cataluña.

SEGUNDO  
TOMO DEL  
INGENIOSO HIDALGO  
DON QUIXOTE DE LA MANCHA,  
que contiene su tercera salida : y es la  
quinta parte de sus auenturas.

Compuesto por el Licenciado Alonso Fernandez de  
Avellaneda, natural de la Villa de  
Tordeyllas.

Al Alcalde, Regidores, y hidalgos, de la noble  
villa del Argamessilla, patria feliz del hidalgo  
Cauallero Don Quixote  
de la Mancha.



Con Licencia, En Tarragona en casa de Felipe  
Roberto, Año 1614.



Fig. 3. Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Tarragona, Felipe Roberto, 1614. Biblioteca Nacional de Madrid, Sign. U-3352.

APROBACION:

Por orden de los señores del Consejo Real, he visto, y leído vn libro intitulado, Destierro de Ignorancias, y auiso de penitentes, compuesto por el Padre Fr. Alonso de Vascones, Guardian del Conuent de Santa Maria de Iesus de la Hoz de Ruth, de la Orden de S. Francisco, de los Descalços de la santa Recolectio: de la Prouincia de Granada, y digo q no tiene cosa contra nuestra santa fe, y buenas costumbres, antes es libro pió y deuoto, el estilo apazible, el lenguage desafectado, pero afectuoso. Trata en et cosas de mucho prouecho para todo genero de personas, de qualquier estado que fueré. Por lo qual digo que ningun Christiano auia de estar siere, y conio ha de ser de mucha gloria de Dios, y así me parece q será muy justo le dé vuestra Alteza la licencia que pide para imprimirle. Dada en el Colegio Imperial de la Compañia de Iesus de Madrid, en 2. de Enero de 1614.

Padre Iuan Lorenzo  
Nauarro.

APROVACION.

Por mandado de nuestro reuerendissimo Padre fray Antonio de Trejo, Vicario General de toda la Orden de nuestro Padre S. Francisco, de la regular Observancia, lebi con mucho consuelo mio este libro intitulado Destierro de Ignorancias, y auiso de penitentes, y demas que no hallé en el cosa repugnante a nuestra santa fe, y a la santa doctrina de la Iglesia santa, y Catolica, me parecio muy importante para el efecto que promete, que es el destierro de las ignorancias, y que será muy grande seruicio de Dios nuestro Señor, que salga a luz, así para ello, como para instruyr a los que desean hazer penitencia verdadera de sus pecados. Y así tengo por justo que se fauoreca al Autor, y se le de la licencia que pide. Dada en S. Francisco de Madrid, a 13. de Diciembre 1613. años.

Fray Iuan  
Carrillo.

Fig. 4. Alonso de Vascones, *Destierro de ignorancias y aviso de penitentes*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614. Biblioteca de Cataluña.

**P**OR comission del señor doctor Fráncisco de Torme y de Liori, Canonigo de la santa Iglesia de Tarragona, Oficial y Vicario general, por el illustríssimo y Reuerendíssimo señor dō Iuan de Mócada Arçobispo de Tarragona, y del Consejo de su Magestad: he leydo yo Raphael Orthoneda, doctor en santa Theologia, el libro intitulado, segúdo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha: Cōpuesto por el Licenciado Alonso Fernandez de Auellaneda, y me parece q̄ no contiene cosa desonesta ni prohibida, por la qual no se deua imprimir, y que estibro curioso, y de entretenimiento: y por tanto lo firmo de mi mano, oy a 18. de Abril, del Año de 1614.

*El Doctor Raphael Orthoneda.*

**N**O S el doctor Francisco de Torme y de Liori, Canonigo de la santa Iglesia de Tarragona, y por el illustríssimo y Reuerendíssimo señor don Iuan de Mócada por la gracia de Dios Arçobispo de Tarragona, y del Consejo de su Magestad, en el Espiritual y tēporal. Vicario general y Oficial. Atendida la relacion del doctor Raphael Orthoneda, a quien camitimos q̄ viesse y examinasse este libro q̄ se intitula segúdo tomo de don Quixote de la Mancha: Compuesto por el Licenciado Alonso Fernádez de Auellaneda, q̄ no contiene cosa desonesta, ni prohibida, damos y otorgamos licencia q̄ se pueda imprimir y vender en este Arçobispado. Fecha de nuestra propria mano en la dicha Ciudad de Tarragona a 4. de Julio. 1614.

*El doctor y Canonigo Francisco de Torme, y de Liori, Vjcar. G. h. y Offi.*

Fig. 5. Avellaneda, *Segundo tomo...* Tarragona, Felipe Roberto, 1614. Biblioteca de Cataluña.

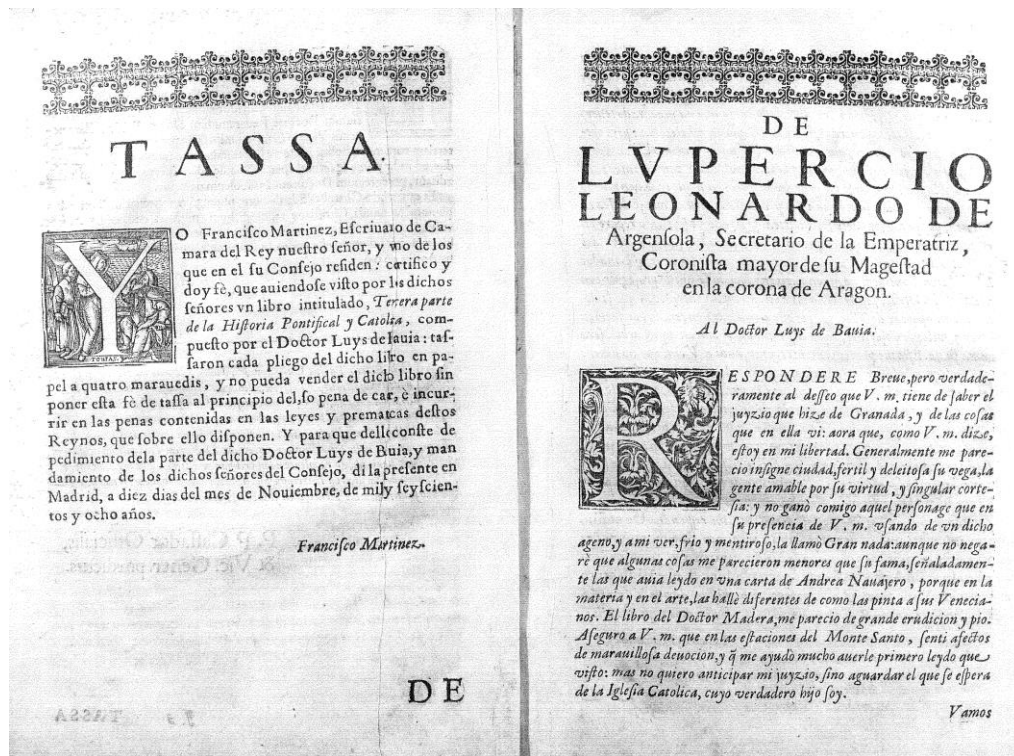


Fig. 6. Luis de Babia, *Historia pontifical*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1609. Biblioteca de Cataluña.

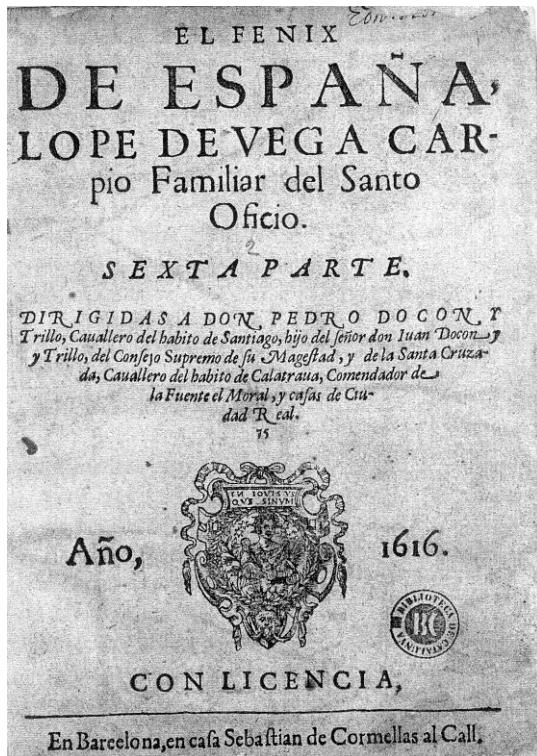


Fig. 7. Lope de Vega, *Sexta parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1616. Biblioteca de Cataluña.

PHISONOMIA  
Y VARIOS  
SECRETOS DE NATV-

raleza : Contiene cinco tratados de materias diferentes, todos reuistos y mejorados en esta tercera impressiõ, a la qual se han añadido muchas cosas notables y de mucho prouecho.

Compuesto por Hieronymo Cortes, natural de la Ciudad de Valencia.

Fig. 8. Jerónimo Cortés, *Phisonomía y varios secretos de naturaleza*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1610. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.

SEGUNDO  
TOMO DEL  
INGENIOSO HIDALGO  
DON QVIXOTE DE LA MANCHA,  
que contiene su tercera salida : y es la quinta parte de sus auenturas.

Compuesto por el Licenciado Alonso Fernandez de Auellaneda, natural de la Villa de Tordeyllas.

Fig. 9. Avellaneda, *Segundo tomo...*, Tarragona, Felipe Roberto, 1614. Biblioteca Nacional de Madrid, Sign. U-3352.

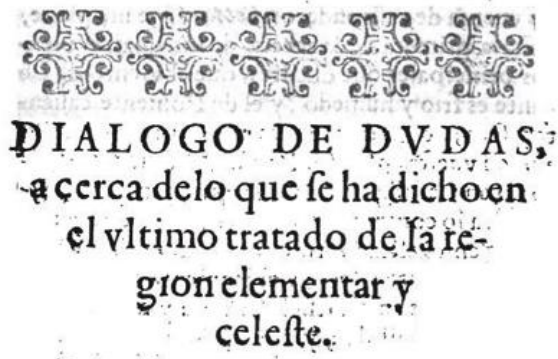


Fig. 10. Jerónimo Cortés, *Phisonomía y varios secretos de naturaleza*, Tarragona, Felipe Roberto, 1609, f. 95r. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

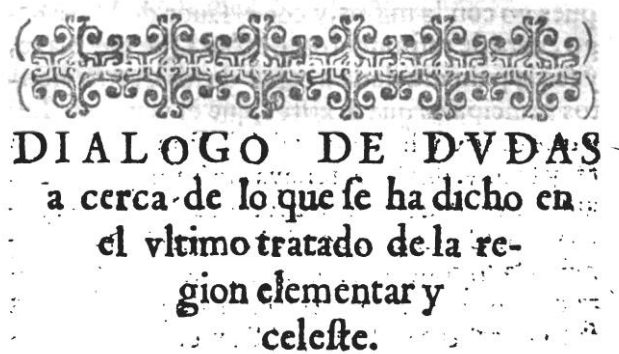


Fig. 11. Jerónimo Cortés, *Phisonomía y varios secretos de naturaleza*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1610, f. 95r. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.



Fig. 12. Avellaneda, *Segundo tomo...*, Tarragona, Felipe Roberto, 1614, f. 4v.

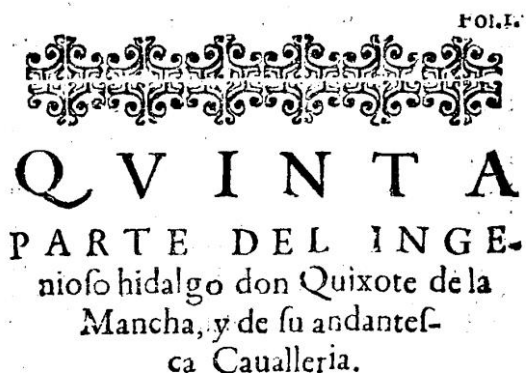


Fig. 13. Avellaneda, *Segundo tomo...*, Tarragona, Felipe Roberto, 1614, f. 1r.





En Barcelona, por Sebastian de Cormellas.

*Vendense en la mesma Empronta, al Call.*

Fig. 14. Ludovico Blosio, *Las obras*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614. Biblioteca de Cataluña.



Fig. 15. Lope de Vega, *Sexta parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1616. Biblioteca de Cataluña.



CON LICENCIA,

En TARRAGONA. En casa de Phelipe Roberto, año, M D X C I V.

Fig. 16. Josepe Luquián, *Tratado del hombre*, Tarragona, Felipe Roberto, 1594. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.



Fig. 17. Josepe Luquián, *Erudición cristiana*, Tarragona, Felipe Roberto, 1594. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.



Fig. 18. Salvador Ponç, *Llibre de la vida y miracles del gloriosos martirs*, Tarragona, Felipe Roberto, 1594. Biblioteca de Catalunya.



Fig. 19. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Tarragona, Felipe Roberto, 1595. Bayerische Staatsbibliothek, München.



Fig. 20. Mateo Alemán, *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Tarragona, Felipe Roberto, 1603. Biblioteca de Cataluña.



Con Licencia, En Tarragona en casa de Felipe Roberto, Año 1614.

Fig. 21. Avellaneda, *Segundo tomo...*, Tarragona, Felipe Roberto, 1614. Biblioteca Nacional de Madrid, Sign. U-3352.

## Avellaneda y los problemas de la identificación del autor. Propuestas para una investigación con nuevas herramientas digitales

Nanette Rißler-Pipka

Hay un hecho histórico y es que existe un libro que lleva por título *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* (impreso en Tarragona, en 1614)<sup>1</sup> y cuyo autor dice llamarse Alonso Fernández de Avellaneda. Otro hecho histórico es que Cervantes publicó en 1615 un libro titulado *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (impreso en Madrid)<sup>2</sup>. Al primero se le suele denominar ‘*Quijote apócrifo*’ o, como en este volumen, ‘el otro *Quijote*’, pero el de Cervantes tiene el honor de ser conocido como el ‘original’, aunque su segunda parte se publicó más tarde que el tomo de Avellaneda. Antes de entrar en la cuestión de la identidad de este autor me parece importante señalar que el calificativo de “apócrifo” se le puso a su libro posteriormente, como ya lo han resaltado David Alvarez Roblin y otros<sup>3</sup>. Aunque también es cierto que ya el mismo Cervantes, si bien por boca de un personaje de la segunda parte del *Quijote* (el avisado de Roque Guinart), se refiere al “apócrifo” en una crítica que lanza contra el libro de Avellaneda: “no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero...”<sup>4</sup>. En cuanto al enigma del pseudónimo, también es Cervantes el que en el prólogo a su segunda parte del *Quijote* habla de “este señor [...] encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad”<sup>5</sup>. Parece, por lo tanto, que encubrir el nombre utilizando un pseudónimo es sospechoso, tal y como lo sugiere la cita. Esta acusación tiene por objeto poner en duda la identidad y la repu-

---

<sup>1</sup> En su nueva edición del *Quijote* de Avellaneda, Javier Blasco comenta: “Hoy sabemos que tanto el nombre del autor, como el lugar de impresión, forman parte de una impostura.” (Blasco 2007, XIV).

<sup>2</sup> Para una explicación sobre la diferencia de “tomo” y “parte” en los títulos véase Gómez Canseco 2014, 81\*, y para más informaciones sobre los lugares y las circunstancias de la imprenta véase también el artículo de Gómez Canseco en este libro.

<sup>3</sup> Alvarez Roblin 2014, 3–4.

<sup>4</sup> DQC II, LXI, 1131. La palabra “apócrifo” también la utiliza Avellaneda en el capítulo 21 al referirse a un falso milagro, es decir, en el mismo sentido en el que el personaje del cura habla de los “milagros falsos” y “cosas apócrifas” que contienen las comedias divinas en la primera parte del *Quijote* de Cervantes (DQC I, XLVIII, 554).

<sup>5</sup> DQC II, 618.

tación del autor del otro *Quijote*. Aunque, en este contexto, la verdadera identidad de ese autor no le hubiera importado a Cervantes —la acusación funcionaría igual si hubiera sabido quién se ocultaba tras el falso nombre de Avellaneda.

Pero teniendo en cuenta que desde el índice de Valdés, en 1559, publicar de forma anónima estaba prohibido, no parece tan extraño encubrir la identidad mediante un pseudónimo. El CORDE (Corpus diacrónico del español), en la categoría de ‘narrativa’ de España, registra 43 libros anónimos del siglo XVI y solamente 16 del siglo XVII.

También la identidad y la persona del autor real, sin tanta importancia en la Edad Media<sup>6</sup>, empezaba a cobrar cada vez más protagonismo. Para el género de la narrativa española, el *Lazarillo* es uno de los primeros textos en los que se ve reflejado el problema de la identidad del autor. Francisco Rico sostiene que el público contemporáneo lo tomó por una historia verdadera y que asociaba al autor con el narrador-protagonista<sup>7</sup>. Este juego entre verdad y ficción del *Lazarillo* lo continuarán muchos otros autores pseudónimos, como Luján de Sayavedra y Avellaneda<sup>8</sup>.

Pero volvamos al contexto contemporáneo del otro *Quijote*: el mundo literario en España era un círculo pequeño en el que destacaban determinadas personalidades, no siempre en armonía entre sí. Todo el mundo conoce los sonetos satíricos de Quevedo y Góngora o la rivalidad que había entre Lope de Vega y Cervantes. Ante este trasfondo histórico coincido con lo que ha señalado Luis Gómez Canseco, según el cual Cervantes y el resto del mundo literario sí conocían la identidad de Avellaneda<sup>9</sup>. Sin embargo, esta cuestión no ocupará el centro de nuestra investigación.

Aunque aquí no podamos contestar a todas ellas, las preguntas principales en el contexto del otro *Quijote* podrían ser: ¿por qué buscamos la identidad del autor que se encubre detrás del nombre de Avellaneda? o ¿cuáles son los métodos que utilizan los que intentan detectar la autoría? o también ¿qué podemos descu-

<sup>6</sup> Véase Leo Spitzer, en: Mancini 2012, 73 o también Barthes 1991 [1961], 491.

<sup>7</sup> Rico 1987, 29\*.

<sup>8</sup> Y el juego no se limita tan solo a la búsqueda del autor, sino que también es un tema de los textos. Así, por ejemplo, en el *Lazarillo*, cuando la madre del protagonista conoce al ciego y le presenta una versión no muy fiable de los orígenes de su hijo, “diciéndole cómo era hijo de un buen hombre, el cual por ensalzar la fe había muerto en la de los Gelves” (cf. *Lazarillo de Tormes*, 21). Cervantes, en el *Quijote*, seguirá este juego con técnicas narrativas más elaboradas como es, por ejemplo, la introducción de Cide Hamete Benengeli como primer autor poco fiable, un segundo autor, un traductor, etc. Para un análisis más profundizado sobre este tema véase Ehrlicher en este libro, 2008 y 2015.

<sup>9</sup> Véase Gómez Canseco 2014, 11\*.

brir sobre los textos o sobre el estilo literario en el Siglo de Oro analizando el problema de la identificación del autor —aparte de un nombre o de la identidad de Avellaneda?

La lista de nombres que se han propuesto como autores del *Quijote* apócrifo es larga<sup>10</sup>. Alfredo Rodríguez López-Vázquez dice en su introducción al *Quijote apócrifo* que “Quedan [...] muy pocos escritores del Siglo de Oro a quienes no se les haya atribuido la identidad de Avellaneda”<sup>11</sup>. En la investigación, por ejemplo en el estudio de David Álvarez Roblin, los candidatos más probables o los más propuestos son los siguientes: Jéronimo de Pasamonte, Félix Lope de Vega y Carpio, Cristóbal Suárez de Figueroa y Baltasar Navarrete. Antes de buscar en esta lista los candidatos que corresponderían al verdadero Avellaneda, es importante señalar que no me interesa la solución del enigma, pero sí los métodos nuevos con herramientas digitales, los cuales probablemente sean capaces de refutar los numerosos estudios sobre la identidad de Avellaneda. Los análisis estadísticos, además, pueden ofrecer una nueva perspectiva a las diferencias del estilo literario en la narrativa de los siglos XVI y XVII.

La mayoría de los investigadores que han buscado la identidad de Avellaneda no se pregunta por qué lo hacen. ¿Es por pura curiosidad o por la esperanza de llegar a saber más sobre la situación histórica o sobre el texto? ¿Leeríamos los tres libros del *Quijote* —los dos de Cervantes y el de Avellaneda— de diferente manera si conociéramos al autor apócrifo? Probablemente sí, pero en la posmodernidad sabemos, gracias a Roland Barthes, Michel Foucault y otros, que el texto es relativamente independiente de su autor y cambia con cada nueva lectura y con el paso del tiempo. Sin embargo, el interés por la identidad de Avellaneda y por otros textos publicados anónimos o bajo un pseudónimo ha aumentado en los últimos años. Los investigadores que han hecho las atribuciones utilizan varios métodos, sobre todo biográficos, históricos y lingüísticos. Y también utilizan herramientas digitales del campo de la computación lingüística o de la lingüística forense, pero no se encuentran en el campo de las Humanidades Digitales. Algunos de estos científicos son: Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Luis Madrigal, Enrique Suárez-Figaredo, Javier Blasco, Alfonso Martín Jiménez y muchos más.

No sorprende que haya dudas en el mundo científico respecto a estas atribuciones que se han hecho hasta ahora. Por ejemplo, Luis Gómez Canseco apostilla:

---

<sup>10</sup> En las introducciones de las ediciones al *Quijote* de Avellaneda se han venido publicando listas de los candidatos, que, por cierto, aumentan cada año.

<sup>11</sup> López-Vázquez 2011, 22.

Los estudios que en estos años han aplicado diversos métodos de computación lingüística al *Quijote* apócrifo y los resultados siguen siendo dispares y aun contradictorios.<sup>12</sup>

Otra crítica, Susana Gil-Alberellos, constata:

Malas interpretaciones de carácter formal y la creencia de que a un mismo autor le son imputables elementos biográficos o ideológicos que incluso pueden llegar a ser contradictorios han sido las causantes de numerosos errores de atribución en la literatura española.<sup>13</sup>

El problema de los estudios de atribuciones que utilizan datos estadísticos es que parten de hipótesis como si fueran hechos probados. Se trata, por lo tanto, de una manipulación de datos.

En el siguiente análisis no buscaré la identidad de Avellaneda, pero sí probaré un método ya revalidado en las Humanidades Digitales. El método se llama ‘estilometría’ y ha sido desarrollado por un grupo de investigadores (*Computational Stylistics Group*) en Cracovia, Polonia<sup>14</sup>. Hay muchos investigadores en las Humanidades Digitales que, con algunas diferencias, trabajan con este método, como Matthew Jockers, Patrick Juola y otros. Este último utiliza la estilometría también en la lingüística forense como prueba judicial y ha descubierto, por ejemplo, que Joane K. Rowling es la autora de *The Cuckoo’s calling*, un libro que presentó de forma incógnita<sup>15</sup>.

Buscar las diferencias en los estilos de autores literarios tiene una tradición muy larga, por ejemplo en la estilística de Leo Spitzer y otros. Para la atribución del autor, los estadísticos americanos Frederic Mosteller y David Wallace han probado que la distribución de las palabras más frecuentes (MFW=*Most Frequent Words*) es el indicador de la autoría del texto. Estas palabras se llaman también ‘palabras funcionales’ y son normalmente artículos, preposiciones, nexos de relativo o conjunciones como, por ejemplo, ‘de’, ‘que’, ‘y’, etc. Es decir, son las palabras que utilizamos sin pensar, de la forma más automática, por lo que escapan al control del autor. Un escritor puede imitar el estilo de otro, pero esas pequeñas palabras lo delatan. La herramienta *stylo* no cuenta solamente las palabras más frecuentes, sino que calcula su distribución en un *corpus* de numerosos textos y también la distancia entre ellos. Las palabras mismas y su semán-

<sup>12</sup> Gómez Canseco 2014, 21\*.

<sup>13</sup> Gil-Alberellos 2010, 339.

<sup>14</sup> Véase <https://sites.google.com/site/computationalstylistics/home> (consultada el 7 de diciembre de 2015).

<sup>15</sup> Juola 2015.

tica no importan. La herramienta no lee, pero puede reconocer las palabras y su cantidad. Al contrario de las atribuciones de Madrigal o también de López-Vázquez, que buscan palabras específicas como “Fácilmente, Áspero o Artificio”<sup>16</sup> en un *corpus* de seis autores, este método (stylo) no dispone de vocabulario dado o preexistente antes del análisis y del cálculo. Sin embargo, la calculación es solo una aproximación estadística. Si no tenemos un número de textos suficiente o si los textos del *corpus* difieren mucho en longitud, género, lengua o época, la comparación estadística no da resultados exactos. Asimismo tenemos que considerar el contexto histórico del *corpus*, las imprecisiones generales del método estadístico y estar preparados para toda una serie de experimentos.

Una vez realizado el cálculo de las distancias entre los textos, estos se agrupan en un gráfico. Veamos cómo funciona con un primer experimento: he seleccionado 4 autores con 31 textos narrativos del siglo XVII. La longitud de los textos difiere por tratarse de novelas, novelas cortas y un poema épico. Los autores seleccionados son: Miguel de Cervantes, Alonso de Castillo Solórzano, Gonzalo de Céspedes y Meneses, y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Los criterios para la selección son simplemente la disponibilidad de los textos digitalizados, su comparabilidad (todos los autores son candidatos al otro *Quijote*), también respecto al género —son todos textos narrativos (excepto el *Viaje al Parnaso* de Cervantes, que es un poema épico-burlesco con más palabras que la novela *El casamiento engañoso* del mismo autor)—<sup>17</sup>. Y otro criterio es que se disponga de más de un texto digitalizado por autor. Tenemos 18 textos de Cervantes, 6 de Céspedes y Meneses, 4 de Salas Barbadillo y solamente 3 de Castillo Solórzano.

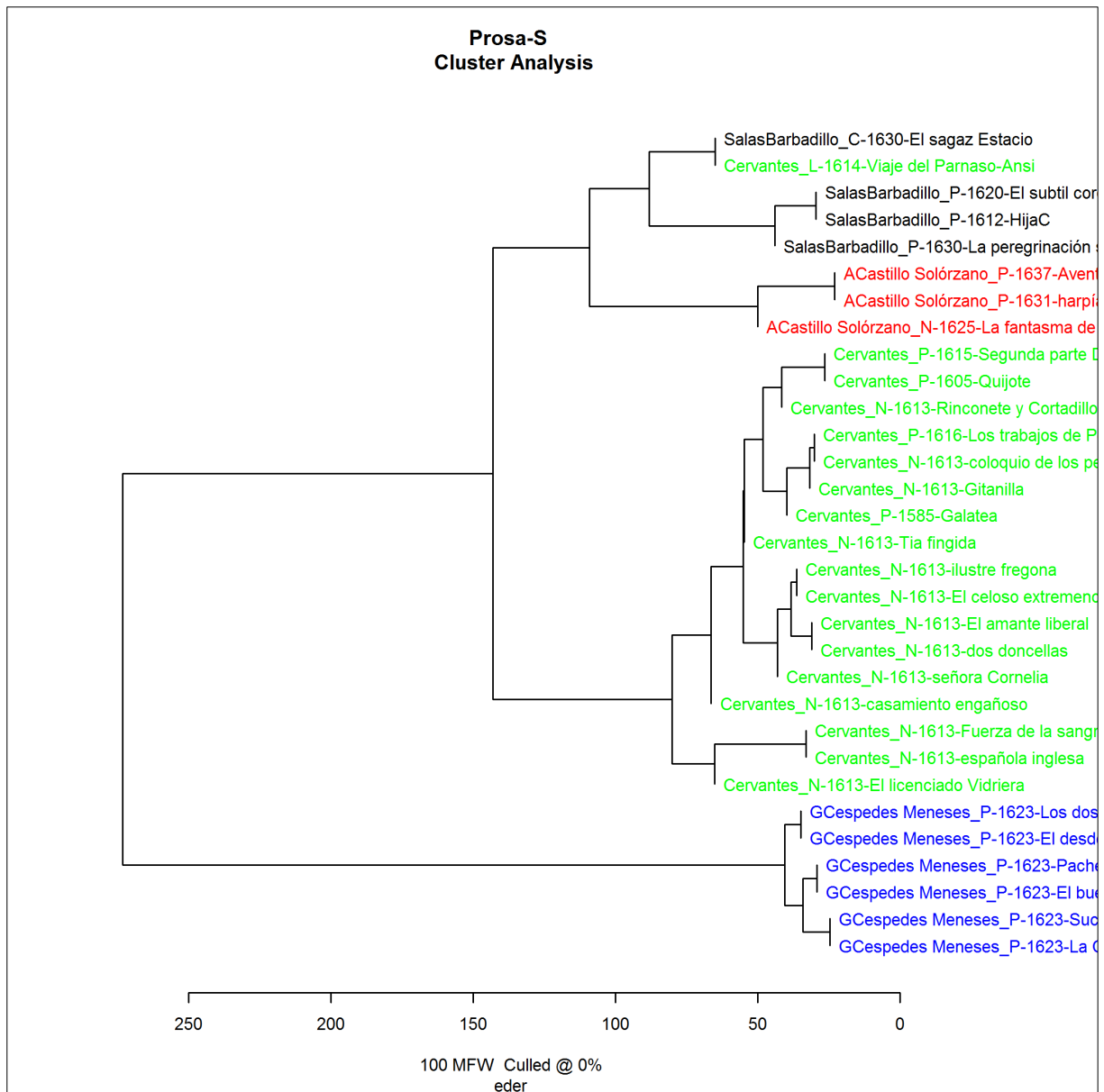
La herramienta puede hacer con un único procedimiento una serie de experimentos. He ajustado una calculación de 100 a 5000 MFW, es decir, la herramienta irá calculando la distancia entre los textos desde las 100 palabras más frecuentes, luego 200, 300 y así sucesivamente hasta llegar a las 5000. En el gráfico con las 100 MFW vemos el agrupamiento propuesto por la herramienta *stylo* que corresponde casi completamente a la atribución de los autores: los textos de Céspedes Meneses, de Salas Barbadillo, de Castillo Solórzano y de Cervantes forman una rama del árbol gráfico. Solamente el poema de Cervantes, el *Viaje al Parnaso*, se cuelga entre las obras de Salas Barbadillo (fig. 1).

---

<sup>16</sup> López-Vázquez 2011, 28–29.

<sup>17</sup> La comedia en prosa de Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620), está marcada por el diálogo, al igual que *La Galatea* o *El coloquio de los perros* de Cervantes, y por eso difiere también un poco del género narrativo.





*Fig. 1:* Cluster Analysis, (Dendrograma), Eder's Delta, 100 MFW, stylo 0.6.0

Además, el estilo de Gonzalo de Céspedes y Meneses se diferencia más del de los otros autores y forma una rama del árbol gráfico por separado. No es importante si las ramas están colocadas arriba o abajo, pero sí el agrupamiento de las ramificaciones en el gráfico.

Si hacemos una comparación entre el gráfico con las 100 palabras más frecuentes y los que contienen más MFW, veremos que a partir de las 1500 el agrupamiento funciona de manera correcta.

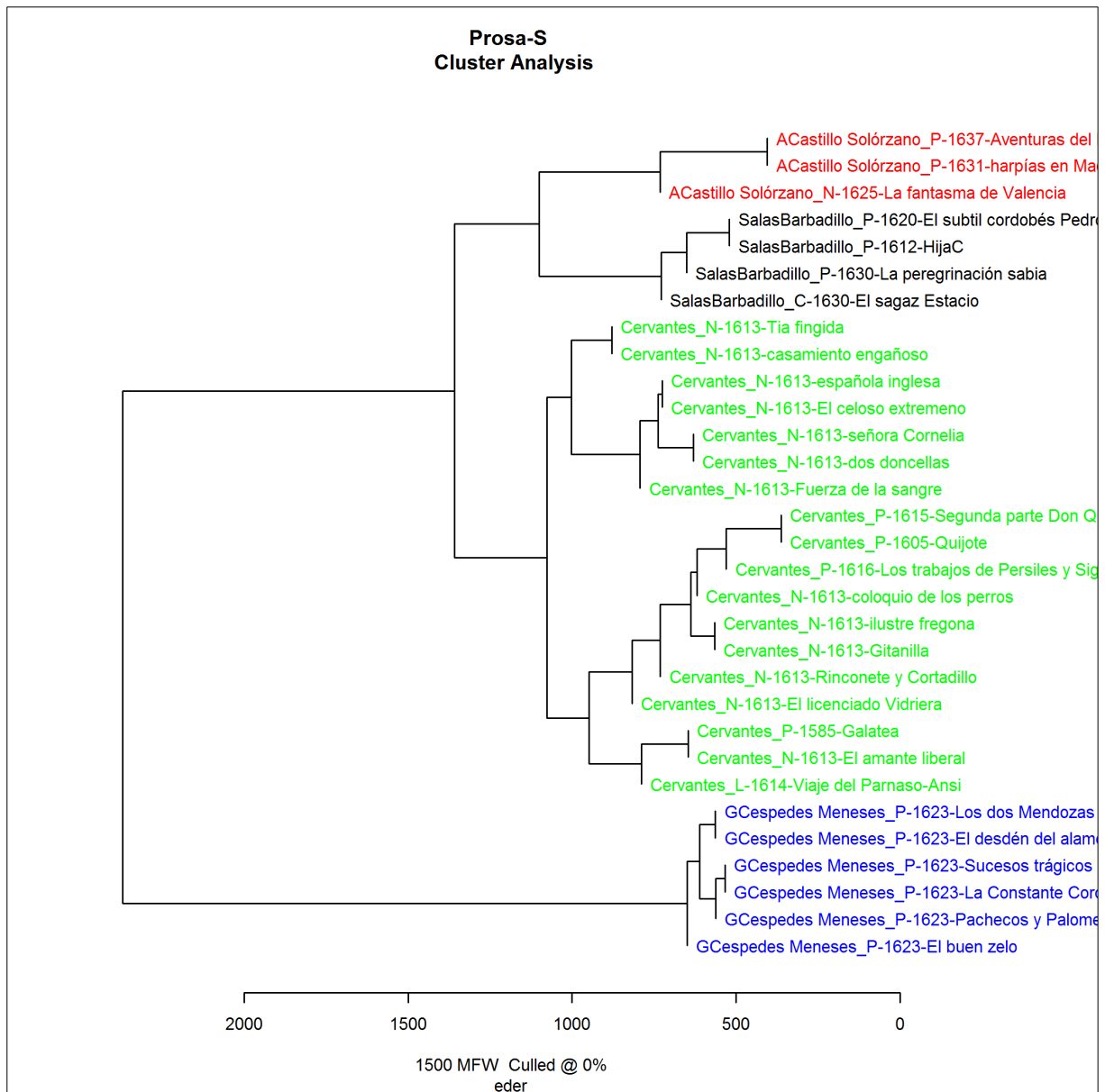


Fig. 2: Cluster Analysis, (Dendrograma), Eder's Delta, 1500 MFW, stylo 0.6.0

También el poema de Cervantes se agrupa junto con las otras obras del autor. La diferencia del género parece perder relevancia a medida que se aumenta el número de las palabras más frecuentes. Sin embargo esta tendencia no se debe a que haya motivos compartidos en estos textos. Como es sabido, las novelas de Cervantes tratan temas bastante diferentes y, sin embargo, quedan agrupados juntos.

Para el segundo experimento he añadido un autor incógnito, Avellaneda, y un candidato más: Cristóbal Suárez de Figueroa. De este último hemos incluido el poema heroico *España defendida* para tener al menos dos textos, a pesar de la diferencia tanto de género (narrativa/poesía) como de longitud que los separa. De Avellaneda disponemos solamente de un texto, el *Quijote* apócrifo. El *corpus*, entonces, ahora se compone de 34 textos: 18 de Cervantes, 4 de Salas Bar-

badillo, 6 de Céspedes y Meneses, 3 de Castillo Solórzano, 2 de Suárez de Figueroa y el otro *Quijote* de Avellaneda.

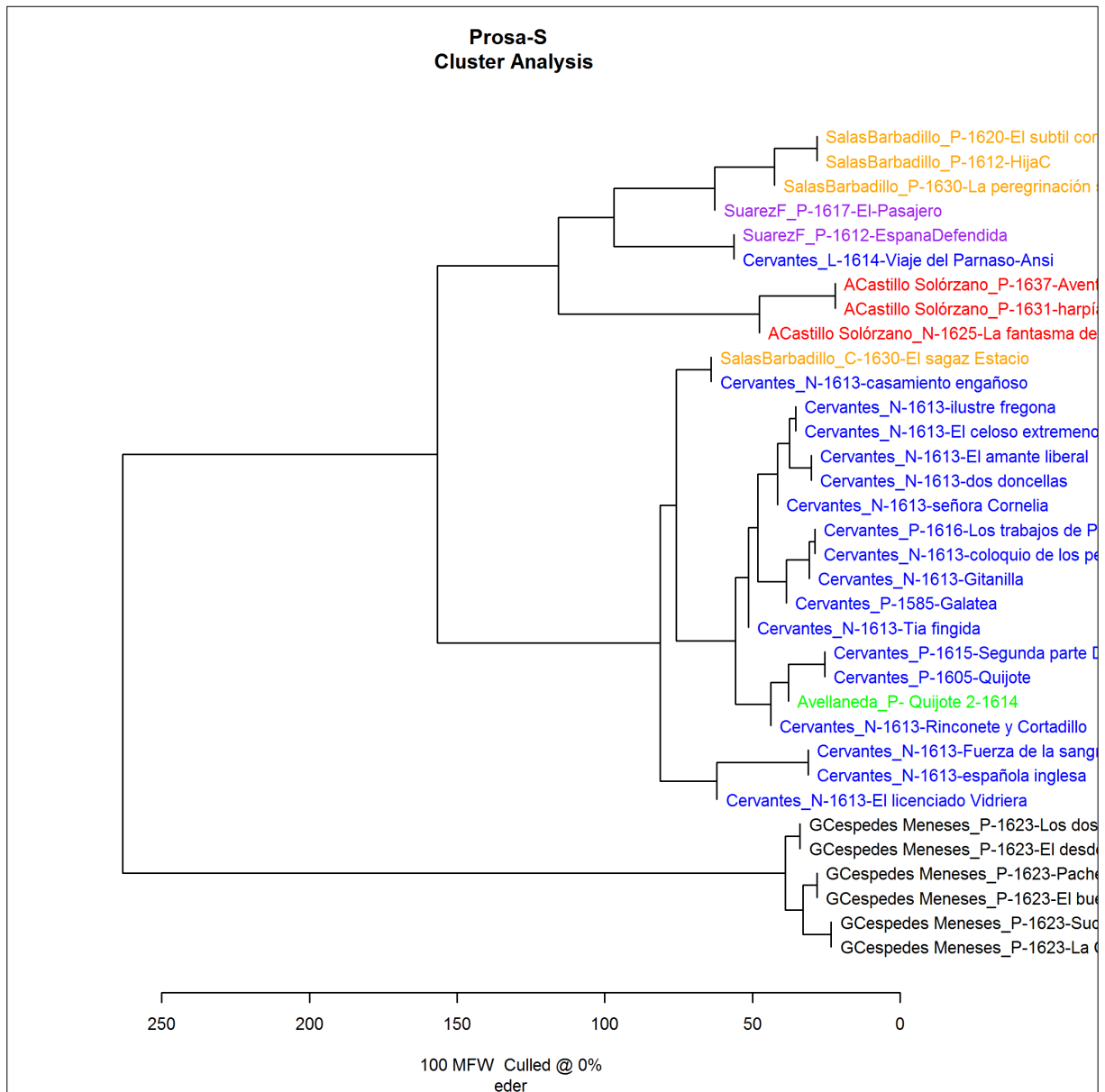


Fig. 3: Cluster Analysis, (Dendrograma), Eder's Delta, 100 MFW, stylo 0.6.0

Ahora el agrupamiento propuesto por la herramienta no corresponde a la atribución de los autores si observamos los resultados obtenidos con las 100 palabras más frecuentes. Como antes (fig. 1), el poema de Cervantes no se agrupa con las otras obras del autor, pero sí con la *España defendida* de Suárez de Figueroa. Además, la comedia en prosa de Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado*, se cuela entre la obra cervantina y se une a la novela *El Casamiento engañoso*. Por último, el otro *Quijote* de Avellaneda se agrupa con los *Quijotes* de Cervantes, pero no con los candidatos propuestos hasta ahora por los que intentan detectar la autoría.

Antes de reflexionar sobre las causas de estos resultados, presentamos los gráficos que muestran qué cambios se producen al considerar mayores cantidades de MFW:

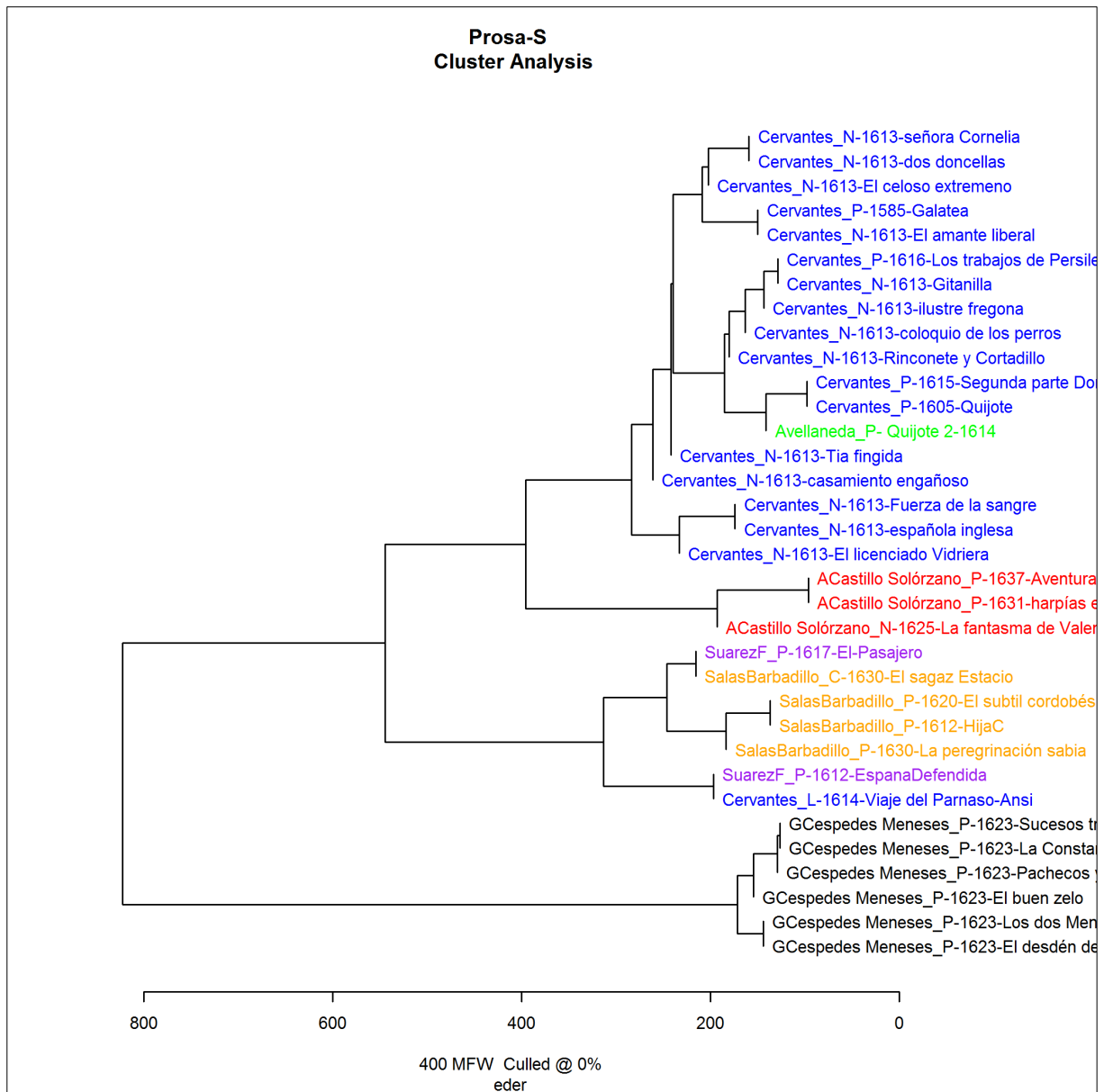


Fig. 4: Cluster Analysis, (Dendrograma), Eder's Delta, 400 MFW, stylo 0.6.0

A partir de las 400 palabras más frecuentes (fig. 4), la comedia en prosa de Salas Barbadillo cambia de grupo y pasa ahora a unirse con la novela *El Pasajero* de Suárez de Figueroa. Estos resultados se mantienen bastante estables hasta las 5000 MFW (fig. 5).

En todo el experimento (de 100-5000 MFW) el *Viaje del Parnaso* no se agrupa con el resto de la obra cervantina, y el otro *Quijote* de Avellaneda se coloca con los de Cervantes.

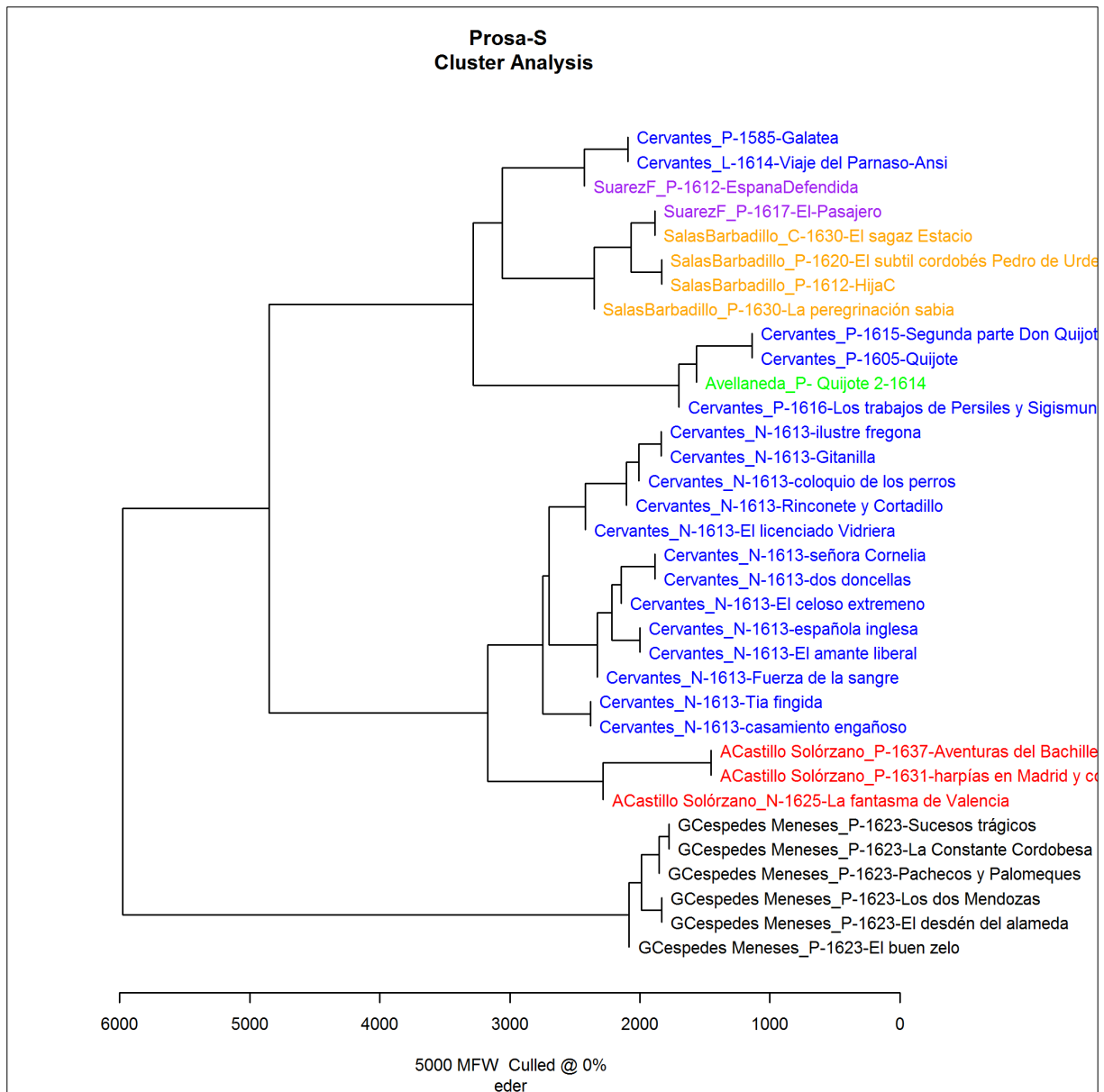


Fig. 5: Cluster Analysis, (Dendrograma), Eder's Delta, 5000 MFW, stylo 0.6.0

Solamente una pequeña diferencia es que *La Galatea* de Cervantes cambia el agrupamiento y pasa al del poema *Viaje del Parnaso*, y queda en la misma rama del árbol que el poema de Suárez de Figueroa.

¿Qué podemos deducir, entonces, de lo que observamos en los gráficos? Parece que la característica estilística del género se impone sobre la autoría. En el primer experimento el agrupamiento funciona a partir de las 1500 palabras y el poema de Cervantes quedaba en el lugar correcto (cf. fig. 2). Pero en este primer experimento no había otro poema para agrupar. Ahora, con el poema heroico de Suárez de Figueroa, tenemos dos textos del mismo género que quedan agrupados juntos. Y a estos se añade *La Galatea* que, por constar de tantos versos, es atípica como novela, lo cual explicaría su agrupamiento con los poemas.

Y lo que hay que constatar es que, en todas las pruebas, los dos *Quijotes* de Cervantes y el de Avellaneda aparecen siempre en el mismo grupo. Y es más: de los candidatos propuestos a la autoría del otro *Quijote* ninguno se coloca junto a “Avellaneda”; así, parece bastante inverosímil que sea, por ejemplo, Suárez de Figueroa el que se esconde tras el pseudónimo. Esto no quiere decir en absoluto que Cervantes sea el autor del otro *Quijote*, pero es cierto que la similitud estilística es sorprendentemente grande, de lo que se podría deducir también que Avellaneda adoptó muy bien el estilo del autor complutense y que este, a su vez, tuvo muy en cuenta al otro *Quijote*.

Para refutar el argumento según el cual el agrupamiento de los 3 *Quijotes* se debe a una semejanza temática, podemos eliminar simplemente todas palabras asociadas al contenido del *Quijote*, por ejemplo, los nombres de los protagonistas o las palabras más frecuentes sin contar las funcionales. La herramienta “vo-yant-tools” puede ayudarnos a identificar estas palabras más características en un sentido temático.

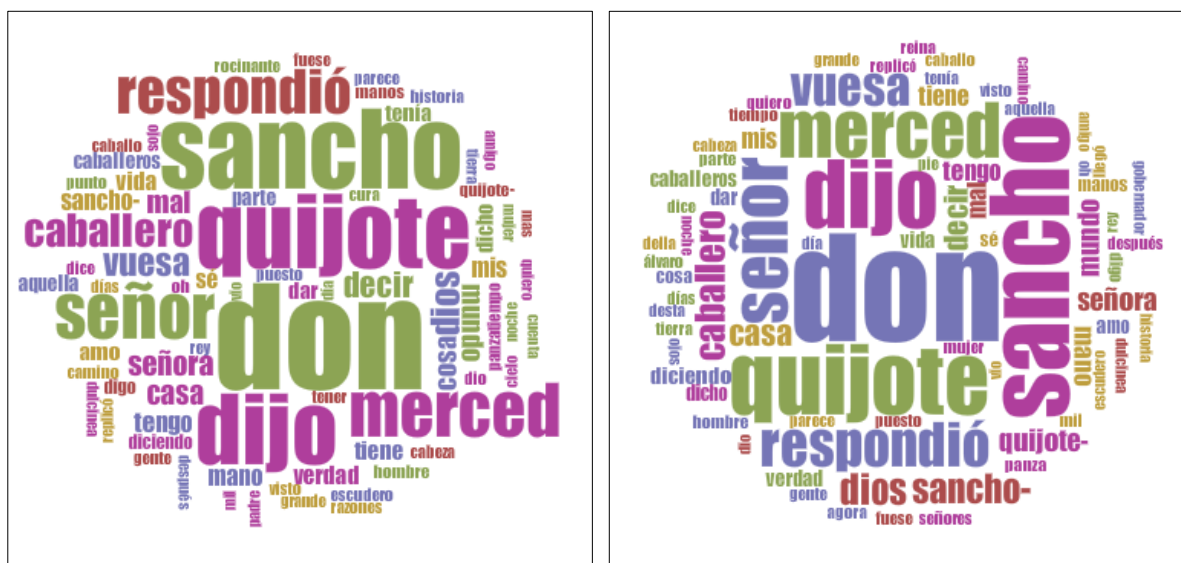


Fig. 6: Word-Cloud (Cirrus) elaborado con [www.voyant-tool.org](http://www.voyant-tool.org) de los 3 *Quijotes* de Cervantes y de Avellaneda (izquierda) y del segundo tomo del *Quijote* de Cervantes y del de Avellaneda (derecha) <sup>18</sup>.

Los gráficos muestran las palabras más frecuentes en los 3 o los 2 *Quijotes* sin contar las palabras funcionales (he utilizado una *stop-list* para eliminarlas, pero algunas quedan como: ‘vuesa’, ‘mis’, etc.). Vemos claramente que los nombres de los protagonistas son las palabras más características. La diferencia entre los dos gráficos no es grande. Tras los sustantivos ‘don’, ‘Quijote’, ‘Sancho’ y ‘señor’, las palabras más frecuentes son ‘dijo’ (2441), ‘merced’ (1436), ‘respondió’

<sup>18</sup> Cf. <http://voyant-tools.org/tool/Cirrus/?corpus=1449223697810.8870&query=&stopList=1449224188750ek> (consultada el 9 de diciembre de 2015).

(1265) y ‘caballero’ (920); ahora podemos eliminarlas de nuestra lista de las palabras que son comparadas por la herramienta *stylo* para agrupar los textos. Ya la frecuencia de los nombres nos indica el desarrollo y el cambio que se va dando entre los tres *Quijotes*. Sabemos que Sancho, como personaje, es más importante en el segundo tomo del *Quijote* de Cervantes que en el primero. En el otro *Quijote* de Avellaneda este desarrollo no existe, como se ve en el gráfico:

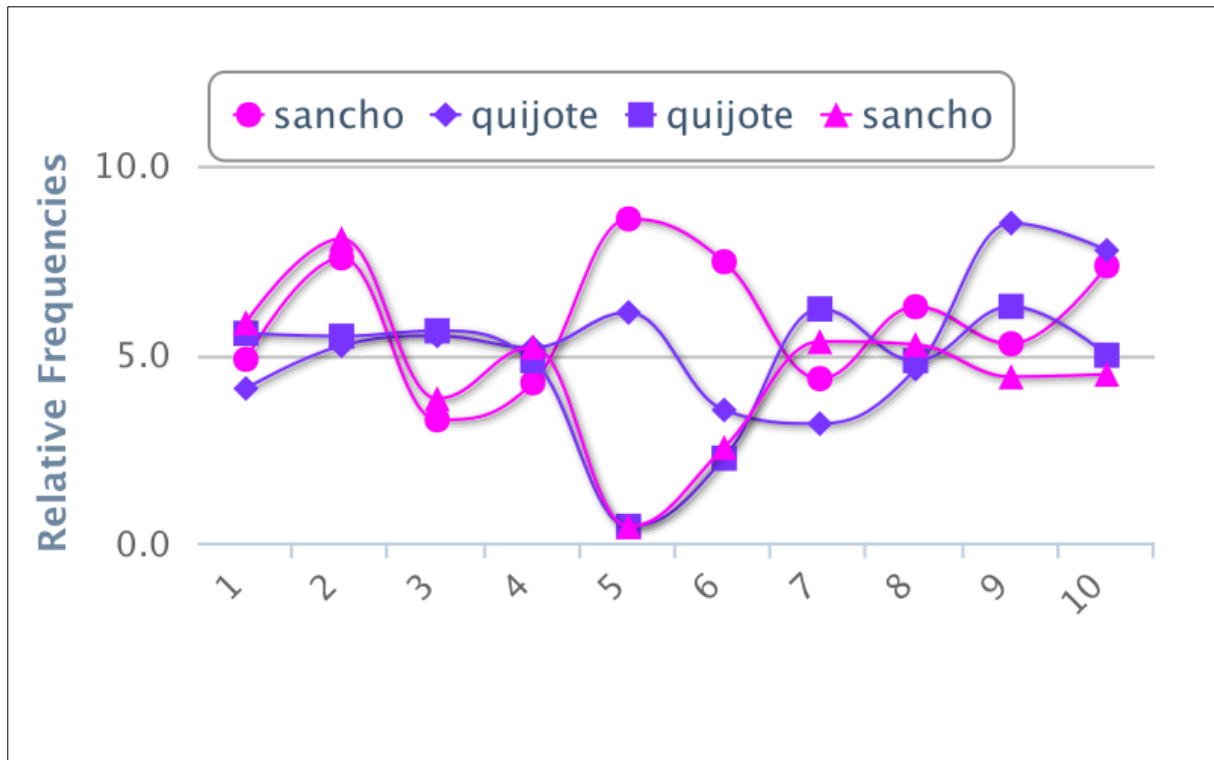


Fig. 7: ●(Sancho de Cervantes) ▲(Sancho de Avellaneda); ◆(Quijote de Cervantes) ■(Quijote de Avellaneda) de los dos segundos tomos del *Quijote*<sup>19</sup>.

El ‘Sancho’ y el ‘Quijote’ de Avellaneda se mantienen más o menos juntos a lo largo de la novela (solamente al principio es mayor la frecuencia del nombre ‘Sancho’ y después aumenta el del ‘Quijote’). Pero el ‘Sancho’ de Cervantes gana más importancia en la segunda parte, en el encuentro con el duque y la duquesa que ya han leído la primera parte del *Quijote* y le confieren al escudero el

<sup>19</sup> Elaborado con voyant-tools: <http://voyant-tools.org/tool/TypeFrequenciesChart/?corpus=1449481189555.5841&docIdType=d1449464545527.ec9cfec6-b9b9-41e2-631d76b487af1e88%3Asancho&docIdType=d1449464545527.ec9cfec6-b9b9-41e2-631d76b487af1e88%3Aquiote&docIdType=d1449464545527.939a13c7-94db-a471-c7cb-f8b32a51d9dd%3Aquiote&docIdType=d1449464545527.939a13c7-94db-a471-c7cb-f8b32a51d9dd%3Asancho&mode=document> (consultada el 9 de diciembre de 2015). El programa divide los textos en 10 segmentos que no corresponden a los capítulos).

gobierno de la ínsula<sup>20</sup>. Las desviaciones del grafo en medio de las novelas marcan, en el *Quijote* de Avellaneda, el cuento de Bracamonte y, en el de Cervantes, el episodio con los duques. En general, la diferencia entre esos dos nombres en sendos libros del *Quijote* no es grande (en Cervantes: ‘Quijote’ 1036 veces, ‘Sancho’ 1144; en Avellaneda: ‘Quijote’ 644 veces, ‘Sancho’ 629). Sin embargo el nombre de ‘Sancho’ aparece más que el de ‘Quijote’ en el segundo tomo de Cervantes (en comparación con su primera parte: ‘Quijote’ 843 veces, ‘Sancho’ 673). Otro dato que muestra el gráfico es que la frecuencia de estos dos nombres es la misma en los dos *Quijotes* hasta el cuarto segmento. Tanto en la segunda parte de Cervantes como en el libro del continuador, el nombre del escudero aparece más al principio, pero después el del hidalgo hasta el cuarto segmento (capítulo XIII en la novela de Avellaneda (“Como don Quijote salió de Zaragoza...”) y el capítulo XXIII en la de Cervantes (“De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó...”). A partir de este punto la frecuencia de los dos nombres se invierte en el gráfico: la de ‘Sancho’ en Cervantes es alta y en Avellaneda desciende. Partiendo de estas observaciones, aunque no podemos afirmar que Cervantes haya cambiado el estilo o el argumento a causa del otro *Quijote*<sup>21</sup>, la herramienta *voyant* sí que nos permite analizar diferencias entre los tres *Quijotes*.

Si comparamos las palabras más características de los tres *Quijotes* propias de los diálogos —‘dijo’ y ‘respondió’—, vemos que en la segunda parte del *Quijote* de Cervantes las palabras son mucho más frecuentes que en el caso del continuador (fig. 8).

Al parecer, en el *Quijote* de Avellaneda hay muchos que dicen algo, pero nadie responde (solamente en el último tercio de los textos el verbo “respondió” aparece más que en el *Quijote* de Cervantes). En general, también se puede constatar que las técnicas dialogales resultan menos sofisticadas en la novela de Avellaneda.<sup>22</sup> Este, además, a diferencia del complutense prefiere el estilo indirecto, de ahí que la palabra ‘respondió’ no sea necesaria, como se muestra en este ejemplo: “El soldado le dijo luego, preguntando también de su nombre, que se llamaba Antonio de Bracamonte, natural de la ciudad de Ávila y de gente

---

<sup>20</sup> Cf. el segundo tomo del *Quijote* de Cervantes: “Pecía de risa la duquesa en oyendo hablar a Sancho, y en su opinión le tenía por más gracioso y por más loco que a su amo, y muchos hubo en aquel tiempo que fueron deste mismo paracer.” (DQC II, XXXII, 893).

<sup>21</sup> La suposición de que Cervantes pudo haber cambiado su segunda parte después de ver publicada la novela de Avellaneda es probable, pero la intensidad de esos cambios sigue siendo aún muy discutida. Cf. al respecto el estudio de Luis Gómez Canseco 2008.

<sup>22</sup> Como subraya José Manuel Martín Morán en su contribución a este libro.



ilustre della.»<sup>23</sup> E incluso en el discurso directo Avellaneda tampoco suele utilizar ‘respondió’, sino ‘dijo’:

—¿Hallóse —dijo mosén Valentín— vuesa merced acaso en Flandes cuando el sitio de Ostende?

—Desde el día en que se comenzó —dijo el soldado— [...]

Dieron todos una gran risada, y don Quijote le dijo:

—¿Pues no ves, animalazo, que Ostende es una gran ciudad de Flandes puesta a la marina?

—Hablara yo para mañana —dijo Sancho—. <sup>24</sup>

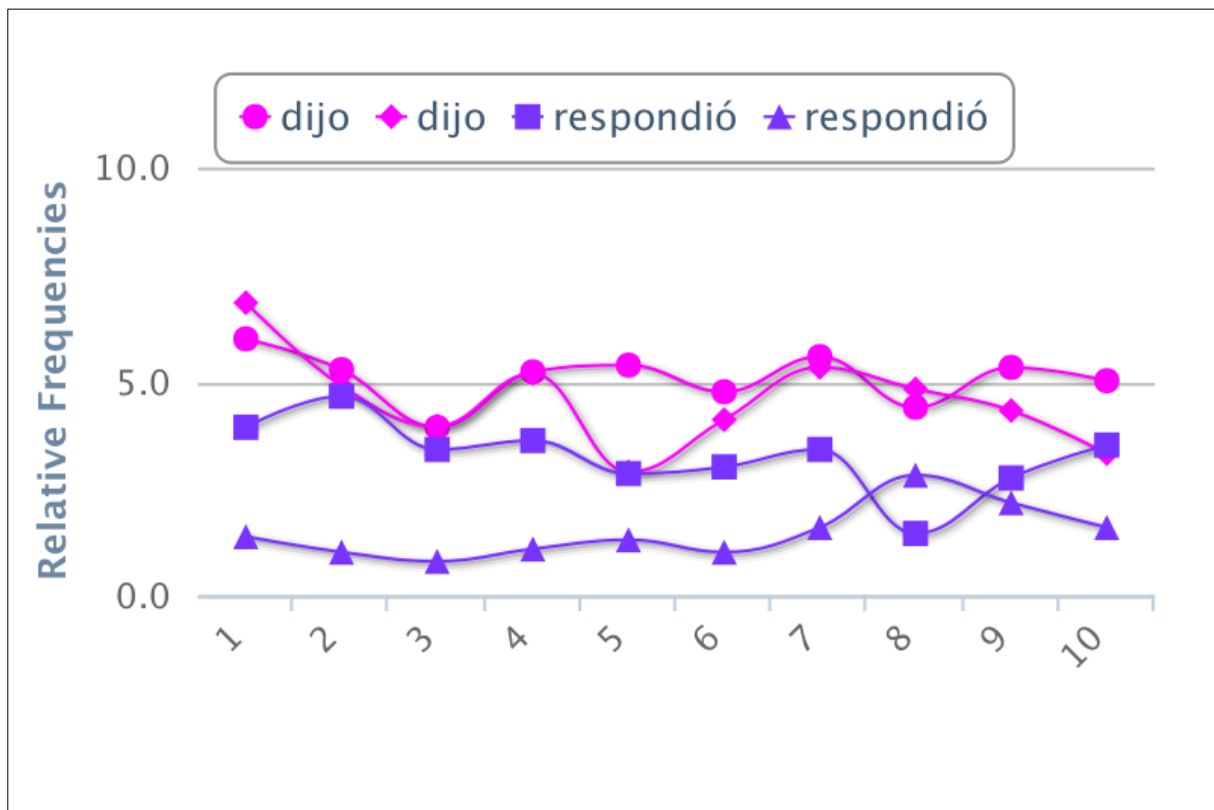


Fig. 8: ● ('dijo' Cervantes) ◆ ('dijo' Avellaneda) ■ ('respondió' Cervantes) ▲ ('respondió' Avellaneda) de los dos segundos tomos del *Quijote*<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> DQA, XIV, 412 s.

<sup>24</sup> Basado en la edición digital, Avellaneda 2001, ed. Florencio Sevilla Arroyo.

<sup>25</sup> Elaborado con voyant-tools:

<http://voyanttools.org/tool/TypeFrequenciesChart/?corpus=1449648061036.4317&docIdType=d1449638012586.21847462-dcc3-ac76-2a3f-53af4060cc5d%3Arespondi%C3%B3&docIdType=d1449638012586.4402c1a4-a80b-a8f0-7193-b84071df1a56%3Arespondi%C3%B3&docIdType=d1449638012586.4402c1a4-a80b-a8f0-7193-b84071df1a56%3Adijo&docIdType=d1449638012586.21847462-dcc3-ac76-2a3f-53af4060cc5d%3Adijo&mode=document> (consultada el 9 de diciembre de 2015).

Hemos visto que el uso de las palabras distintivas (más características) difiere en los dos segundos tomos del *Quijote*. Comparemos, por último, las palabras distintivas de cada uno de los segundos tomos en dos gráficos separados:



Fig. 9: Word-Cloud (Cirrus) elaborado con [www.voyant-tool.org](http://www.voyant-tool.org) del otro *Quijote* de Avellaneda (izquierda) y del segundo tomo del *Quijote* de Cervantes (derecha)<sup>26</sup>.

En la comparación vemos que Sancho es más importante en la novela de Cervantes. Sin embargo los dos textos se caracterizan por el discurso (sea directo o indirecto) indicado por las palabras: ‘señor’, ‘merced’, ‘dijo’, ‘respondió’, ‘diciendo’, ‘decir’. Con las palabras ‘caballero’, ‘casa’, ‘dios’, ‘mano’, ‘verdad’ o ‘mundo’ no podemos deducir de qué hablan o cómo actúan los protagonistas en concreto, pero la estructura de las palabras distintivas nos permite tener una visión más independiente de la de López-Vázquez, que ofrece una selección de palabras específicas como “fácilmente, áspero o artificio”<sup>27</sup>.

Con la herramienta *stylo* podemos ahora eliminar las palabras distintivas de los tres *Quijotes* para refutar el argumento de que la agrupación se debe a semejanzas de contenido. Sin embargo, si eliminamos las palabras ‘don’, ‘Quijote’, ‘Sancho’, ‘merced’, ‘señor’, ‘dijo’ y ‘respondió’ en todos los textos, la herramienta no las cuenta en ninguno de ellos. Excepto ‘Quijote’, todas estas palabras

<sup>26</sup> Cf. para Avellaneda:

<http://voyanttools.org/tool/Cirrus/?corpus=1449650078672.9605&query=&stopList=1449650306889cb&docIndex=0&docId=d1449638012586.a1951fd8-b449-d48f-8fcd-c77bd95ca060>

y para Cervantes:

<http://voyanttools.org/tool/Cirrus/?corpus=1449651246788.4598&query=&stopList=1449651303379mo&docIndex=0&docId=d1449638012586.842eb21f-8dd5-ecf3-2334-633091bcb472>

(fuente consultada el 9 de diciembre de 2015).

<sup>27</sup> López-Vázquez 2011, 28–29.

aparecen también en los otros textos de nuestro *corpus* como se ve en la tabla de las frecuencias que elabora *stylo* por el agrupamiento de estos.

Spalte1	ACastillo1625-La fantasma	ACastillo1631-harpía	ACastillo1637-Aventuras	Avellaneda- Quijote	Cervantes-1614-Viaje
51 sancho	0	0	0.0113948751548991	0.565077491199908	0.00353444314848196
52 todos	0.0990785693054592	0.128577673772726	0.135314142464427	0.291536794822882	0.114869402325664
53 esta	0.346774992569107	0.210867384987271	0.193712877633284	0.188599111712581	0.238574912522532
54 dos	0.26751213712474	0.354874379612724	0.286296238266839	0.174922076893729	0.153748276958965
55 pero	0.0396314277221837	0.15943631547818	0.111100032760266	0.256264441869003	0.141377725939278
56 quijote	0	0	0	0.54348217306488	0
57 este	0.287327850985832	0.195438064134544	0.178044924295298	0.150447383007364	0.295126002898243
58 qué	0.0693549985138215	0.144006994625453	0.14955773640805	0.187159423836912	0.23504046937405
59 cuando	0.158525710888735	0.113148352919999	0.152406455196775	0.159085510261375	0
60 señor	0.128802140097097	0.131149227248181	0.0883102824504679	0.354163217414465	0.146679390662001
61 fue	0.138709997027643	0.264870007971816	0.284871878872477	0.120933781556159	0.0936627434347719
62 mas	0.108986426236005	0.0925759251163628	0.109675673365904	0.0374318847673824	0.708655851270632
63 cual	0.118894283166551	0.198009617609998	0.1552551739855	0.28433835544454	0
64 donde	0.287327850985832	0.221153598889089	0.213653909154358	0.0899804922292847	0.0936627434347719
65 te	0.00990785693054592	0.0437164090827269	0.0569743757744954	0.0928598679806218	0.279221008730075
66 aunque	0.138709997027643	0.126006120297272	0.101129516999729	0.100778151296799	0.189092708443785
67 os	0.346774992569107	0.131149227248181	0.193712877633284	0.173482389018061	0.136076061216555
68 sino	0.0891707123749133	0.0617172834109085	0.0769154072955688	0.10941627855081	0.0954299650090128
69 merced	0.108986426236005	0.059145729935454	0.0783397666899312	0.38871572643051	0.00883610787120489
70 tanto	0.0891707123749133	0.0771466042636357	0.0940077200279174	0.0993384634211303	0.100731629731736
71 respondió	0.00990785693054592	0.0128577673772726	0.0270628284928853	0.146848163318193	0.0212066588908917

Fig. 10: Tabla (en fragmento) de las frecuencias elaborado con *stylo* para el *corpus* de 34 textos (cf. fig. 3-5).

Aquí (fig. 10) tenemos un fragmento de la tabla con los valores estadísticos por cada palabra y cada texto. La palabra “Sancho” es más frecuente que “Quijote” porque aparece no solo en los tres *Quijotes*, sino también en otros textos más (por ejemplo en la novela *Aventuras del Bachiller Trapaza*, de Castillo Solórzano, y en el poema de Cervantes *Viaje al Parnaso*). Así que eliminando las palabras que son típicas de los 3 *Quijotes*, el agrupamiento de todo el *corpus* podría llegar a ser incorrecto, sobre todo porque las palabras figuran entre las primeras 100 MFW y por eso tienen una importancia bastante grande en el cálculo de las distancias entre los textos. Sin embargo, en una lista de 5000 palabras, la eliminación de 7 no es tan significativa. La herramienta no observa solamente una o treinta palabras en el *corpus*, sino de 100 a 5000, y si falta alguna es irrelevante en la estadística que calcula la distancia entre los textos. El ejemplo indica que comparar dichos textos tomando por base solamente algunas palabras, como lo hacen Luis Madrigal, López-Vázquez y otros en sus análisis, no es fiable en un sentido estadístico. Veamos entonces el cambio eliminando las palabras ‘don’, ‘Quijote’, ‘Sancho’, ‘merced’, ‘señor’, ‘dijo’ y ‘respondió’ en el mismo experimento de antes con los 34 textos y comprobaremos que, como era de esperar, el agrupamiento apenas sufre cambios (fig.11):

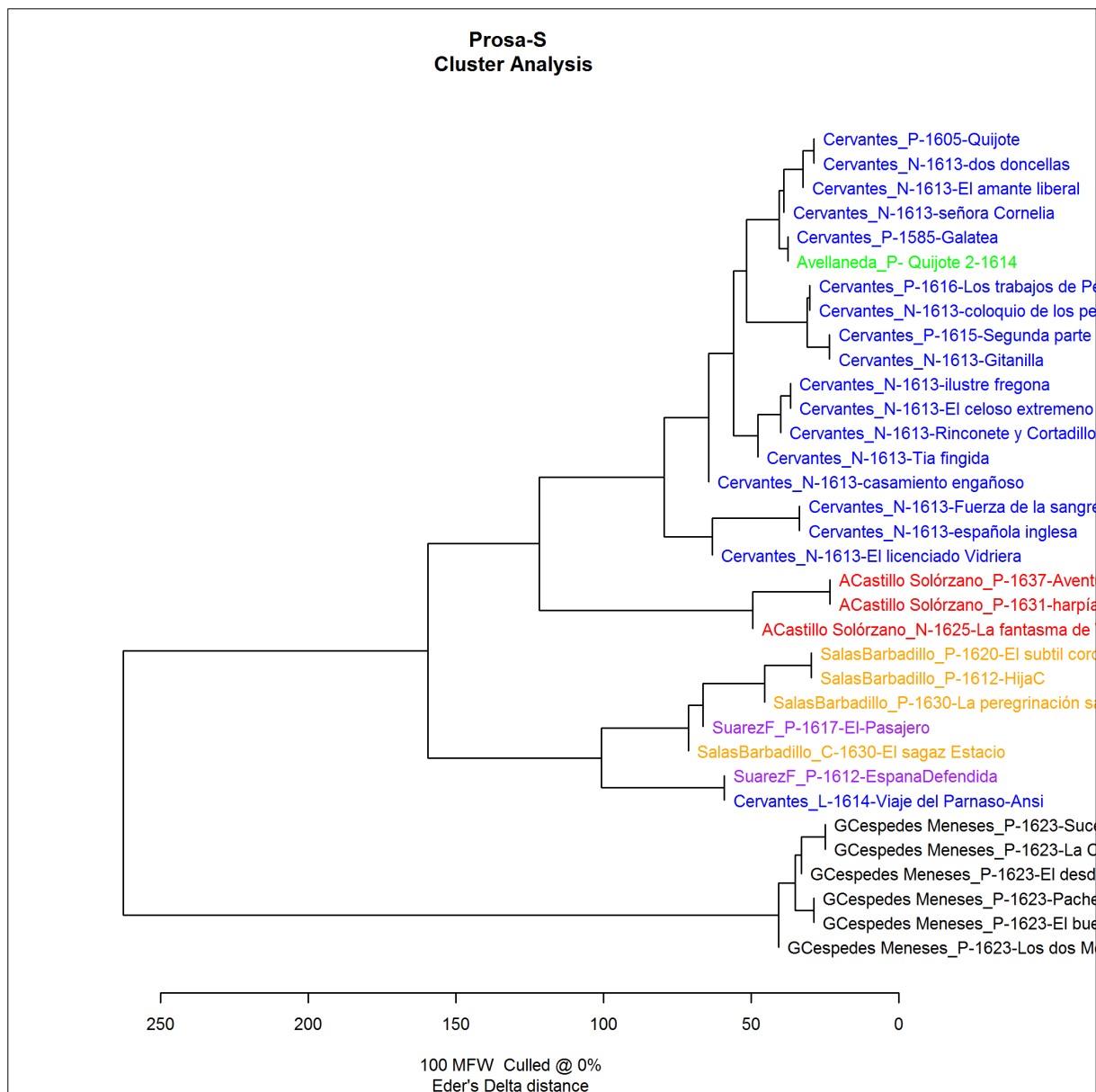


Fig. 11: Cluster Analysis (Dendrograma), Eder's Delta, 100 MFW, stylo 0.6.2

Todos los textos han quedado como estaban antes en el experimento de la fig. 3, con excepción de los 3 *Quijotes* cuya unión se ha disuelto. No obstante, el otro *Quijote* de Avellaneda se une a la obra cervantina en todos los experimentos que consideran de las 100 hasta las 5000 palabras más frecuentes. Aquí el *Quijote* apócrifo se agrupa con la *Galatea*, el primer tomo del *Quijote* y la novela corta *Las dos doncellas*; y el segundo tomo del *Quijote* de Cervantes se une a *La Gitanilla*. Ya a partir de las 400 MFW el agrupamiento de los 3 *Quijotes* se vuelve a recomponer (el gráfico con 1400 palabras es igual que el de la fig. 4, y con las 5000 palabras corresponde al de la fig. 5). El agrupamiento, evidentemente, no se produce por una semejanza temática, sino que la distancia entre los textos se calcula tomando como base el manejo de las palabras, es decir, de la frecuencia en la que aparecen en cada texto. En la lista de las 100 MFW la falta de 7 es lo

suficientemente relevante como para provocar un cambio, pero no así en la lista de las 400, pues esa falta ahora no es significativa para la estadística.

He realizado un tercer experimento con textos de Quevedo y de Mateo Alemán, dos autores que también se han barajado como candidatos a la autoría del otro *Quijote*. Así pues, he añadido las novelas picarescas, el *Buscón* y los dos tomos del *Guzmán*, y, para tener al menos dos textos más de Quevedo, también sus *Sueños* y *Discursos*. Por lo tanto, ahora contamos con 38 textos de 8 autores (fig.12).

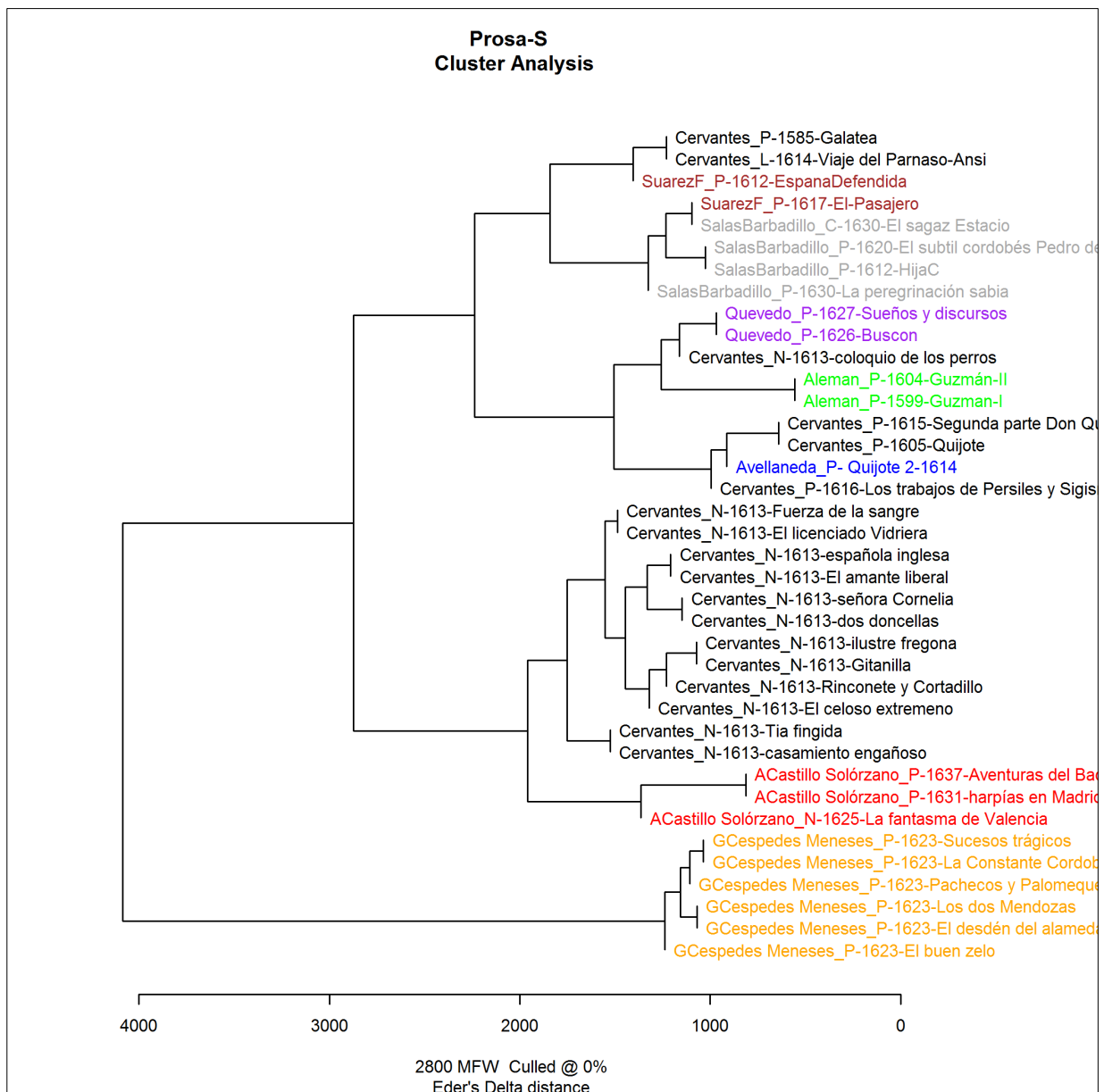


Fig. 12: Cluster Analysis (Dendrograma), Eder's Delta, 2800 MFW, stylo 0.6.2

Como se puede ver, el agrupamiento no ha cambiado mucho en comparación con los experimentos anteriores. Al igual que en esos, las palabras distintivas

‘don’, ‘Quijote’, etc. de los tres *Quijotes* han sido eliminadas de la lista de las MFW.

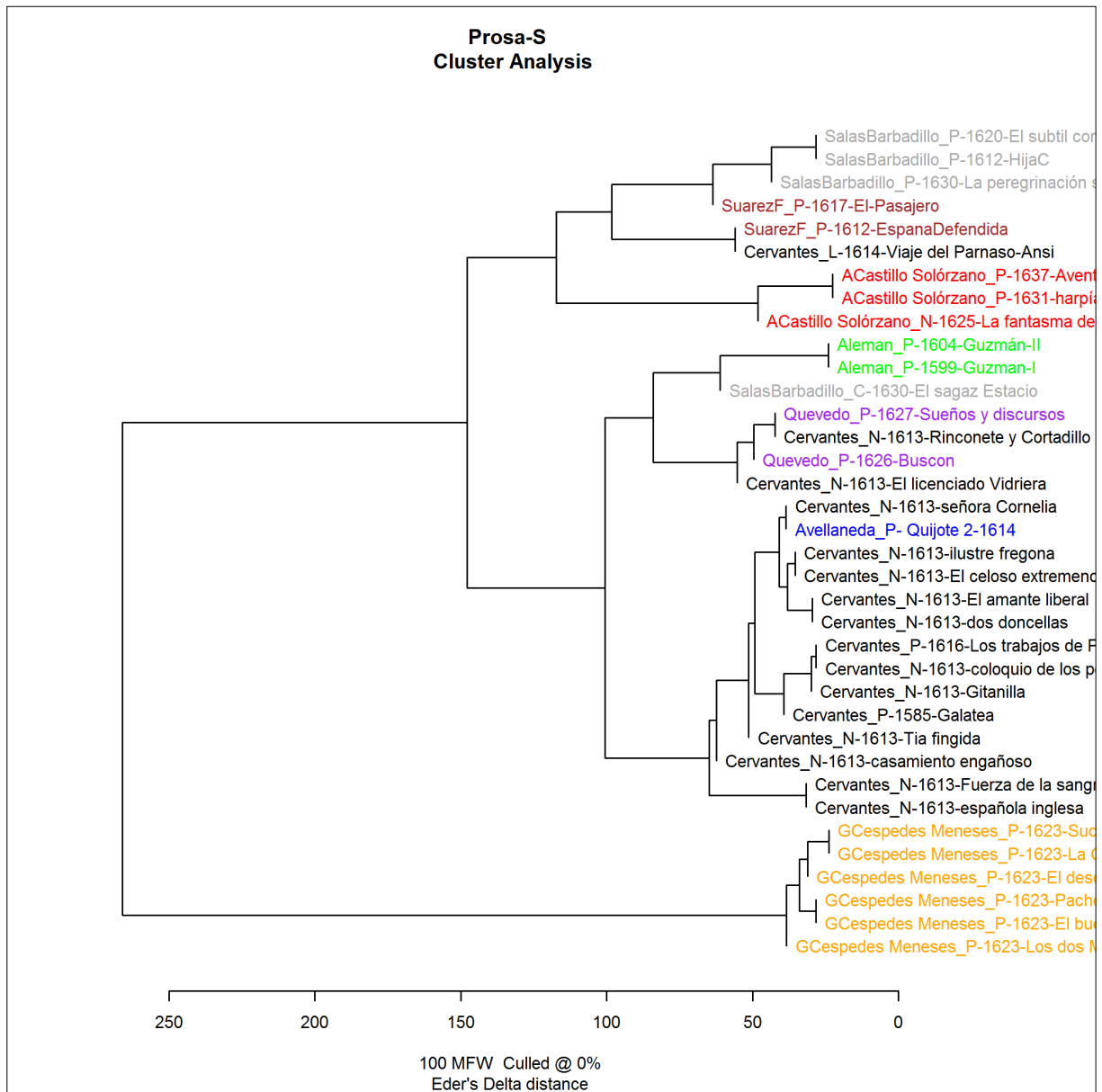


Fig. 13: Cluster Analysis (Dendrograma), Eder's Delta, 100 MFW, stylo 0.6.2

Es solo a partir de las 2800 MFW cuando el agrupamiento ya no cambia. Por debajo de esta cantidad se puede observar el mismo cambio que en la fig. 11, es decir, que Avellaneda se coloca junto a la obra cervantina, pero no con los otros dos *Quijotes* a causa de la eliminación de las palabras que son características de esta obra. Además, en el gráfico vemos que los autores añadidos, Quevedo y Alemán, se agrupaban correctamente y forman una rama con la novela corta *El coloquio de los perros*, considerada como la más picaresca de Cervantes. Por lo tanto, para el agrupamiento, en algunos casos el género es tan importante como la autoría. Los textos del género lírico forman una rama, así como también lo

hacen los textos picarescos, las novelas largas y cortas de Cervantes (los 3 *Quijotes* se agrupan con el *Persiles*).

Hemos visto repetidas veces que el tema no es la causa del agrupamiento, sino el género y la autoría. Para excluir un falso agrupamiento por una semejanza de género o del estilo imitado, en el siguiente experimento he eliminado de nuestro *corpus* los *Quijotes* de Cervantes. Ahora el único que queda es el de Avellaneda, y no es necesario eliminar las palabras características de esta novela como en los experimentos anteriores. La ausencia de los *Quijotes* de Cervantes provoca un cambio interesante a partir de las 3200 palabras más frecuentes, como se puede observar en los siguientes gráficos (fig. 13 y 14):

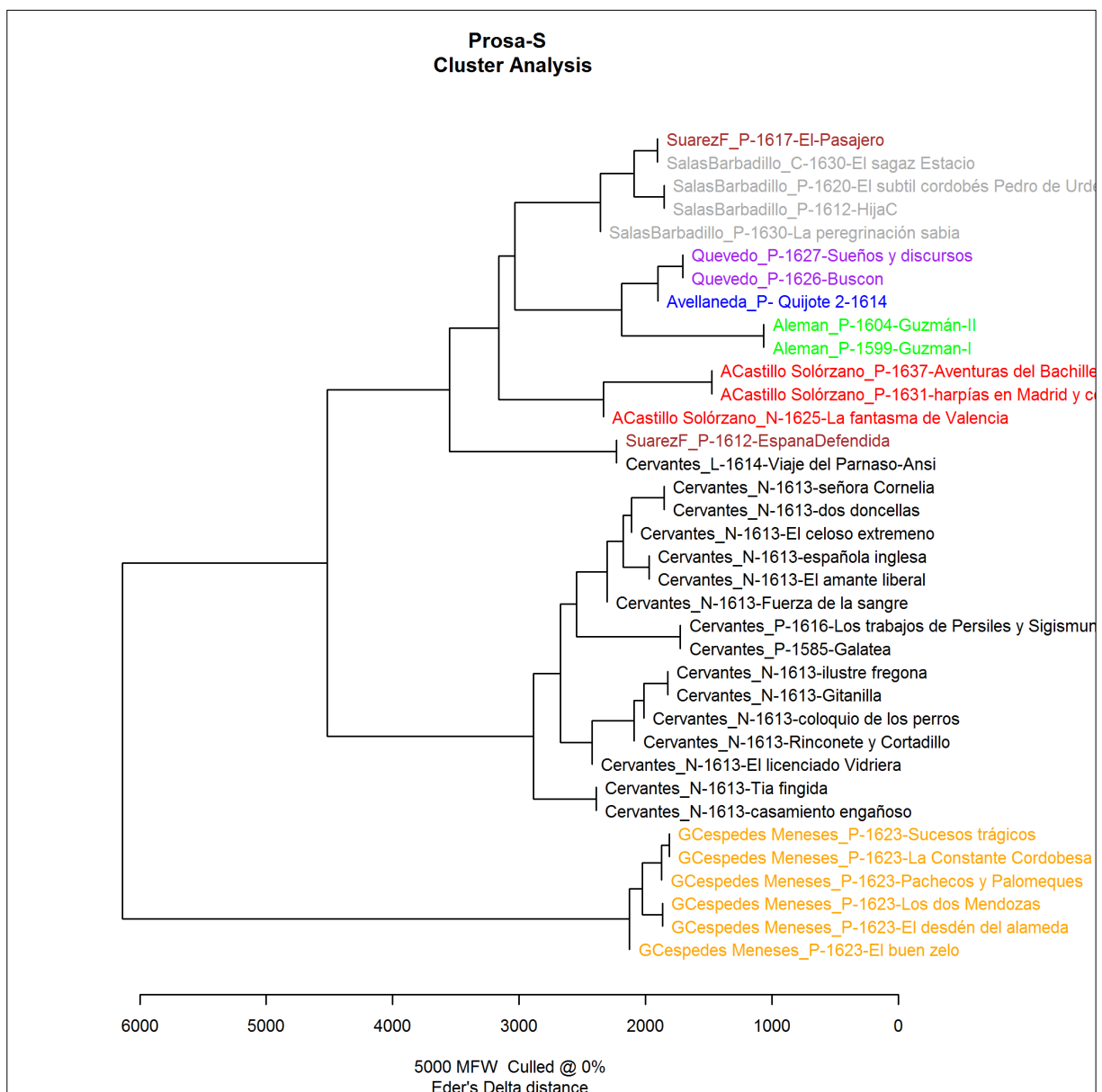


Fig. 14: Cluster Analysis (Dendrograma), Eder's Delta, 5000 MFW, stylo 0.6.2

¿Podemos deducir de esto, entonces, que fue Quevedo el autor del *Quijote* apócrifo? Probablemente no, pero el cambio en el agrupamiento indica dos puntos a tener en cuenta: primero, que hay semejanzas entre el estilo de Quevedo, Cervantes y Avellaneda (en la fig. 13, los dos primeros forman una rama del árbol gráfico). Segundo, que la selección de los textos puede cambiar completamente los resultados; y esto sucede en cualquier análisis, sea digital o análogo. Así pues, los resultados del análisis no se puede considerar un hecho probado como sugieren los investigadores a la búsqueda de la autoría del otro *Quijote*. Si añadimos, por ejemplo, otros textos publicados bajo un pseudónimo como el *Guzmán* apócrifo (Juan Martí alias Mateo Luján) y *La Pícaro Justina* (Francisco de Úbeda), o autores de los que tenemos solamente un texto, como Vicente Espinel, José de Villaviciosa y Gerónimo de Pasamonte, el resultado es el siguiente:

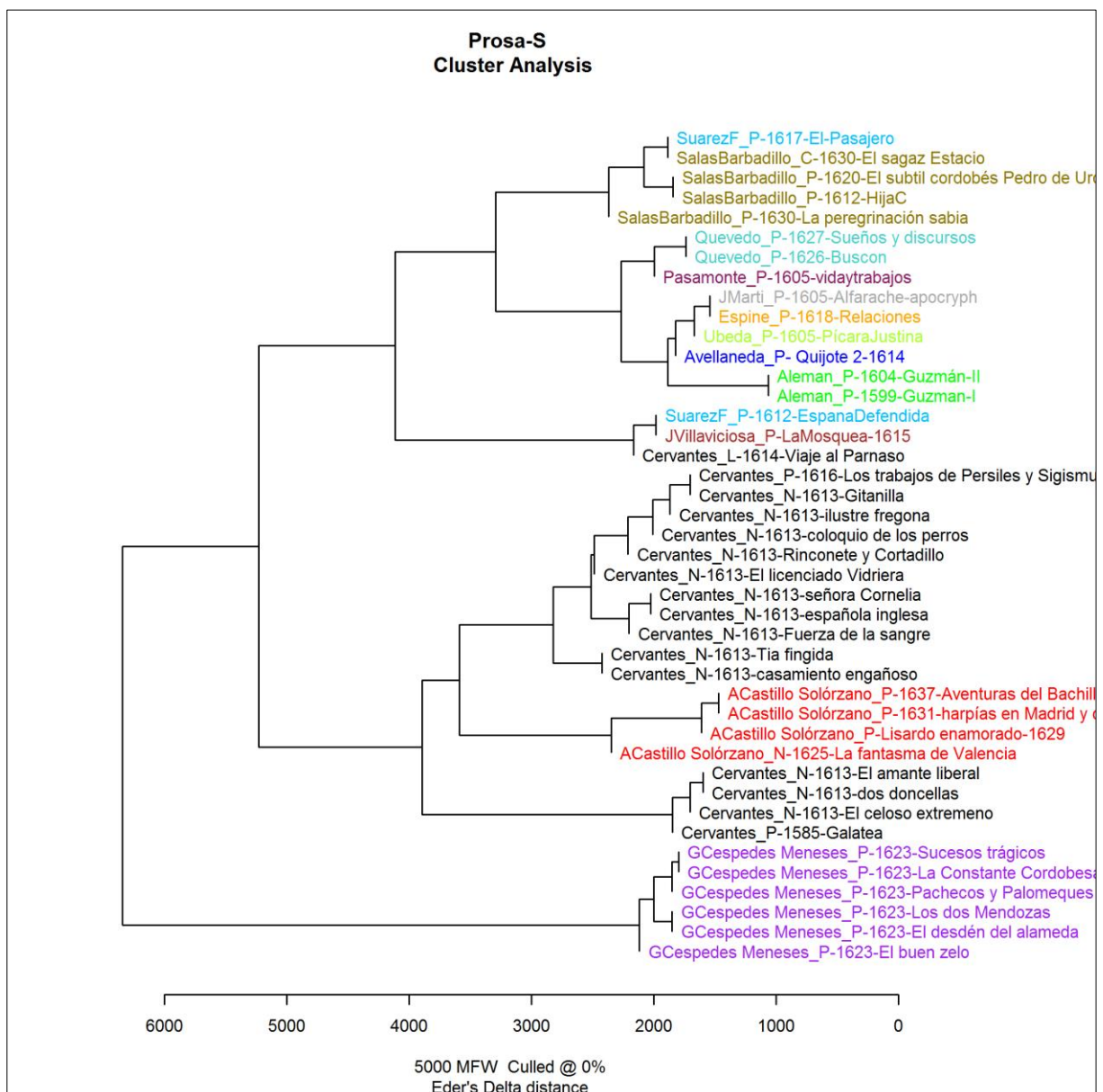


Fig. 15: Cluster Analysis (Dendrograma), Eder's Delta, 5000 MFW, stylo 0.6.2





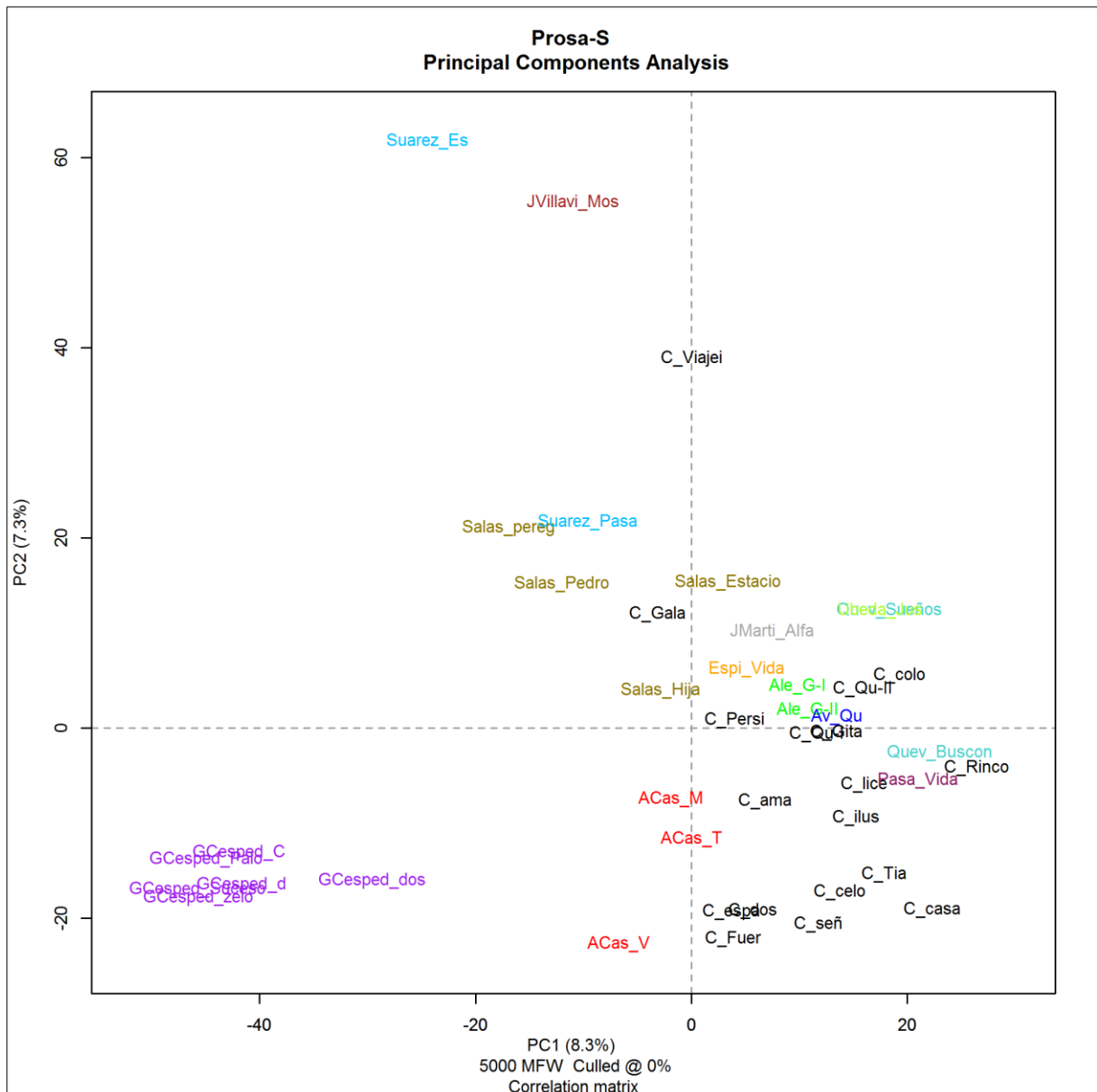


Fig. 17: Principal Components Analysis, 5000 MFW, stylo 0.6.2. El cambio en las posiciones de los cuadros entre las fig. 16 y 17 no es significativo.

Si probamos otra forma de representación de la estadística (un análisis de los componentes principales, PCA) con la misma herramienta y los mismos textos, vemos la distancia estilística entre ellos en un espacio visualizado en un sistema de coordenadas (fig. 16).

Por el contrario, en un dendrograma, los elementos aislados, aunque están separados por una gran distancia, tienden a juntarse (fig. 15). Aquí vemos que la distancia entre la novela *La Gitanilla* (“C\_Gita”), los *Guzmanes* de Alemán (“Ale\_G-I+II”) y el *Quijote* apócrifo (“Av\_Qu”) es menor que la que separa a Avellaneda, Úbeda, Martí y Espinel. Si añadimos los dos *Quijotes* de Cervantes en el mismo experimento, vemos que la distancia entre el *Quijote* de Avellaneda

y la primera parte del *Quijote* del alcalaíno es menor que la que hay entre esta y la segunda parte (Av\_Qu, C\_Qu-I, C\_Qu-II).

Como en el experimento anterior, *La Gitanilla* de Cervantes y la segunda parte del *Guzmán* de Alemán están también cerca de Avellaneda. El único poema de Cervantes, *Viaje al Parnaso*, aparece en el cuadro de los textos líricos, pero muy alejado de otros poemas. También la obra de Céspedes y Meneses está, en general, bastante alejada de otros textos, como hemos visto en los dendrogramas.

Luego, a modo de conclusión se podría decir que no hay una herramienta que pruebe la autoría de una manera segura al cien por cien. Sin embargo, el método de la estilometría (con *stylo*) resulta más independiente de presuposiciones que la comparación de un vocabulario específico, como hacen López-Vázquez, Madrigal y otros. Comparar algunas palabras raras de un autor y considerarlas su distintivo exclusivo no me parece muy convincente.

Con mis experimentos creo haber demostrado —haciendo comparaciones en un *corpus* de 43 textos de 13 autores— que hay una semejanza entre el estilo de Cervantes y el de Avellaneda que no esperábamos. Por “estilo” entiendo aquí solamente la utilización de las palabras más frecuentes, de 100 a 5000, un número este considerable y que permite una variación bastante grande. Partiendo, pues, de estos análisis podemos reflexionar sobre las causas de la cercanía estadística entre Cervantes y Avellaneda (y también de otras obras del siglo XVII). En el pasado, los críticos han atribuido a Avellaneda un estilo menos elaborado que el de Cervantes, pero ahora tal vez sea el momento de revisar esta valoración. La idea de que el mismo Cervantes podría haber escrito su propio plagio sería una burla muy del gusto cervantino. Aunque esto se puede refutar fácilmente utilizando datos históricos sobre la imprenta y la vida literaria del siglo XVII, no obstante, a partir de los resultados estadísticos podemos empezar a preguntarnos qué diferencia hay entre la lectura humana de los 3 *Quijotes* y la que hace el ordenador. Si el don Quijote del libro de Avellaneda es “muy distinto a aquel que Cervantes nos había dado a conocer”, como opina Javier Blasco,<sup>28</sup> habría que preguntarse cuáles son los indicios textuales exactos en los que se basa tal observación. Quienes, mediante interpretaciones hermenéuticas, afirman una distancia estilística entre sendas obras, suelen toparse con el problema de no poder definir con exactitud qué miden como estilo y con qué medida lo hacen. Los experimentos digitales han mostrado que la diferencia no puede residir en la frecuencia del uso de las palabras. Así pues, ahora toca empezar a reflexionar

---

<sup>28</sup> Blasco 2007, XIII.

Avellaneda y los problemas de la identificación del autor

sobre cómo se puede sacar provecho de métodos tan desiguales para llegar a tener nociones más claras y objetivas de lo que entendemos por el estilo literario de un autor.



**Avellaneda y Cervantes frente a frente:  
el entramado de los tres *Quijotes***



# La artificiosidad aumentada. Avellaneda como catalizador de la narrativa del *Quijote*

Hanno Ehrlicher

En este trabajo queremos defender la tesis de que la obra de Avellaneda funcionó como catalizador de la narrativa del *Quijote*, catalizador que ayudó a aumentar la artificiosidad del texto cervantino, potenciando la tendencia metaliteraria implícita ya en la primera parte, pero expuesta tan solo en la segunda parte, gracias también a la mediación de Avellaneda.

Antes de comenzar a desarrollar esta tesis, habrá que echar una breve ojeada crítica a los intentos actuales por identificar a la persona que estaría detrás del pseudónimo de Avellaneda, ya que la investigación más reciente se ocupa, en su mayoría, de esta cuestión. Después llevaré a cabo un análisis interpretativo del uso que se hace del vocablo ‘artificio’ en las tres partes del *Quijote* (es decir, las dos de Cervantes y la continuación de Avellaneda interpuesta entre ellas) para apoyar mi tesis en resultados que se podrían llamar cuantitativos, aunque se trate de cantidades muy abarcables y alejadas del fenómeno de los ‘big data’. Y, finalmente, me centraré en el episodio en torno al teatro de títeres, en ‘El retablo de Maese Pedro’, para hacer un análisis cualitativo de la artificiosidad del texto de Cervantes, ya que las diferentes dimensiones del complejo del artificio se condensan en este episodio. Aquí se muestra el aumento de artificiosidad que se debe, no en último lugar, a la concepción de autoría de Cervantes. Esta concepción, sin embargo, no se basa únicamente en el ingenio cervantino, sino que es el resultado de una dinámica que surge solamente en el conflicto con autores rivales. No basta considerar la segunda parte del *Quijote* del autor complutense como una creación artística autónoma. Más allá de los habituales conflictos entre autores, esa segunda parte está motivada estructuralmente por otro autor, de forma heterológica, como continuación de la ya existente primera continuación de Avellaneda.

La pugna con este último está inscrita paratextualmente en la segunda parte de la obra cervantina desde el principio. Esto ya se muestra en la reivindicación enfática que hace Cervantes de su autoría en el subtítulo de su obra, donde sustituye la denominación de “compositor” por la de “autor”<sup>1</sup>. La rivalidad por la

---

<sup>1</sup> Recordemos que en la portada de la primera parte de 1605 rezaba *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha. Compuesto por Miguel de Cervantes* (DQC I, 1), mientras que la con-



autoría se pone de manifiesto aún más claramente en el prólogo al lector, en el que Cervantes se enfrenta explícitamente con su adversario recriminándole que haya ocultado su verdadera identidad como signo de cobardía. El distanciamiento irónico frente al otro, “este señor autor”, concluye con la corroboración de la propia autoría cuyo valor subraya haciendo uso del término ‘artífice’:

Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios [...]².

## 1. Nuevas técnicas para el reconocimiento de la autoría de Avellaneda y sus trampas: algunas consideraciones metodológicas

Gran parte de la investigación cervantina se ha encaprichado con dedicarse al esclarecimiento de la identidad de ‘Fernández de Avellaneda’ con un afán casi criminológico que contrasta con la indiferencia del propio Cervantes a este respecto³. En comparación con esta línea de la investigación, resulta menos frecuente la que se dedicó a la interpretación sistemática del texto de Avellaneda. Esta última se ha afanado siempre por poner de relieve las peculiaridades ideológicas o narratológicas de los autores rivales, comparando este texto con ambas partes de la obra cervantina⁴.

Mi propia intención se adhiere básicamente a esa segunda tendencia y aplica la vieja técnica de la hermenéutica. Una técnica que algunos de los investigadores dedicados a rastrear las huellas de la identidad de Avellaneda consideran obsoleta por resultar demasiado especulativa y subjetiva, y que pretenden superar mediante las posibilidades tecnológicas que brinda el análisis informatizado del *corpus*. Sobre todo, desde que es posible hacer uso en línea del Corpus Diacró-

---

tinuación de 1615 se titula *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte (DQC II, 605).

² DQC II, 621.

³ Una síntesis actual de dichos esfuerzos investigativos nos la ofrece Hidalgo 2013.

⁴ Particularmente dignos de mención son, junto al estudio pionero de Stephen Gilman en 1951, las monografías de Aylward 1989, Iffland 1999, Martín Jiménez 2010, así como el trabajo, que vio la luz hace muy poco, de Alvarez Roblin 2014. El último puede que se apoye en los trabajos mencionados antes, pero sabe dilucidar una nueva perspectiva, completamente independiente y de una coherencia tremendamente convincente, respecto a la problemática de la práctica de escritura apócrifa.

nico del Español (CORDE) de la Real Academia Española<sup>5</sup> se han ido acumulando los intentos de concluir la eterna búsqueda del autor y de determinar al responsable del texto de Avellaneda con los argumentos supuestamente más contundentes de la estadística<sup>6</sup>. En este sentido, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en su edición para la editorial Cátedra, se ha posicionado muy rotundamente criticando la edición anterior de Luis Gómez Canseco por su presunto “retroceso” metódico. Su propia argumentación sobre la autoría del texto se basa en un análisis mediante CORDE y llega a la conclusión de que José de Villaviciosa, el autor del poema épico *La Mosquea*, sería el autor de la primera continuación del *Quijote*. El editor presenta esta hipótesis como un avance lejos de conjeturas de carácter especulativo por basarse en hechos de peso objetivos, probados matemática y estadísticamente<sup>7</sup>. No obstante, conviene mantener cierto escepticismo ante semejante aseveración. El solo hecho de que entre los diferentes investigadores, que han utilizado datos obtenidos mediante CORDE, se haya desatado una intensa discusión respecto al supuesto método estadístico correcto, demuestra que la vía cuantitativa tampoco asegura una objetividad completa. A pesar de esa discusión, dichos investigadores están de acuerdo, en su mayor parte, en pretender demostrar la autoría mediante la evaluación de elementos léxicos o sintácticos que se consideran particulares de un autor determinado. La preferencia por este procedimiento tiene una razón pragmática, ya que CORDE tiene preestablecidas ciertas opciones de búsqueda. No obstante, esto contradice

---

<sup>5</sup> El *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE) puede ser consultado en línea desde marzo de 1999.

<sup>6</sup> *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* se ha establecido como el foro central de debate en ese asunto. Madrigal, que hizo uso del CORDE en un artículo publicado ahí mismo ya en 2008 para aclarar la autoría del anónimo *Lazarillo*, aseguró, en 2009, basándose en un método análogo, que el autor del texto de Avellaneda era Lope de Vega. Suárez de Figaredo opuso en 2010 su propia tesis, que ya la había expuesto con anterioridad en una monografía de 2004 y en diversos artículos publicados en la misma revista *Lemir* (2006, 2007, etc.), en la que defendía la autoría de Suárez de Figaroa. De la misma forma, en 2011, criticó las aportaciones de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2011b y 2011c). Fuera del marco de esta disputa en *Lemir* se encuentran también numerosos intentos de demostrar la autoría de Avellaneda mediante procedimientos informáticos: junto a uno de los primeros artículos de Madrigal (2005), también se debe mencionar el de Alfonso Martín Jiménez en 2007, por ejemplo, que con medios informáticos novedosos trataba de afianzar la tesis de 2001 en la que mantenía que la verdadera identidad de Avellaneda era Jerónimo de Pasamonte (Martín Jiménez 2001).

<sup>7</sup> Cf. Rodríguez López-Vázquez 2011a, 67–84. Respecto al reproche del “retroceso” dirigido contra Gómez Canseco véase pág. 22. El autor tomaba una actitud idéntica en sus artículos de 2011b y 2011c.

diametralmente los métodos actuales de la estilometría empleados en la lingüística forense y computacional, según los cuales, para determinar la autoría de un texto, no se deben analizar precisamente unidades semánticas raras o típicas de un individuo, sino la distribución de las unidades que cumplen una mera función gramatical (conjunciones, preposiciones, etc.)<sup>8</sup>. Para desvelar la identidad de un escritor que quiere mantener deliberadamente su autoría en secreto, hay que considerar especialmente los elementos lingüísticos que escapen al control intencional del autor y cuyo uso esté extremadamente automatizado, pues son esos los que no pueden ser imitados por plumas ajenas. Quien haya alcanzado conocimientos básicos sobre los problemas metodológicos que conlleva el reconocimiento de la autoría desde la perspectiva de la lingüística computacional<sup>9</sup>, reconocerá que los intentos de análisis realizados hasta el momento sobre la base de un *corpus* diacrónico preestructurado, como lo es CORDE, resultan ingenuos y poco convincentes<sup>10</sup>. El manejo de las nuevas tecnologías en la investigación cervantina hasta la fecha recuerda más bien al episodio del *Quijote* que trata de la cabeza encantada, un aparato mágico construido por un ingeniero embaucador. Este está concebido de tal forma que siempre reproduce los resultados deseados y consigue que la información recopilada con anterioridad parezca una

---

<sup>8</sup> Koppel/ Schler/ Argamon (2009, 11) exponen la preferencia de la estilometría por el análisis de unidades con función únicamente gramatical de la siguiente manera: “The reason for using FWs in preference to others is that we do not expect their frequencies to vary greatly with the topic of the text, and hence, we may hope to recognize texts by the same author on different topics. It also is unlikely that the frequency of FW use can be consciously controlled, so one may hope that use of FWs for attribution will minimize the risk of being deceived“. Para una aplicación del método de la estilometría al caso de Avellaneda véase el artículo de Nanette Ribler-Pipka en este volumen.

<sup>9</sup> Mi conocimiento sobre el estado de la investigación se basa, sobre todo, en los informes de Koppel *et al.* 2009 y Stamatos 2009.

<sup>10</sup> Blasco y Ruiz Urbón 2009, 29 refiriéndose a los métodos que se han estado empleando para la atribución de autoría en textos de los siglos XVI y XVII se lamentan de que hay “ciertos vicios”. Critican especialmente, por un lado, la elección arbitraria de los elementos textuales analizados y de los parámetros valorados y, por otro, el descuido de métodos y técnicas de la lingüística computacional. Esta crítica se puede concretizar aún más: mientras que la estilometría viene advirtiéndose hace tiempo que la cercanía estilística entre textos puede ser provocada también por el género y solo se deberían analizar los que comparten el mismo, Rodríguez López-Vázquez, por ejemplo, ignora completamente esa problemática al comparar el poema inventiva de Villaviciosa, sujeto a la métrica y compuesto en octavas rimas, con dos textos narrativos en prosa. Del mismo modo tampoco tiene en cuenta sus considerables diferencias de extensión, aunque, en la estilometría está se considera uno de los parámetros decisivos que deben de ser controlados para obtener resultados estadísticos válidos.

verdad indiscutible que surge por arte de magia ante un público asombrado y crédulo<sup>11</sup>.

Una filología que se apoya en la tecnología informática tampoco suministra, al fin y al cabo, datos ‘seguros’ y libres de ser interpretados, por lo que no podrá sustituir tan fácilmente las técnicas de comprensión hermenéuticas.

## **2. Avellaneda como catalizador de la narrativa de Cervantes: autoría y artificio**

Todo lo mencionado hasta el momento, sin embargo, no significa que una lectura hermenéutica profunda de un texto no pueda beneficiarse de las posibilidades de la tecnología informática. Bien es verdad que el banco de datos CORDE, de acceso en línea, no es un instrumento idóneo para realizar análisis estilométricos, pero representa una ayuda eficiente en la búsqueda de palabras clave y sus contextos. Si, por ejemplo, se comparan los resultados de la búsqueda por ‘artificio’ en el marco de sus contextos en las tres partes del *Quijote*, se llega a indicios ciertamente relevantes para la comprensión de todo el complejo del artificio en ambos autores (véase la sinopsis en el anexo I). Una primera peculiaridad resulta del hecho que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, si bien emplea regularmente la palabra a lo largo de texto, desplegando toda la gama de sus significados, en la novela intercalada del *Curioso impertinente* su uso aumenta de forma llamativa (8 de las 18 veces que aparece).

Esta intensificación del empleo del vocablo viene motivada por el argumento de la narración en el que la inusual y marcada curiosidad de Anselmo, rayana en la obsesión enfermiza, lo lleva a utilizar a su amigo Lotario como medio de presión para poner a prueba la fidelidad de su esposa Camila, hasta que esta, como es de esperar, finalmente se deja seducir. La tensión de la novela llega a su clímax cuando la propia Camila se autoescenifica como víctima inocente, una representación con la que la capacidad humana para el engaño se concretiza en teatro.

La acumulación puramente cuantitativa de la palabra ‘artificio’ se corresponde aquí, efectivamente, con la concentración cualitativa del fenómeno descrito. Esto no se debe solo al entramado, a nivel temático, entre la capacidad teatral y la dimensión antropológica del fingimiento en la ‘actuación’ de Camila<sup>12</sup>, sino también al hecho de que esta ‘escena’ se inserta en un dispositivo medial com-

---

<sup>11</sup> DQC II, LXII, 1132-1146.

<sup>12</sup> Para un análisis de la problemática respecto a la representación y la verdad en la novela intercalada, véase Gerli 2000.

plejo, como narración que, dentro de la ficción escrita, se presenta como discurso oral. Cervantes utiliza aquí la técnica narrativa del *showing* para que, por un momento, nos olvidemos de su texto al mostrarlo de una forma cuasi visual. Y con el enmarque medial de la novela también nos remite a los orígenes retóricos de esa capacidad que trasciende la diferencia entre la comunicación oral y la escritura, y que perdura más allá de la cesura técnico-medial que supuso la invención de la imprenta.

Si seguimos analizando la frecuencia con la que aparece ‘artificio’, se pueden sacar aún más conclusiones: el listado de uso del vocablo en la segunda parte de la novela de Cervantes (DQ3) muestra que, en relación a la primera parte (DQ1), se utiliza en menor medida y que, al mismo tiempo, se observa claramente un cambio en el uso de la palabra. Aquí el término ya no se refiere primeramente a la dimensión antropológica general del engaño y el fingimiento humanos (11 de 18 en DQ1), sino, con mucha más frecuencia, a las técnicas de un ámbito artístico muy concreto (5 de 10 menciones en DQ3).

Este cambio se explica, en parte, por el carácter metaliterario de la segunda parte del *Quijote*, en la que las aventuras de la pareja protagonista no transcurren simplemente, al contrario, están influenciadas por lo que saben los héroes de la publicación de la primera parte. No solo los sucesos anteriores, también su representación literaria se convierten en un tema explícito, como ocurre también con la ya mencionada novela intercalada del *Curioso impertinente*. La cuestión sobre lo conveniente de intercalar de ese modo tal tipo de novelas se plantea reiteradamente en la segunda parte: primero en la conversación que mantienen los protagonistas con Sansón Carrasco, en el tercer capítulo<sup>13</sup>, y después a través del fingido primer autor de la novela, Cide Hamete Benengeli, quien proporciona información sobre su proceso de creación (resultados 8 y 9 DQ3). Este, por un lado, designa la técnica de hacer digresiones narrativas en forma de novelas intercaladas como ‘artificio’, por otro, subraya con ese mismo vocablo la forma particularmente artificiosa de las novelas intercaladas (“la gala y artificio que en sí contienen”). En este fragmento no es tan determinante que Cide Hamete, por sus valoraciones sobre la literatura, aparezca como un autor algo voluble, no demasiado consecuente con sus criterios y marcadamente arbitrario en su manera de actuar, sino el hecho de que Cervantes refleje en la figura de ese autor ficticio la propia autoría de forma irónica, dándose a conocer solo a través del disfraz cómico. Los comentarios del primer autor referidos por el narrador, que forman parte de la conversación con el traductor, tienen una relación de seme-

---

<sup>13</sup> DQC II, III, 646–662.

janza con la primera conversación en la que se reflexionaba sobre el arte novelesco en la novela; ambas, asimismo, se corresponden con el breve comentario escéptico del cura, quien después de leer en alto la novela del *Curioso impertinente* en la primera parte le niega toda verosimilitud<sup>14</sup>.

Los comentarios del primer autor, como decía, tienen también una relación de semejanza, en un sentido amplio, con la disputa poetológica que don Quijote esgrime con el canónigo al final de la primera parte sobre el efecto y la verosimilitud de las novelas de caballerías<sup>15</sup>. Así surge una red de fragmentos poetológicos que se extiende a lo largo de ambas partes, la cual, sin embargo, no permite dilucidar ningún posicionamiento intencional claro del autor real. La práctica artística del propio Cervantes se ve reflejada más bien como si de un gabinete de espejos cóncavos y convexos se tratara, con un extrañamiento tal que no solo es imposible, en cada una de las diferentes escenas dialógicas, atribuirle a una instancia narrativa la posición del autor, sino que también queda sin aclarar qué relación tienen esas conversaciones entre sí<sup>16</sup>.

De todas formas, el carácter metaliterario de la segunda parte se manifiesta, en el fragmento mencionado, también en el uso metaliterario del vocablo ‘artificio’. En la primera parte, la concentración temática y medial del complejo del artificio llama la atención en la novela intercalada del *Curioso impertinente*; en la segunda parte, sin embargo, no se da una reiteración directa de dicha concentración artificiosa, sino que se ve desplazada al terreno de la reflexión metaliteraria. El arte narrativo de las novelas intercaladas ya no se ve simplemente reproducido, más bien se ve transformado en arte para narrar sobre el arte de la narración.

Esta transformación, sin embargo, no se explica solo partiendo del carácter autorreflexivo de la segunda parte, se debe también, sin duda, a la rivalidad con Avellaneda. El adversario, además de dar continuación a temas y motivos del primer *Quijote*, retomó la técnica de las novelas intercaladas, aunque no de la misma forma, ya que precisamente en las dos que salen de la pluma de Avella-

---

<sup>14</sup> “Bien —dijo el cura— me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible, y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta.” (DQC I, XXXV, 423).

<sup>15</sup> A este respecto remito al análisis de esa discusión que llevé a cabo en otro contexto, Ehrlicher 2006.

<sup>16</sup> El carácter oral del estilo narrativo de Cervantes en el *Quijote* y otras de sus obras lo ha subrayado especialmente Michel Moner 1989.

nada, *El rico desesperado* y *Los amantes felices*, se puede constatar una tendencia a la función ilustrativa didáctico-moralista en detrimento de la maestría narrativa, más propia de Cervantes.

Según Albert A. Sicroff, “el autor desconocido del *Quijote* apócrifo queda, por el didacticismo de su manera de insertar una pareja de cuentos en su obra, a poca distancia de un Juan Manuel”<sup>17</sup>. Esa misma tendencia se nota en la forma en la que Avellaneda utiliza el vocablo ‘artificio’, y es sobre todo sorprendente que, al contrario de Cervantes, no llame la atención nada en particular. Bien es verdad que en el caso de Avellaneda también se da un agrupamiento relativo del uso del término en el marco de las novelas intercaladas (2 de 5 menciones), sin embargo, no da pie a ningún tipo de entramado de engaño narrativo, artificioso y dramatizante, sino que nos encontramos tan solo ante unas historias relativamente lineales, no muy elaboradas, que culminan en un final bastante moralizador. No obstante, no se debe desacreditar la relativa falta de maestría en la narrativa de Avellaneda como un paso atrás estético ni tampoco denunciar la ‘didactización’ o ‘ideologización’ del *Quijote* de Cervantes como una falsificación del original. Más bien se debería considerar la fuerza productiva que tuvo ese modelo de narración alternativo. Para Cervantes fue un acicate que lo estimuló a proseguir su propio artificio narrativo exponiéndolo y reflexionándolo en la narración de una forma todavía más consciente. Independientemente de la cuestión sobre quién es el autor real que se esconde tras el pseudónimo de Avellaneda, se puede observar que la influencia de la novela apócrifa sobre el proyecto literario de Cervantes fue considerable. David Alvarez Roblin ha mostrado en una reciente monografía que la relación entre la continuación ‘falsa’ y el segundo ‘original’ no se puede reducir ni a una simple reproducción ni a una completa negación. Lo que caracteriza esta relación es, más que nada, un alto grado de ambivalencia, como suele suceder en el encuentro inquietante y siniestro con el propio doble. De acuerdo con Alvarez Roblin, esa insistencia casi obsesiva con la que Cervantes trabaja desdoblado motivos y contenidos así como figuras, se puede considerar como equivalente estructural al problema en el trato con el otro autor<sup>18</sup>. En mi interpretación del episodio en torno al retablo de Maese Pedro, que quiero exponer a continuación, retomaré esa tesis y la relacionaré con las observaciones de Wolfram Nitsch, según las cuales el encuentro con artefactos técnicos en el *Quijote* se caracterizaría por una creciente importancia de la técni-

---

<sup>17</sup> Sicroff 1993, 477.

<sup>18</sup> Alvarez Roblin 2014, en especial pp. 216–236 y pp. 346–365.

ca espectacular cuyo paradigma central es el teatro barroco con su “engañoso visibilidad erigida sobre invisibilidad”<sup>19</sup>.

### **3. Teatro narrado y autoría escenificada: el retablo de Maese Pedro en el entramado del *Quijote***

La creciente importancia de la técnica espectacular y teatral en la segunda parte de la novela de Cervantes se podría explicar tanto gracias al efecto catalizador de la continuación de Avellaneda como al ya mencionado cambio en la conciencia autorial de Cervantes. Para el análisis de ese efecto estructural no es en absoluto necesario identificar a Avellaneda con una persona en concreto. Algunas tendencias de la investigación, que equiparan a Avellaneda con la persona de Lope de Vega o con un autor muy cercano a este remiten, para apoyar sus tesis biográficas, a toda una serie de pasajes en el texto. Estos pasajes prueban que la práctica teatral de Lope y su legitimación teórica se ven con simpatía en el *Quijote* de Avellaneda y, por el contrario, con antipatía o, al menos, con distanciamiento irónico en el de Cervantes<sup>20</sup>. De todas formas, la presencia de lo teatral y lo dramático en la novela de Avellaneda no tiene por qué estar motivado por una relación personal con el Fénix. Por otro lado, no es de extrañar que, en una novela que muestra gran afinidad con el teatro de su tiempo, el nombre y la obra de Lope de Vega desempeñen un papel relativamente importante. En 1614, las piezas de Lope de Vega ocupaban un lugar tan prominente en el escenario del Barroco español, en un tiempo en el que el teatro se institucionalizaba cada vez más, que Cervantes, en su prólogo a las *Ocho Comedias y ocho entremeses*, le puso el inspirado atributo de “monstruo de naturaleza”:

Tuue otras cosas en que ocuparme, dexè la pluma y las comedias, y entrò luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alçóse con la monarquia comica. Auassallò y puso debaxo de su juridicion a todos los far-santes; llenò el mundo de comedias proprias, felices y bien razonadas, y tantas, que passan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es

---

<sup>19</sup> Nitsch 2005, 148.

<sup>20</sup> Algunas citas centrales las reúne León Hidalgo en su resumen de esa tendencia en la investigación (2013, 169-175). Ya B. Díez y Lozano, en su *Compendio de la vida de Cervantes* (Oviedo 1905), identificó a Avellaneda con Lope de Vega. Los defensores más destacados, que con argumentos diferentes parten de una influencia estructural o personal de Lope de Vega sobre el *Quijote* de Avellaneda, son: Marín 1974, Eisenberg 1984, Romero 1988, Gómez Canseco 2000 y 2006, Pérez López 2002 y 2005, Percas de Ponseti 2003, Sánchez Portero 2011 y 2013. El artículo de Madrigal 2009, mencionado más arriba, se diferencia de esos trabajos por su metodología diferente, ya discutida ampliamente.



vna de las mayores cosas que puede dezirse, las ha visto representar, o oydo dezir, por lo menos, que se han representado<sup>21</sup>.

La ironía de esas alabanzas es evidente: por un lado Cervantes insinúa una coincidencia entre su despedida del teatro y el inmediato ascenso de Lope de Vega, como si lo primero hubiera sido condición indispensable de lo segundo; por otro, esa admiración por la productividad sobrehumana y de dimensiones monstruosas de Lope de Vega se atenúa inmediatamente después al revelar la inclinación del dramaturgo a la exageración pretenciosa, pues ya el simple rumor de que se habían representado sus obras le bastaba como prueba de su éxito.

En todo el prólogo, que al parecer fue escrito relativamente poco antes de la publicación del libro, cuya aprobación data del 3 de julio de 1615, se pone de manifiesto que Cervantes quiere marcar una distancia entre su propia producción teatral (no representada) y las prácticas coetáneas de la Comedia Nueva, que recurría cada vez más a técnicas ilusionistas y a efectos visuales. Él mismo se siente aún cercano a la ‘vieja’ forma de un teatro sencillo, al “teatro de la palabra frente a un teatro más espectacular y visual”, como apunta Canet Vallés<sup>22</sup>. Y esta preferencia se percibe, además de en el prólogo, también en varias de sus piezas, especialmente en el *Retablo de las maravillas* o en la comedia metateatral de *Pedro de Urdemalas*, con la que Cervantes hubiera podido entrar en diálogo crítico directo con la pieza homónima de Lope de Vega<sup>23</sup>.

Con la publicación de *Ocho Comedias y ocho entremeses*, Cervantes pretende volver a posicionarse como escritor de comedias tras una larga ausencia, en una etapa que coincide con la última fase de redacción de la segunda parte del *Quijote*, que verá la luz pocos meses después. Por lo tanto, no es de extrañar que se encuentren referencias intertextuales entre su novela y su obra teatral. Así, sin

---

<sup>21</sup> Cervantes 1915, 7 s.

<sup>22</sup> Canet Vallés 1997, 73. Respecto a esa controversia y el posicionamiento de Cervantes véase, sobre todo, Johnson 1981 así como Pérez de León 2008.

<sup>23</sup> En ese sentido léase, por ejemplo, el análisis de Friedman 1977 y el de Arboleda 1991, 69–84. Yo prefiero tratar con cautela la posibilidad de una relación directa entre ambas obras porque, en primer lugar, es muy controvertido atribuirle a Lope de Vega la autoría de una versión (de las muchas manuscritas) de la obra anterior a Cervantes y, segundo, porque la fecha en la que se originó no está tampoco clara. Seguramente Cervantes pensó que Lope de Vega era el autor de tal pieza debido a la famosa lista de obras con la que concluye el prólogo del *Peregrino en su patria* de 1604. Lope amplía los 229 títulos mencionados en la primera edición a 448 en la segunda, entre los que incluye también “Pedro de Urdemalas”. Respecto a la lista de obras del *Peregrino* véase Wilder 1952; en cuanto a la datación cronológica de estas véase Morley/ Bruerton 1968, acerca de *Pedro de Urdemalas* pág. 528.

duda, se puede hacer una lectura del episodio referido a Maese Pedro como si fuera una continuación narrativa de la reflexión comenzada en el metateatro de Pedro de Urdemalas sobre el poder del teatro<sup>24</sup>. Al mismo tiempo, Maese Pedro es también la continuación de un juego de rol narrativo en torno a la autoría y el efecto de la ficción novelística, que comienza en la primera parte del *Quijote* con la introducción de Ginés de Pasamonte como autor de una autobiografía. Desde que Georg Haley escribiera sobre “The narrator in Don Quixote” se sabe que en el dispositivo de la representación del teatro de títeres de Maese Pedro se refleja la estructura de la novela y la compleja interacción entre las diferentes instancias autoriales que contiene dicha estructura<sup>25</sup>. Por otra parte, el episodio también está unido intertextualmente a la continuación de Avellaneda, ya que ahí don Quijote asiste al ensayo de una pieza de Lope de Vega, *El testimonio vengad*<sup>26</sup>, hasta que “con repentina cólera” lo interrumpe por creer necesario salir en defensa de una mujer inocente, obligado por su código ético de caballero andante<sup>27</sup>.

Los paralelismos fundamentales con el episodio de Maese Pedro son irrefutables, de ahí que sean aún más llamativas las diferencias. En el caso de Avellaneda, el episodio cumple con una función clara de entretenimiento cómico. Una vez más, la percepción disparatada que tiene de la realidad el protagonista, quien la adapta forzosamente a su conocimiento literario, contrasta con la percepción normal de los demás, que le siguen el juego en esa locura para divertirse a su costa. El actor retado por don Quijote acepta el duelo y prolonga así la ilusión del caballero dándole por liga un ataharre<sup>28</sup> en respuesta al reto. Es evidente que esta escena se inspira en el modelo del episodio sobre el baciuelmo de la primera parte del *Quijote* (I, 44), pero Avellaneda descompone y trivializa el perspectivismo cervantino, analizado brillantemente por Leo Spitzer,<sup>29</sup> y lo convierte en un simple contraste para producir comicidad. Para ello radicaliza la distancia entre la realidad más vulgar y el mundo fantástico de los caballeros andantes sustituyendo la bacía por un ataharre. El recipiente del barbero es importante y valioso para él, por muy trivial que sea, mientras que la cincha, por su función, se vincula con la parte trasera del animal, produciéndose así una degradación de

---

<sup>24</sup> En esta línea interpreta, por ejemplo, Nitsch 2000, 9–16.

<sup>25</sup> Cf. Haley 1965.

<sup>26</sup> DQA, XXVI-XXVII, 574–606.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, 595.

<sup>28</sup> Según el diccionario *María Moliner*: “Banda de cuero que sujeta la silla o albarda para que no se corra hacia adelante, pasando por debajo de la cola del animal”.

<sup>29</sup> Cf. Spitzer 1948.

lo cómico a lo vulgar. Y, sobre todo, se pierde el juego entre las diferentes perspectivas que se tienen de la realidad —todas válidas solo relativamente— con el único objetivo de provocar la risa a costa del que se desvía de la norma.

El episodio en torno a Maese Pedro, por el contrario, no funciona como una simple contraposición de la percepción normal de la realidad frente a la desviación de la norma, sino que pone en funcionamiento un juego con los límites de la ficción mucho más complejo. El aumento de la complejidad concierne, por un lado, al mismo dispositivo teatral. Lo que en Avellaneda era un sencillo juego de roles sobre el escenario, en Cervantes pasa a ser un espectáculo de títeres cuyo efecto afectivo no solo se debe a la representación visual, sino a la interacción entre el drama mecánico-abstracto dirigido por el titiritero y su ilustración a través del “intérprete”, el cual, con sus palabras y sus gestos, debe guiar e intensificar la fuerza imaginativa de los espectadores. Ambas instancias, sin embargo, no solo trabajan juntas, sino también una en contra de la otra, cuando Maese Pedro, al principio, acepta las “correcciones” de don Quijote, que no se refieren directamente al drama, sino al relato en que este se basa. Maese Pedro, por su parte, al contrario que los representantes en Avellaneda, es un personaje demasiado sospechoso, de dudosa reputación, manipulador y casi demoníaco, como para que el lector se pueda identificar fácilmente con él. Es así también como se pierde el claro contraste entre la norma positiva y el desvío ridículo de la norma, primordial para la comicidad en Avellaneda. No obstante, la diferencia más significativa estriba en que en Cervantes ahora el lector se ve integrado en la ficción de la novela mediante el marco narrativo del juego metateatral. Aunque el lector esté, al principio, por encima de la percepción de don Quijote<sup>30</sup> y se pueda reír tanto de este como de Maese Pedro, quien al final ve destrozada su maquinaria de ilusión, ese mismo sentimiento de superioridad se ve anulado luego cuando, en el capítulo siguiente (DQC II, XXVII), se entera de que Maese Pedro no era más que una de las máscaras tras las que se esconde Ginés de Pasamonte. De esta forma, toma conciencia de que su mismo saber sobre la ficción depende de la construcción de la narración y de que no puede confiar tan ingenuamente en el ‘creador’ de la novela, pues este también se esconde ostentosamente detrás del disfraz de “Cide Hamete, cronista desta grande historia”. Un cronista árabe que trata de ganarse la credibilidad precisamente jurando como “católico cris-

---

<sup>30</sup> En el caso de Cervantes, don Quijote, al principio, reconoce perfectamente que la representación no es una escena real. Esta es también una diferencia clara respecto al episodio del teatro en Avellaneda. Cf. Nitsch 2000, 14, y Buschmann 2009, 26.

tiano”, una paradoja que el ‘traductor’ trata de explicar como si fuera un enunciado metafórico, lo que agrava todavía más el problema de la credibilidad<sup>31</sup>.

La escenificación de la autoría que sigue directamente al episodio de Maese Pedro añade todavía más complejidad a la representación metateatral en el teatro de títeres, ya que proporciona al escenario algo así como un doble fondo metalingüístico. El juego ficcional precipita al lector a un abismo y, si todavía es capaz de reírse, no lo hará por la supuesta ingenuidad del loco protagonista, sino porque adivina que también están jugando con él.

Por supuesto, el que mueve los hilos en este juego con diferentes niveles de autoría es, en última instancia, el autor real Cervantes, que cambia continuamente de disfraz para pasar inadvertido y determinar los acontecimientos. No obstante, yo no sobrevaloraría el supuesto control absoluto sobre la ficción que ejerce el autor, ya que Cervantes estaba demasiado influenciado por fuerzas ajenas cuando escribió la continuación de ‘su’ Quijote, que hacía tiempo había dejado de ser solo suyo, debido a las invenciones del otro autor y a la lógica de posterioridad que esto implicaba. Precisamente si se quiere reconocer en la figura de Maese Pedro una alegoría de la función de la autoría<sup>32</sup>, también se debe tomar muy en serio el hecho de que, al final, a él su propia representación se le acaba yendo de las manos por culpa de un espectador que actúa de forma incontrolable; lo mismo le sucede a don Quijote en la segunda parte, que cada vez tiene menos control sobre sus aventuras de caballero andante porque ahora empiezan a ser otros los que preparan las puestas en escena. Don Quijote y Maese Pedro no son, por consiguiente, tan solo antagonistas, sino que también constituyen una pareja inquietante por ser, de alguna forma, sus respectivos dobles, lo que vendría a corresponder a esa relación establecida entre Cervantes y Avellaneda.

Esta relación no se reduce a una rivalidad satírica en la que uno se defiende frente al adversario. Como sátira, la segunda parte del *Quijote* de 1615 sería sencillamente disfuncional, porque el objeto del ataque no se define claramente. En esta continuación más bien se superponen varios roles de autores en los que

---

<sup>31</sup> “Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico cristiano...”. A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, juro o debe jurar verdad y decirla en lo que dijere, así el la decía como si jurara como cristiano católico en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas. Dice, pues, que bien se acordará el que hubiese leído la primera parte desta historia de aquel Ginés de Pasamonte [...]” (DQC II, XXVII, 855).




<sup>32</sup> Cf. Buschmann 2009.

se plasman varias rivalidades de Cervantes: como autor de piezas teatrales —leídas pero no representadas sobre el escenario— se tuvo que distanciar tanto del teatro de Lope de Vega como, en el papel de autor literario narrativo, del rival directo que se escondía detrás de un pseudónimo y que apostaba por una comi-cidad ramplona. Este enfrentamiento además se hace triangular si incluimos la que mantuvo con Mateo Alemán, su gran adversario, quien, a su vez, tuvo que ‘batallar’ con una continuación apócrifa de su obra<sup>33</sup>. Reducir este complejo es-structural de rivalidades al drama de una enemistad personal no satisface del to-do. La productividad del ‘efecto Avellaneda’ no radica en lo biográfico, sino en el plano de lo literario, en la tendencia a la autorreflexión, a lo metaliterario y metateatral, tendencia que se manifestó con más fuerza en el mundo ficticio del *Quijote* una vez que Cervantes perdió la exclusividad de los contenidos de las aventuras al tenerlos que compartir. En la medida en que los sucesos fueron perdiendo en originalidad, Cervantes se esforzó en mostrar aún más su maestría en la forma de narrarlos. El plagio cometido por Avellaneda, por lo tanto, contribu-yó a potenciar el artificio del texto de Cervantes, que no es poco...

---

<sup>33</sup> En un estudio anterior he tratado de analizar la doble rivalidad (contra Avellaneda y Alemán) que se superpone sirviéndome de la teoría de la mimesis de René Girard (Ehrlicher 2007). David Alvarez Roblin, por su parte, realizó una comparación estructural considerablemente más extensa de ambos conflictos (Alemán–Luján, Cervantes–Avellaneda) y llegó a un estimulante y provocativo resultado, según el cual Luján le habría dado un carácter cervanti-nesco al proyecto original de Alemán (lo que define como escritura “prismática”), mientras que Avellaneda habría alemanizado el de Cervantes acercándolo a una “écriture axiale”. Cf. Alvarez Roblin 2014, 241–322.

**Anexo I: Sinopsis de los usos de la palabra “artificio” en los tres Quijotes  
(análisis sobre la base de CORDE)**

	<b>Artificio como propiedad de la naturaleza o técnica natural</b>	<b>Artificio como capacidad humana de simulación y disimulación</b>	<b>Artificio como técnica artística referida a un dominio concreto del arte</b>	<b>Otros usos</b>
<b>DQ 1 (1605)</b> Número total de usos: <b>18</b>	La falta de <i>artificio</i> en el Siglo de Oro, naturaleza auténtica (3)	Simulación del cura en su conversación con don Quijote (2); El engaño para conseguir que don Quijote termine su penitencia en la Peña Pobre (5); se recuerda este mismo acontecimiento (14); la astucia de los cazadores para cazar arriños (6); 7 apariciones de la palabra en la novela del <i>curioso impertinente</i> en referencia al comportamiento engañoso de Camila (7-13); El disimulo del cura y del barbero (16)	<b>Literatura y otras artes</b> Elogio de la artificiosidad de <i>Palmarín de Inglaterra</i> (1)  Crítica de la falta de artificio en las novelas de caballería (17 + 18)  	Una aventura que de verdad lo es, y no sólo desde el punto de vista particular de don Quijote (4); énfasis en la autenticidad de la historia del cautivo (15)
<b>DQ 2 (1614)</b> Número total de usos: <b>5</b>	El “maravilloso artificio” de la naturaleza (1)	Álvaro Tarfe disimula para que don Quijote siga contando sus aventuras (2); la disimulación del señor Japellín en el <i>Cuento del rico desesperado</i> (3); el engaño de Gregorio en el <i>Cuento de los amantes felices</i> (4)	La artificiosidad de un soneto “a una dama llamada Ana” (5)  	El comportamiento de Camila culmina en una especie de teatro
<b>DQ 3 (1615)</b> Número total de usos: <b>10</b>	Altisidora declara que podrá olvidar al “malandrín mostrenco” de Sancho sin esfuerzo, de forma natural (10)	El comportamiento engañoso de don Quijote para comprobar si Dulcinea está encantada (1); El engaño de los “malignos magos”(2)  La inventiva del mayordomo del duque (7)	Se propaga el uso de la lengua materna en la poesía(3); La artificiosidad del soneto de don Lorenzo (4); Un baile con gracia (5); Las novelas intercaladas como “artificio” del “primer autor” (8) y el esmero formal con que estas novelas están construidas (9);  	Los títeres de Maese Pedro (6)  Esta capacidad de invención incluye también la capacidad del juego de rol teatral

## DQ1 (1605)<sup>1</sup>

**1** Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande **artificio**; las razones, cortesanías y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento. Digo, pues, salvo vuestro buen parecer, señor maese Nicolás, que este y Amadís de Gaula queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan. (p. 82)

**2** El cura algunas veces le contradecía y otras concedía, porque si no guardaba este **artificio** no había poder averiguarse con él. (p. 91)

**3** En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro **artificio** que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. (p. 121s)

**4** Y para acabar de confirmar esta desgracia les sucedió una aventura que, sin **artificio** alguno, verdaderamente lo parecía. (p. 200)

**5** Que trata del gracioso **artificio** y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto (título de capítulo, p. 345)

**6** Cuentan los naturales que el arminio es un animalejo que tiene una piel blanquísima, y que cuando quieren cazarle los cazadores, usan deste **artificio**: que, sabiendo las partes por donde suele pasar y acudir, las atajan con lodo, y después, ojeándole, le encaminan hacia aquel lugar, y así como el arminio llega al lodo se está quedo y se deja prender y cautivar, a trueco de no pasar por el cieno y perder y ensuciar su blancura, que la estima en más que la libertad y la vida. (p. 385)

**7** Prosupuesto esto, has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse. Así que es menester usar de algún **artificio** para que yo sane, y esto se podía hacer con facilidad solo con que comiences, aunque tibia y fingidamente, a solicitar a Camila, la cual no ha de ser tan tierna que a los primeros encuentros dé con su honestidad por tierra; y con solo este principio quedaré contento y tú habrás cumplido con lo que debes a nuestra amistad, no solamente dándome la vida, sino persuadiéndome de no verme sin honra. (p. 388s.)

**8** Y estás obligado a hacer esto por una razón sola, y es que estando yo, como estoy, determinado de poner en plática esta prueba, no has tú de consentir que yo dé cuenta de mi desatino a otra persona, con que pondría en aventura el honor que tú procuras que no pierda; y cuando el tuyo no esté en el punto que debe en la intención de Camila en tanto que la solicitares, importa poco o nada, pues con brevedad, viendo en ella la entereza que esperamos, le podrás decir la pura verdad de nuestro **artificio**, con que volverá tu crédito al ser primero. (p. 389)

**9** Todo le sucedió como él quiso: Lotario despertó, y luego salieron los dos de casa, y, así, le preguntó lo que deseaba, y le respondió Lotario que no le había parecido ser bien que la primera vez se descubriese del todo y, así, no había hecho otra cosa que alabar a Camila de hermosa, diciéndole que en toda la ciudad no se trataba de otra cosa que de su hermosura y discreción, y que este le había parecido buen principio para entrar ganando la voluntad y disponiéndola a que otra vez le escuchase con gusto, usando en esto del **artificio** que el demonio usa cuando quiere engañar a alguno que está puesto en atalaya de mirar por sí: que se transforma en ángel de luz, siéndolo él de tinieblas, y, poniéndole delante apariencias buenas, al cabo descubre quién es y sale con su intención, si a los principios no es descubierto su engaño. (p. 391)

**10** Todo esto le contentó mucho a Anselmo, y dijo que cada día daría el mismo lugar, aunque no saliese de casa, porque en ella se ocuparía en cosas que Camila no pudiese venir en conocimiento de su **artificio**. (p. 391)

**11** —No hay duda deso —replicó Anselmo, todo por apoyar y acreditar los pensamientos de Lotario con Camila, tan descuidada del **artificio** de Anselmo como ya enamorada de Lotario. (p. 400)

**12** Al principio que Camila esto decía, creyó Lotario que era **artificio** para desmentille que el hombre que había visto salir era de Leonela, y no suyo; pero viéndola llorar y afligirse y pedirle remedio, vino a creer la verdad, y en creyéndola acabó de estar confuso y arrepentido del todo. (p. 405)

**13** Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda y salió a plaza la maldad con tanto **artificio** hasta allí cubierta, y a Anselmo le costó la vida su impertinente curiosidad.(p. 414)

**14** Dióle de vestir Sancho, y en el entretanto que se vestía contó el cura a don Fernando y a los demás las locuras de don Quijote, y del **artificio** que habían usado para sacarle de la Peña Pobre, donde él se imaginaba estar por desdenes de su señora. (p. 435)

**15** El cura y todos los demás se lo agradecieron, y de nuevo se lo rogaron; y él, viéndose rogar de tantos, dijo que no eran menester ruegos adonde el mandar tenía tanta fuerza.

—Y, así, estén vuestras mercedes atentos y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado **artificio** suelen componerse. (p. 449s.)

**16** Ya a este tiempo habían llegado el cura y el barbero, viendo que los caminantes estaban en pláticas con don Quijote de la Mancha, para responder de modo que no fuese descubierto su **artificio**. (p. 544)

**17** Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto **artificio** y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil. (p. 549)

**18** Pero lo que más me le quitó de las manos y aun del pensamiento de acabarle fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: "Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su **artificio**, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo". (p.552)

## **DQ2 (1614)<sup>2</sup>**

**1** Assí que mi seraphín es un milagro de naturaleza, la qual á querido darnos a conocer por ella cómo en poco espacio puede recojer con su maravilloso **artificio** el innumerable número de gracias que puede produzir. (I, 37)

**2** Y si no fuera por don Álvaro, que bolvíá siempre por don Quixote, abonando sus cosas con discreto **artificio** y disimulación, algunas vezes se enojara muy de veras. (I, 193)

**3** Tras lo qual, dissimulando con su muger con notable **artificio**, se despidió della, fingiendo cierta necessidad precissa. Llamó luego aparte un moço diziéndole:

—Ensíllame al punto, sin dezir cosa, el alazán español; que me importa yr fuera en él con brevedad. (II,77)

**4** Y si ésse ha sido el **artificio** motriz de aquel fingimiento, dígame v. m. agora sin él, pues me tiene presente, su pretensión; que para ello le da cumplidíssima licencia mi natural vergüença, pues, como dizen, el oír no puede ofender. (II,101)

**5** Tomóla don Quixote con mucho comedimiento, y al dársela se le cayó al estudiante otro papel de la mano; y preguntándole don Quixote qué era aquello, le respondió que unas copli-



llas que acabava de hazer en su lugar a una donzella parienta suya, a quien quería mucho, la qual se llamava Ana, por cuya causa las avía hecho con tal **artificio** que todas ellas comenzavan en Ana. (III, 24)

### DQ3 (1615) <sup>1</sup>

**1** Paréceme que los veo andar por el Toboso hechos unos bausanés, buscando a mi señora Dulcinea, y aunque la encuentren en mitad de la calle no la conocerán más que a mi padre. — Quizá, Sancho —respondió don Quijote—, no se estenderá el encantamento a quitar el conocimiento de Dulcinea a los vencidos y presentados gigantes y caballeros; y en uno o dos de los primeros que yo venza y le envíe haremos la experiencia si la ven o no, mandándoles que vuelvan a darme relación de lo que acerca desto les hubiere sucedido.

—Digo, señor —replicó Sancho—, que me ha parecido bien lo que vuesa merced ha dicho, y que con ese **artificio** vendremos en conocimiento de lo que deseamos, y si es que ella a solo vuesa merced se encubre, la desgracia más será de vuesa merced que suya; pero como la señora Dulcinea tenga salud y contento, nosotros por acá nos avendremos y lo pasaremos lo mejor que pudiéremos, buscando nuestras aventuras y dejando al tiempo que haga de las suyas, que él es el mejor médico destas y de otras mayores enfermedades. (p. 712s.)

**2** ¿Hele dado yo jamás ocasión para tenerme ojeriza? ¿Soy yo su rival o hace él profesión de las armas, para tener envidia a la fama que yo por ellas he ganado?

—Pues ¿qué diremos, señor —respondió Sancho—, a esto de parecerse tanto aquel caballero, sea el que se fuere, al bachiller Carrasco, y su escudero, a Tomé Cecial mi compadre? Y si ello es encantamento, como vuestra merced ha dicho, ¿no había en el mundo otros dos a quien se parecieran?

—Todo es **artificio** y traza —respondió don Quijote— de los malignos magos que me persiguen, los cuales, anteviendo que yo había de quedar vencedor en la contienda, se previnieron de que el caballero vencido mostrase el rostro de mi amigo el bachiller, porque la amistad que le tengo se pusiese entre los filos de mi espada y el rigor de mi brazo, y templase la justa ira de mi corazón, y desta manera quedase con vida el que con embelecos y falsías procuraba quitarme la mía. (p. 750)

**3** Pero vuestro hijo, a lo que yo, señor, imagino, no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso, y aun en esto puede haber yerro, porque, según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni **artificio**, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: "Est Deus in nobis", etc. (p. 758)

**4** —¡Bendito sea Dios —dijo don Quijote habiendo oído el soneto a don Lorenzo—, que entre los infinitos poetas consumidos que hay he visto un consumado poeta, como lo es vuesa merced, señor mío, que así me lo da a entender el **artificio** deste soneto! (p. 780)

**5** Tras esta entró otra danza de **artificio** y de las que llaman habladas. (p. 795)

**6** Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierta, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del **artificio**, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían. (p.845)

**7** Tenía un mayordomo el duque de muy burlesco y desenfadado ingenio, el cual hizo la figura de Merlín y acomodó todo el aparato de la aventura pasada, compuso los versos y hizo que un paje hiciese a Dulcinea. Finalmente, con intervención de sus señores ordenó otra del más gracioso y extraño **artificio** que puede imaginarse. (p. 929)

**8** Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja

que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del **artificio** de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. (p. 979s.)

**9** También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y **artificio** que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. (p.980)

**10** —Vos decís muy bien, Sancho —dijo la duquesa—, y yo haré que mi Altisidora se ocupe de aquí adelante en hacer alguna labor blanca, que la sabe hacer por estremo.

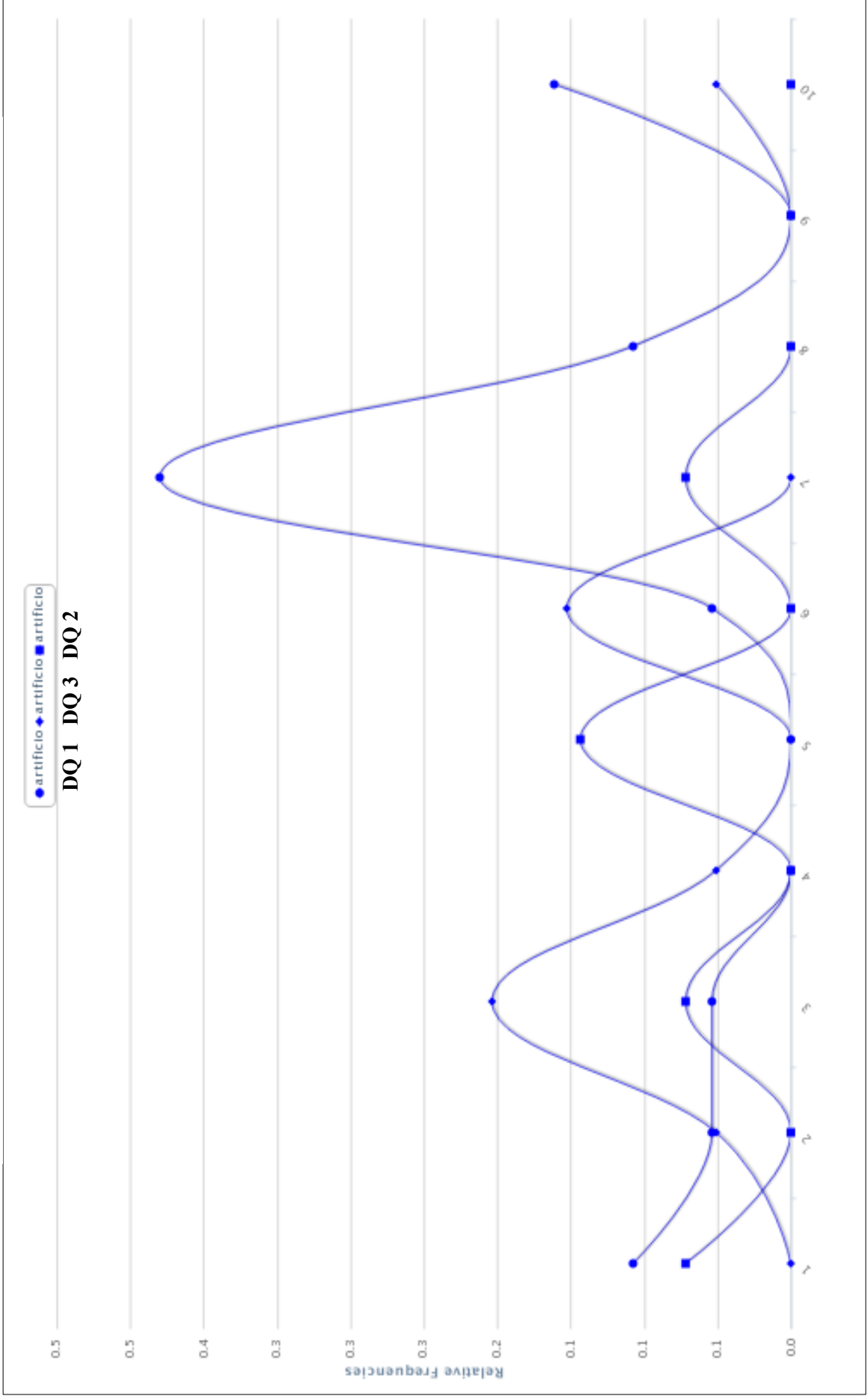
—No hay para qué, señora —respondió Altisidora—, usar dese remedio, pues la consideración de las crueldades que conmigo ha usado este malandrín mostrenco me le borrarán de la memoria sin otro **artificio** alguno; y con licencia de vuestra grandeza me quiero quitar de aquí, por no ver delante de mis ojos ya no su triste figura, sino su fea y abominable catadura. (p.1197s.)

---

<sup>1</sup> CORDE se basa en la siguiente fuente: Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes/ Crítica 1998.

<sup>2</sup> CORDE se basa en la siguiente fuente: Alonso Fernández de Avellaneda: *Don Quijote de la Mancha* Ed. Martín de Riquer, Madrid: Espasa Calpe 1972.

Anexo II: Visualización de la frecuencia relativa de la palabra “artificio” en los tres Quijotes



# El diálogo en las dos segundas partes del *Quijote*

José Manuel Martín Morán

El diálogo es el corazón pulsante del *Quijote* de Cervantes<sup>1</sup>. La crítica, por lo general, se muestra conforme con el aserto anterior. La mayor parte de ella acepta también que la capacidad de los personajes cervantinos de comunicar sus vivencias con el otro, y de irse haciendo recíprocamente y en relación con el mundo traza una nueva perspectiva para el género narrativo<sup>2</sup>. A esta dimensión compartida de las experiencias no llegan, desde luego, los personajes de Avellaneda, encerrados como están en los límites de su máscara caracterial. Tras la diferente concepción del diálogo de los dos autores hay, qué duda cabe, una construcción de los personajes radicalmente distinta: para Cervantes, diciéndolo con dos conceptos de Unamuno, han de tener personalidad, es decir, los contenidos necesarios para poder relacionarse con los demás; para Avellaneda, basta que tengan individualidad, o sea, la capacidad de separarse de los otros. Los de Cervantes son vertebrados, duros dentro y blandos fuera; los de Avellaneda, crustáceos, duros fuera y blandos dentro<sup>3</sup>. Del diálogo entre personalidades surge el dialogismo de la novela moderna<sup>4</sup>; del diálogo entre individualidades, un entremés o, a lo sumo, una comedia.

## 1. Diálogo con función caracterizadora

En principio, el uso del diálogo en el *Quijote* de Avellaneda y el de Cervantes no parece muy distinto: los dos autores se sirven de él para caracterizar a los personajes, y confrontarlos entre sí y con los demás. No cabe duda de que Avellaneda imitó las técnicas expresivas de los personajes cervantinos, exagerándolas, llevándolas a lo grotesco, a la deformación por falta de compensación. Y así, la fabla caballeresca ocasional del don Quijote cervantino colonizará casi todos los parlamentos de su gemelo tarraconense; sus retóricos discursos de ordenación social y sus evocadoras fantasías caballerescas se inflamarán en incendiarias soflamas de esquizofrénico compulsivo, sin casi relación con la realidad del mo-

---

<sup>1</sup> Castro 1925: 139. Juan Valera 1928, 45, fue el primero en subrayar la preponderancia de la comunicación entre don Quijote y Sancho Panza sobre la acción narrativa.

<sup>2</sup> Castro 1957, 244; Blanco Aguinaga 1957, 341 s.; Sobejano 1977, 718.

<sup>3</sup> Unamuno 2014, 527 s.

<sup>4</sup> Bajtín 1989, 133 y 218 s.

mento. Las disertaciones del héroe cervantino surgían, en cambio, de su intento de traducir en clave de caballero su contingencia vital; su esfuerzo le permitía conjugar en la sinécdoque del puñado de bellotas la armonía y la generosidad de la comunidad de los cabreros con la utopía de la Edad de Oro (DQC I, XI), y comprender la velada convival de la venta de Palomeque, entre curas, oidores y ex soldados cautivos, como la representación plástica del debate sobre las armas y las letras (I, XXXVII–XXXVIII). El héroe de Avellaneda, en la estela del cervantino, no conseguirá remontarse más allá de la evocación de algunos episodios arquetípicos de los libros que le han sorbido el seso, el romancero o la épica clásica, asumiendo identidades cambiantes cada vez, por las que una vez será Aquiles (DQA, VIII), otra Bernardo del Carpio (VIII), otra Fernando el Católico (XXIV), otra el Cid (XXIX) y así sucesivamente.

El Sancho de Avellaneda, como el de Cervantes, comete prevaricaciones idiomáticas, recurre a los refranes, a veces alterándolos gravemente, y ensarta dobles sentidos en ristras interminables de ingeniosidades tan banales como prescindibles. Sus intervenciones van todas marcadas por la necesidad de lograr el efecto cómico, a expensas, a veces, del decoro del personaje. Decía Sigonio, y le hacía eco Speroni<sup>5</sup>, teóricos quinientistas del diálogo, que este “ha de seguir la verosimilitud que deriva del decoro y presentar a los personajes hablando según su dimensión y no de modo inconveniente a su status”<sup>6</sup>; y de modo inconveniente a su status parece hablar Sancho cuando teme que le habrían de echar “tan a galeras como las *Trecientas* de Juan de Mena”<sup>7</sup>, si la justicia viniera a saber que había comido la carne humana que le propone Bárbara la medianera; o cuando respeta el nombre correcto de Roldán<sup>8</sup>, habiendo él establecido previamente su propio nivel de memoria épica con un cómico “Girardo el furioso”<sup>9</sup>. En la configuración del personaje de Sancho, Avellaneda incurre, pues, en un exceso caracterizador que podemos apreciar también, entre otros ejemplos, en la incongruencia, ya señalada por Monique Joly<sup>10</sup>, que obliga a Sancho a usar la fórmula de inicio de las narraciones orales tradicionales “érase que se era, que nora buena sea”<sup>11</sup> para relatar un episodio de su vida, el de su venganza de los estudiantes que le han gastado una broma pesada.

---

<sup>5</sup> Speroni 1596, 517.

<sup>6</sup> Sigonio 1993, 167.

<sup>7</sup> DQA, XXV, 562.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, VI, 295.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, 289.

<sup>10</sup> Joly 1977, 494.

<sup>11</sup> DQA, XXV, 563.

Otro recurso dialogal recuperado por Avellaneda del repertorio cervantino hace hincapié en la visión deficiente del mundo de los dos compañeros que los incapacita para comprender lenguajes hipercodificados, como el de Bárbara la Mondonguera, cuyas proposiciones deshonestas no son entendidas por ninguno de los dos ambulantes (XXIII, XXVI y XXVIII). Es la misma incapacidad que manifestaba el don Quijote de 1605 ante las autobiografías apicaradas del ventero que le otorga la orden de caballería (I, III) o de los galeotes que tratan de moverlo a compasión con el relato de sus desgracias (I, XXII), sin obtener, tanto el uno como los otros, más que una serie de malentendidos por parte del caballero.

Esa tendencia hacia el exceso caracterizador que acabamos de ver en Sancho se aprecia también en su amo, tan enajenado por los libros de caballerías que a duras penas logra comunicar con los demás, sobre manera en el final del libro. El énfasis en el aspecto deficiente del oxímoron constitutivo de sus personalidades<sup>12</sup> y la insistencia en ello conducen a Avellaneda a sacar de sus casillas accanciales a los personajes, cuando por ejemplo hace que Sancho Panza se enfrente de palabra y de acción a un alguacil (XXIV), algo que el personaje cervantino nunca habría hecho; o cuando le abre una oportuna ventana en un muro —con una concepción espacial más propia de la comedia— para que pueda asomarse a ella y, llevado por un irrefrenable impulso comunicativo, dejar al don Carlos que está yendo a sus asuntos un recado verbal para el escudero de Tajayunque (XXXII). El ansia de prestación cómica lleva a Avellaneda a olvidar los límites del decoro espacial, exigido por Sigonio<sup>13</sup> en los diálogos, igual que antes había olvidado los del decoro lingüístico. En la prosa del falsario prima el efectismo del diálogo por encima de la coherencia de los personajes<sup>14</sup>; sus protagonistas no tienen necesidad de actuar para ocupar el centro de la acción diegética; les basta con abrir la boca. El resultado es la cesión de sus privilegios de vectores de la trama a los deuteragonistas Álvaro Tarfe, don Carlos o el Archipámpano, que son quienes se encargan de montar las tramas oportunas para la actuación de los dos protagonistas<sup>15</sup>. El modelo, como sabemos, fructificará también en el *Quijote* de 1615, ya desde la llegada al palacio de los duques (I, XXXI), veintiocho capítulos antes de que don Quijote y Sancho tengan noticia de la publicación del

---

<sup>12</sup> Socrate 1974, 40 y 49.

<sup>13</sup> Sigonio 1993, 187.

<sup>14</sup> Alvarez Roblin 2014, 135 sostiene que Avellaneda utiliza el diálogo para reforzar los mecanismos cómicos de la trama.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 82.

apócrifo. En el *Quijote* de Avellaneda, este desclasamiento de los protagonistas de actantes a hablantes los acerca más al estatuto dramático que al narrativo<sup>16</sup>.

En suma, Avellaneda usa el diálogo en función de caracterizador de los personajes para construir entidades efectistas, autojustificadas en su plenitud lingüística sin vínculos con la acción diegética, cargadas de individualidad, pero sin la profundidad ni la personalidad para afrontar desde varias posiciones los casos del mundo, como en cambio hacen los personajes cervantinos.

## 2. El *vestíbulo* de los diálogos

En lo que respecta a la estructura arquetípica del diálogo, Avellaneda tampoco suele respetar lo que Sigonio llama metafóricamente *vestíbulo* del diálogo<sup>17</sup>, o sea, la zona del texto que antecede al diálogo mismo en la que el narrador expone la identidad de los hablantes, las circunstancias de tiempo y lugar, y los motivos por los que se encuentran allí. En el libro de 1614 suele ser habitual que el narrador introduzca un nuevo diálogo con informaciones tan escuetas como las que topamos aquí:

Después de cena, llegaron otros dos clérigos, amigos de mosén Valentín, a su casa, a saber cómo le iba con los huéspedes; el cual les dijo:

—Por Dios, señores, que tenemos con ellos el más lindo pasatiempo (VII, 306).<sup>18</sup>

No se habrá dejado de notar que los personajes ni siquiera se saludan. Esta desatención por las circunstancias y las fórmulas del diálogo provoca que, por ejemplo, en el encuentro con el ermitaño y el soldado nos quedemos sin saber sus gracias hasta pasados tres días de camino en común, cuando un tanto extemporáneamente, después de que Sancho y el soldado hayan peleado, y don Quijote los haya convidado “a cenar aquella noche y otras dos que anduvieron juntos”<sup>19</sup>, por fin “don Quijote preguntó, antes de llegar a él [el lugar de Ateca], al ermitaño cómo se llamaba”<sup>20</sup>.

La ausencia de *vestíbulo* también ocasiona alguna vez leves incongruencias temporales como la siguiente: en el desfile del catedrático de Alcalá, don Quijote es reconocido en el suelo por el autor de comedias, el cual, tras un breve diá-

<sup>16</sup> Para Gilman 1951, 127 son “tipos definitivos” como los de la comedia.

<sup>17</sup> Sigonio 1993, 165.

<sup>18</sup> DQA, VII, 306.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, XIV, 407.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, 408.

logo con el caído, encarga a un compañero que recupere a Rocinante y la adarga que le han sido sustraídos al yacente, cosa que el solícito actor consigue tras una discreta pesquisa que hubo de ocuparle su tiempo, nunca declarado por el narrador, el cual, impertérrito, vuelve a la situación anterior, con los elementos perdidos ya recuperados, y continúa la conversación entre el autor y don Quijote como si nada fuese (XXVII).

Hay, con todo, tres zonas del relato donde los vestíbulos adquieren importancia: dos de ellas son las que presentan los recibimientos y las burlas en los palacios de don Carlos (XII) y del Archipámpano (XXXII-XXXIII), porque en ambas ocasiones el protocolo de presentación de los varios personajes forma parte de la burla. Y así, por ejemplo, la llegada del gigante Bramidán de Tajayunque a casa de don Carlos (XII) va precedida de la explicación de la situación espacial —la puerta, la claraboya por la que se asomará el secretario, etc.— que permite la burla misma, de los efectos sobre los circunstantes y de la presentación del propio gigante.

En el *Cuento del rico desesperado*, la huida del soldado español de la casa de Japelín va acompañada de un desarrollo hipertrófico de los rituales de despedida entre él y los criados de la casa, con ofrecimiento de comida para el viaje y demás, para que, por contraste, el lector perciba la tensión del abusador de la parturienta (XV); lo mismo sucede con la despedida del propio Japelín, que sale en pos del adúltero sin percatarse de que su monólogo de marido vengador es recogido involuntariamente por uno de sus criados (XVI). En el *Cuento de los felices amantes*, la despedida de la priora de su venerada imagen de la Virgen, a la que encomienda el cuidado de las religiosas que ella culpablemente está abandonando, y el detalle de las llaves en el altar de la estatua (XVII) predisponen los elementos necesarios para la anagnórisis final y la revelación del milagro mariano (XIX): con esas llaves, a su retorno, la priora podrá cerrar definitivamente la puerta y tras ella su vacación pecaminosa, y podrá volver a la función rectora en la que ha sido suplantada, con paulatino envejecimiento incluido, por la propia Virgen.

En las novelas interpoladas, los vestíbulos, como hemos visto, adquieren una dimensión hipertrófica respecto al resto del relato, porque encierran en sí mismos resortes narrativos fundamentales para el desarrollo de la trama: el criado espía trasladará a la mujer de Japelín la desesperación con que se estaba yendo y unas motivaciones de la misma un tanto nebulosas, pero funcionales para el desesperado desenlace; la reconvencción final de la Virgen, a modo de amorosa acogida materna, responde a la culpable despedida de antes de la priora. Las cuatro escenas vestibulares encierran en la materialidad de unos objetos (la co-



mida para el español, el venablo de Japelín y las llaves por dos veces para la priora) una condición psicológica del personaje expresada por el rechazo o la aceptación de los mismos antes que por los parlamentos de despedida o saludo.

He de decir que tampoco Cervantes manifiesta una atención excesiva a la preparación de los diálogos, sobre todo en el *Quijote* de 1615, donde la preponderancia de episodios que se desarrollan en los interiores de las casas — consecuencia de la elección del cronotopo de la ciudad en vez del del camino, como en la primera parte— hace que las pláticas entre los personajes estén ya dotadas de un marco espacial y unas circunstancias motivacionales. Lo que, por otro lado, todo hay que decirlo, es también el caso del *Quijote* de 1614; solo que en el texto de Avellaneda la falta de vestíbulo, como acabamos de ver, ocasiona no pocas incongruencias, además de cierto mecanicismo en la composición del relato.

### 3. Pérdida de la triada dialogal

En el *Quijote* de Cervantes la escasa importancia del vestíbulo casi ni se percibe a causa de la omnipresencia del diálogo directo, un verdadero flujo continuo de parlamentos que comparten vivencias, al que según los accidentes del camino se van incorporando nuevos compañeros, aunque desde un discreto segundo plano respecto a los protagonistas. Además, esa función de marco que el vestíbulo propone a los diálogos en el *Quijote* de 1605 está garantizada por el primer elemento de lo que Claudio Guillén ha llamado “triada dialogal”<sup>21</sup>, es decir, la negociación previa entre amo y escudero sobre la verdadera identidad del elemento real que don Quijote ha sometido a su implacable reinterpretación caballeresca; le sigue la acción guerrera, normalmente acompañada aún por una cola de la polémica entre los dos viandantes; y se cierra el episodio con el corolario conversacional que la experiencia directa del mundo permite extrapolar. Pues bien, los dos elementos extremos de la triada —la negociación previa y el corolario final— están por lo general ausentes de los diálogos de Avellaneda; la locura de don Quijote y el exceso de credulidad de Sancho Panza, mucho menos crítico para con su señor que el de Cervantes, impiden que los dos se puedan concentrar en la esencia del objeto en discusión. Contribuyen también a ello el hecho de que la realidad que se les presenta a los dos apócrifos, en la mayoría de los casos, sea una realidad ya amañada por los otros personajes, empeñados en divertirse a costa de las alucinaciones caballerescas del manchego apócrifo. La prue-

<sup>21</sup> En su lectura del capítulo I,VIII, en Rico 1998, 34.

ba del nueve nos la ofrece el *Quijote* de 1615, en que también desaparecen casi por completo los elementos extremos de la triada, justamente porque, por un lado, don Quijote ya no ve el mundo alterado en su esencia y, por el otro, porque la mayor parte de las aventuras ya posee en sí misma un cariz caballeresco que le dan quienes se divierten a costa de don Quijote y Sancho.

#### 4. Los estilos del diálogo

Casi sin sentir, nos hemos ido adentrando en las características técnicas del diálogo, en su estructura predominante y su relación con la narración. En esa perspectiva, puede ser importante entender el uso que Avellaneda hace, en comparación con Cervantes, de los tres estilos fundamentales del diálogo: el discurso directo, el indirecto y el narrativizado<sup>22</sup>. Me ha parecido ver que, a este respecto, se produce una cesura en dos partes de la novela, dividida por los dos relatos interpolados; en la primera hay un manejo de los estilos bastante rígido, con separación neta entre un estilo y otro, sin que se entrelacen en casi ningún momento. Cuando el narrador presenta un diálogo en estilo directo, no retoma la palabra para filtrar la voz de los personajes, ni con el indirecto ni con el narrativizado; y viceversa, cuando está contando una plática en indirecto, no se deja tentar por la inmediatez del directo, aunque sí suele introducir algún narrativizado. En la segunda parte, tras las interpolaciones, la mezcla de los estilos es bastante más frecuente. Todo esto en un panorama dominado por el diálogo directo<sup>23</sup>. Bien es verdad que hay unas pocas escenas dialogadas entre personajes secundarios contadas en indirecto o narrativizado, como el encuentro entre don Álvaro y el cura, tras la primera noche de este en casa de don Quijote; dice el narrador:

Entrados que fueron al aposento de don Álvaro, el cura se asentó junto a su cama y le comenzó a preguntar cómo le había ido con su huésped. A lo cual respondió contándole brevemente lo que con él y con Sancho Panza le había pasado aquella noche; y dijo que, si no fuera el plazo de las justas tan corto, se quedara allí cuatro o seis días a gustar de la buena conversación de su huésped; pero propuso de estarse allí más de espacio a la vuelta.

---

<sup>22</sup> Mantengo la distinción tradicional entre discurso directo e indirecto y le añado la tercera categoría del discurso narrativizado de Genette 1989, 227–228. Genette 1998, 40, parece acoger en un primer momento la distinción en 7 niveles de McHale, pero a renglón seguido la abandona por escasa operatividad.

<sup>23</sup> Desde Gilman 1951, 139, se ha venido repitiendo que en Avellaneda predomina el estilo indirecto, cuando, en realidad, como decía, resulta evidente que el predominio en los estilos le corresponde al directo.

El cura le contó todo lo que don Quijote era y lo que con él le había acontecido el año pasado, de lo cual quedó muy maravillado; y, mudando plática fingieron hablaban de otro, porque vieron entrar a don Quijote, con cuyos buenos días y apacible visión se levantó don Álvaro y mandó aprestar los caballos y demás recado para irse. Entretanto, los alcaldes y el cura volvieron a dar de almorzar a sus huéspedes, quedando concertados que todos volverían a casa de don Quijote para partirse desde allí juntos.<sup>24</sup>

La escena está contada en indirecto por corresponder más que a una confrontación de pareceres a un intercambio de informaciones, asimilables a las acciones que se cumplen con palabras, casi siempre contadas en indirecto, como la de los tratos acerca de la dormida y la comida en la venta del Ahorcado (IV), o la de los acuerdos programáticos para el desarrollo de la trama entre don Carlos y don Álvaro (XXXIV); pero, como digo, son pocas y para funciones específicas. Es cierto que, respecto al uso habitual en el *Quijote* de Cervantes, donde escenas análogas a estas habrían sido contadas con un empasto equilibrado de indirecto y directo, pueden parecer más abundantes, pero la realidad de los hechos es que el diálogo directo predomina en la mayor parte de los episodios del *Quijote* de Avellaneda.

Los relatos interpolados de Avellaneda muestran, a mi entender, una estructura narrativa más cuidada y elaborada que el resto del relato —lo veíamos ya hablando de los vestíbulos—; en la narración de las aventuras del hidalgo loco, en cambio, el desaliño lingüístico y estructural —la crítica lo ha señalado en múltiples ocasiones<sup>25</sup>— pueden llegar a hacer dificultosa su lectura. Pues bien, la atracción de los relatos interpolados sobre la narración principal parece haber acarreado unas prácticas compositivas más rigurosas y equilibradas en la parte del relato que los sigue; en ellos, en efecto, se encuentra ya ese equilibrio y variedad entre los estilos que encontraremos en la segunda mitad de la novela y que encontrábamos habitualmente, dicho sea de paso, en todo el *Quijote* de Cervantes.

Como Cervantes, también Avellaneda, en la amalgama de estilo indirecto y directo, explota la potencialidad perlocutiva del segundo de producir efectos en el lector, con la inmediatez de la expresión colorida de Sancho con sus prevaricaciones o de don Quijote con su lenguaje arcaizante, y la fuerza ilocutiva del primero de transmitir las acciones que se cumplen con palabras, como hemos visto en el ejemplo de la visita matinal del cura a don Álvaro. De ahí que, tanto

---

<sup>24</sup> DQA, III, 244.

<sup>25</sup> Gómez Canseco 2000, 124.

en los textos de uno como en los del otro, el estilo indirecto encuentre su espacio privilegiado en los extremos del diálogo, ámbito de los acuerdos, los tratos o los planes de acción, y el directo en los núcleos del mismo.

La tardanza de Avellaneda en encontrar la fórmula de la amalgama entre los estilos revela cierta dificultad en el manejo de las técnicas narrativas; algo que se puede apreciar también en el modo en que usa el estilo narrativizado, o sea, aquél que cuenta los diálogos como si fueran acciones de los personajes. Esparcidos por el *Quijote* de 1614 hay múltiples ejemplos de uso vicario del estilo narrativizado para rehuir la narración de hechos y la presentación de diálogos directos. Con un ejemplo se entenderá mejor lo que quiero decir; en Ariza, camino de Zaragoza, como corolario a seis días de viaje, comenta el narrador:

por todos los lugares que pasaban eran en extremo notados, y en cualquiera parte daban harto que reír las simplicidades de Sancho Panza y las quimeras de don Quijote (VI, 285).

La extrema síntesis de la frase, casi formularia, le ahorra al autor la narración — se supone— de una gran cantidad de sucesos y de muchos diálogos en los que hubiera debido dar buena prueba de su inventiva para reproducir “las simplicidades de Sancho Panza y las quimeras de don Quijote” de las que habla; el hecho de que no lo haga y recurra al cómodo estilo narrativizado, con dejos de discurso autoritario —el efecto cómico no está mostrado, sino solo aseverado—, nos hace sospechar que en su perfil creador ese es su flanco más débil<sup>26</sup>. En el *Quijote* de Cervantes no se halla un uso tan denso del discurso narrativizado; encontramos, cómo no, este tercer estilo del discurso, pero amalgamado habitualmente con el estilo directo para contar acciones de palabra. En cambio, en el *Quijote* de 1614, como decía hace un momento, este uso peculiar que ayuda al narrador a no mostrar (*showing*) los hechos y los diálogos de los personajes con la coartada de contarlos (*telling*) parece más bien abundante<sup>27</sup>; en un rápido sondeo del texto, he contado una veintena de ejemplos análogos al del episodio de Ariza que acabo de analizar.

---

<sup>26</sup> Gilman 1951, 139; Durán 1973, 365.

<sup>27</sup> Ortega y Gasset 1975, 194 encuentra en el modelo *autóptico* del *Quijote*, que muestra más que narra (1975, 166), el prototipo del nuevo género literario.

## 5. Personajes anónimos

Este uso denso del discurso narrativizado no implica, como apuntaba antes, inversión técnica alguna por parte del narrador; más bien se la ahorra, mientras le garantiza el remiendo de los rotos del texto, con hilvanes de autoridad que calman su *horror vacui*. Comparables al uso denso del estilo narrativizado son las intervenciones de los personajes anónimos extemporáneos, que pululan por doquier en el relato; son personajes que aparecen una sola vez para realizar una intervención puntual, por lo general informativa, y luego desaparecen. Tienen, ellos también, una función de sutura de los rotos narrativos, en cuanto que con su acción consiguen dar continuidad a la lógica del relato, transmitiendo a otros personajes informaciones necesarias para la comprensión de la situación y capacitarlos a fin de que puedan intervenir; son de algún modo coadyuvantes de la acción de los actantes. He aquí un ejemplo: en la plaza de Sigüenza, don Quijote arenga a la plebe creyéndose Fernando el Católico; el corregidor que lo oye no sabe a qué atenerse, hasta que...

quiso Dios que estando en esta confusión llegasen a la plaza dos hidalgos mancebos de la ciudad, y, viendo el estado y corrillo que hacían al hombre armado toda aquella gente y el corregidor, llegándose a ellos, el uno les dijo:

—Han de saber vuestras mercedes que el armado que miran ha días que me causó la misma admiración que a todos les causa; porque habrá como un mes, poco más o menos, que pasó por aquí con el mismo traje que le ven, y posó en el mesón del Sol, do, viéndole yo y aquí el señor don Alonso a la puerta, llegamos a hablarle.<sup>28</sup>

A renglón seguido el desconocido hace un rapidísimo repaso de las muchas locuras de don Quijote contenidas en el libro de 1605; después de lo cual, no volverá a intervenir y no volveremos a saber de él. Es un personaje ligado a una función puntual, específica, al servicio de otro personaje, el corregidor, el cual podrá injerirse en el asunto del caballero loco gracias a la información que le proporciona el anónimo viajero. He identificado hasta once interlocutores sin nombre con función de informadores: dos anónimos viandantes en dos diferentes momentos defienden el estatuto de realidad del mundo frente a las fantasías de don Quijote (IV; XXVI); un mancebo refiere a don Álvaro los motivos por los que don Quijote está aherrojado y listo para ser azotado por las calles de Zaragoza (IX); un anónimo sesteante pide información sobre don Quijote al ermi-

---

<sup>28</sup> DQA, XXIV, 546

taño (XIV); un paje del caballero benefactor cuenta quién es su amo a los felices amantes (XVIII); al mismo feliz amante uno de sus criados lo pone al tanto de la pena de sus padres por su desaparición (XIX); uno de los estudiantes pone en antecedentes al autor de comedias acerca de las locuras de don Quijote antes de que este llegue a la venta (XXVI); un clérigo tranquiliza a Sancho Panza sobre los efectos de su reciente conversión al islam (XXVII); un lacayo del Archipámpano cuenta las fechorías de don Quijote en Zaragoza (XXIX); dos locos casi sanos desengañan a don Quijote, por dos veces, acerca del castillo que no es sino el manicomio de Toledo (XXXVI).

Gracias a los anónimos remendones de descosidos lógicos, la trama se presenta como un todo único, coherente desde el punto de vista sintáctico, en el que todos los participantes terminan por poseer el mismo grado de información y la misma potencialidad de acción. El precio que el autor paga por ello es el de la conspicua presencia de personajes *monouso*, verdaderos cascarones vacíos, sin ni siquiera un nombre, cuya única función es la de hacerse promotores de la agnición de informaciones redundantes para el lector, bien que oportunas para algún personaje.

Cervantes no usa en todo el *Quijote* sino en un par de ocasiones estos parlamentos de personajes anónimos informadores de los demás: cuando el cura quiere saber quiénes son los dos enmascarados recién llegados a la venta de Palomeque interroga a uno de sus pajes, en el establo (I, XXXVI); más tarde, requerido por el capitán cautivo, indagará la identidad del oidor en diálogo con sus acompañantes (I, XLII). El recurso no es habitual en narrativa; un rápido cotejo de *El Lazarillo* (2000), el *Guzmán* (1987), *La Diana* (1996), el *Persiles* (2002) y la *Galatea* (1996) no me ha consentido identificar ni un solo ejemplo del fenómeno. Es, en cambio, frecuente en teatro, donde compensa, de algún modo, la ausencia de un narrador. En este sentido, no ha de ser casual que Cervantes recurra a lo que en otro trabajo he llamado *presentación oblicua* en la zona de su obra<sup>29</sup>, la venta de Palomeque, donde la huella de las técnicas teatrales resulta más evidente. El uso que le dan los dos autores, como se ve, es muy diferente: Cervantes la utiliza como estrategia de interpolación de relatos secundarios, pues, haciendo intervenir en la resolución de sus tramas a un personaje de la trama principal, consigue que se note menos la resquebrajadura entre los textos; Avellaneda se sirve de ella para conseguir que don Quijote circule por la geografía patria, encontrando personajes con los que puede interactuar, asunto que

---

<sup>29</sup> Martín Morán 2014, 92–95.

Cervantes resuelve con el buen uso de los vestíbulos y una considerable dosis de inventiva.

La técnica del vestíbulo y la de la presentación oblicua constituyen las dos caras de la misma moneda, es decir, son dos variantes técnicas para una misma solución narrativa —la presentación de un nuevo personaje con el que el protagonista entrará en diálogo—; solo que una, el vestíbulo, va más ligada a la narración, por cuanto ha de ser el narrador el que presente *ex auctoritate* al recién llegado, y la otra, la presentación oblicua, al teatro, donde por falta de narrador han de ser los personajes en diálogo entre sí quienes presenten a su nuevo colega al público. El hecho de que Avellaneda prefiera la segunda a la primera confirma, si aún fuera necesario, su apego a las técnicas dramáticas; así como, por el contrario, el hecho de que Cervantes recurra a la presentación oblicua como elemento integrador de las interpolaciones, conservando el vestíbulo para la historia principal, pone de manifiesto, una vez más, la rica gama de técnicas literarias provenientes de diferentes géneros usadas por él en la composición del *Quijote*.

## 6. Recuerdos de una vida mejor

En los parlamentos de estos personajes anónimos de Avellaneda, para presentar a don Quijote, se refieren de vez en cuando a las aventuras del *Quijote* de 1605, con lo que nos hallamos ante la curiosa situación de que el Avellaneda que arremete contra Cervantes desde el prólogo y también desde dentro de su texto se ve obligado a reconocer su autoridad y preeminencia en la conformación de la personalidad de los personajes. A menudo encontramos también los recuerdos de su pasado cervantino en boca de los protagonistas, sobre todo en la de Sancho; de tal modo, los diálogos de los personajes contribuyen a dar autoridad a la versión de Avellaneda, al buscar legitimidad para su presente en los hechos de 1605, mientras, de reflejo, se la van reconociendo, también ellos, al alcalaíno. El diálogo actúa como elemento estructurador del relato, con proyección externa hacia la obra cervantina, en este caso, o con rememoración interna, como en el caso de los personajes anónimos o en el de las series de episodios evocadas normalmente por Sancho, en 1605 en 1614 y en 1615, que sirven como estrategia mnemotécnica para el lector y como índice alternativo basado en la analogía temática de todas las aventuras de don Quijote, en el que las de Avellaneda están en el mismo nivel que las de Cervantes. Esta parece ser la intención de Avellaneda y esa es la que prima, de nuevo, por encima de la coherencia narrativa, como muestra el caso más clamoroso de desmemoria de don Quijote y Sancho, los

cuales recuerdan únicamente el robo del rucio por Ginés de Pasamonte y no la recuperación del mismo (I, II y *passim*)<sup>30</sup>, episodios con igual relieve en el *Quijote* cervantino ya desde la segunda edición de 1605, que es la que parece haber leído Avellaneda<sup>31</sup>.

## 7. El personaje colectivo. Anonimato y seudonimato

El anonimato de los personajes de Avellaneda se manifiesta también bajo forma de comunidad momentánea de ilustres desconocidos, constituida en torno a don Quijote para disfrutar de sus locuras. “Dieron todos una gran risada”, con sus diferentes variantes, es una frase recurrente en la obra<sup>32</sup>, por la que esa comunidad muestra su beligerancia burlona hacia el orate hidalgo, mientras sus miembros se identifican con un solo sentir excluyente<sup>33</sup>. El personaje colectivo, frecuentemente anónimo, reviste gran importancia en el esquema narrativo de Avellaneda, que prevé la confrontación del individuo con la sociedad, en un momento de sanción final comunitaria al desvío individualista y libertario. Frente a la parcial amoralidad del *Quijote* cervantino, que deja libres a los galeotes y sin castigo muchas fechorías de don Quijote, en el libro de Avellaneda a cada infracción le corresponde su correctivo<sup>34</sup>, o con prisión o con palos o con risas colectivas; las instituciones sociales y la jerarquía de valores quedan así definitivamente afirmadas frente a la deriva heterodoxa, así sea la de un pobre loco y un patán medio tonto.

En el *Quijote* de 1605 raramente el hidalgo se encuentra frente a una comunidad de burladores y, cuando sucede, nunca la burla tiene a la pareja protagonista como único objeto; en la disputa por el baciuelmo (I, XLIV–XLV), por ejemplo, el segundo barbero resulta tan burlado como don Quijote y Sancho. Cuando un corifeo trata de oponerse al caballero con la parodia, como en la aventura de los mercaderes de Toledo (I, IV), abre en realidad un espacio de diálogo en el que don Quijote interactúa con la comunidad, reaccionando contra la exclusión, por

---

<sup>30</sup> Para evitar recordar la cobarde huida de Pasamonte ante Sancho, asegura Martín Jiménez 2005, 114, antes de usar el dato como un argumento más en pro de su tesis sobre la identidad de Avellaneda.

<sup>31</sup> Si tuviera razón Aylward 1989, 10 cuando dice que Avellaneda imitó solo los 22 primeros capítulos de la primera parte cervantina –lo que a él le sirve para reivindicarlo como autor–, el olvido estaría justificado.

<sup>32</sup> Alvarez Roblin 2014, 6 subraya el carácter mecánico de la risa en Avellaneda.

<sup>33</sup> Calabrò 1987–88, 93; Iffland 1999, 241–242.

<sup>34</sup> Durán 1973, 369.



más que los argumentos sean tan contundentes como para dejar baldado al buen hidalgo. Las puestas en escena como la de la princesa Micomicona (I, XXIX) no tienen la finalidad de escarnecer al loco andante, sino la de procurar su bien; incluso las burlas en casa de los duques (II, XXXI-LIV) —y con esto nos trasladamos a 1615— o en la de Antonio Moreno (II, LXII) en Barcelona van por la dirección de la diversión eutrapélica de miembros de la élite social que no encierran a don Quijote en una jaula segregadora. Algunos personajes entran en la zona de exclusión del protagonista, como doña Rodríguez (II, XLVIII); o el paje Tosilos enamorado de su hija que se niega a combatir con el caballero, pues remediará los males de la doncella casándose con ella (II, LIV); o el propio duque, cuando exige a los criados del vejatorio lavado de barbas que el mismo servicio que han hecho a don Quijote se lo hagan también a él (II, XXXII). En lo que toca a Clavileño (II, XL–XLI), es cierto que la comunidad de burladores no deja resquicio para que otro infiltrado habite el espacio del chivo expiatorio, pero el montaje que le proponen al caballero termina por convertirse en una gran aventura para él, pues no lo vive absolutamente, como tampoco Sancho Panza, como un rebajamiento, sino más bien lo contrario.

En suma, la diferencia fundamental entre la risa cervantina y la de Avellaneda, como bien ha visto James Iffland<sup>35</sup>, consiste en que la de los personajes de Cervantes es pluridireccional y emancipadora, mientras que la de Avellaneda es unidireccional y correctiva. Tras la “grandísima risada” del coro de personajes opuestos a don Quijote y Sancho, percibimos la voluntad de afirmación de la jerarquía de valores de la sociedad o, si se prefiere, los de la contrarreforma<sup>36</sup> o los de la aristocracia<sup>37</sup>, pero también percibimos una cuestión técnica banal: conseguir individualizar a los personajes implica la construcción de una personalidad, de un carácter capaz de diferenciarse de los demás por sus decisiones y sus proyectos, y Avellaneda no parece tener las capacidades creativas necesarias para ello; no hay más que ver el tratamiento reductor que aplica a los dos entes ya formados por Cervantes, convertidos por él en poco más que dos pobres figuras de guiñol. Esa podría ser la explicación para la persistencia del anonimato en categorías enteras de personajes del falsario; no solo los integrantes de los muchos coros que encontramos en su texto, sino también los múltiples informadores extemporáneos *monouso* de los que ya hemos hablado. En paralelo con la tendencia al anonimato de los personajes, se aprecia también el empuje hacia lo que podríamos llamar el *seudonimato*, o sea, la identificación de algunos perso-

<sup>35</sup> Iffland 1999, 574.

<sup>36</sup> Gilman 1951, 84.

<sup>37</sup> Iffland 1999, 580 y *passim*.

najes de los que nunca se viene a conocer la verdadera identidad únicamente por un seudónimo, como el Archipámpano, del que solo sabemos que es un gran señor de la corte, o bien por un nombre antonomástico, como el titular que recibe en su casa a don Quijote y Sancho Panza, o el corregidor, la gallega, el ventero, los alguaciles, el carcelero, etc. Son personajes sin características individualizadoras, sin hálito vital propio, reducidos a su capacidad de acción según esquemas preestablecidos, que recuerdan mucho a los personajes del entremés y no solo por sus oficios arquetípicos.

## 8. Focalización interna colectiva e individual

En el *Quijote* de 1614, la no individualización de los personajes obliga a reflejar reacciones grupales, muchas veces inverosímiles por la pretensión de homogeneidad de la respuesta de todo un grupo, en una focalización colectiva, interna incluso a veces, que subraya el conflicto del individuo con la sociedad. Esta es la reacción del coro, articulado raramente en dos grupos, ante la vista de don Quijote en una de las ventas del camino:

Toda la gente se quedó pasmada de oír lo que el armado había dicho, y no sabían a qué se lo atribuir: unos decían que era loco, y otros no sino algún caballero principal.<sup>38</sup>

En los dos *Quijotes* de Cervantes, en cambio, las focalizaciones colectivas no abundan y sobre todo no tienen el valor sistemático que tienen en Avellaneda; a veces encontramos una reacción de todo un grupo, por ejemplo, en la aventura de los mercaderes de Toledo aludida antes:

Paráronse los mercaderes al son destas razones, y a ver la estraña figura del que las decía; y, por la figura y por las razones, luego echaron de ver la locura de su dueño; mas quisieron ver despacio en qué paraba aquella confesión que se les pedía, [...] <sup>39</sup>

pero no llega a explicar todo el episodio, pues, por lo general se limita a dar forma a la admiración del coro frente a las extravagancias de don Quijote. Esta probablemente sería otra de las claves de la diferencia entre los dos autores: para Cervantes, la clave de la actitud de los demás personajes para con don Quijote y Sancho Panza es la admiración —y, a veces, la diversión compartida—; para Avellaneda, en cambio, la risa y la reprobación. En Cervantes la reacción de los

---

<sup>38</sup> DQA, XXIII, 531.

<sup>39</sup> DQC I, IV, 68.

otros ha de servir como resorte de la coparticipación y, por tanto, como aglutinante de la experiencia en común, y en Avellaneda, para sancionar el desvío del loco y el tonto. En Cervantes es el motor del dialogismo de la novela; en Avellaneda, el final previsible de un espectáculo farsesco.

Abundan, en cambio, en el *Quijote* de 1605 y en el de 1615 las focalizaciones internas individuales, por las que el narrador presta su voz a la expresión de la vivencia de cada uno de los personajes, con todo lujo de variaciones y evoluciones según el desarrollo de la acción. Sus intervenciones con los demás, de palabra y de hecho, dependen de esa elaboración personal de los sucesos. En la primera venta, tras la batalla entre don Quijote y los arrieros, el ventero hace sus consideraciones desde una focalización interna:

No le parecieron bien al ventero las burlas de su huésped, y determinó abreviar y darle la negra orden de caballería luego, antes que otra desgracia sucediese<sup>40</sup>.

El dialogismo intrínseco del *Quijote* de Cervantes se funda precisamente en la capacidad de expresión de esas vivencias individuales en los diálogos, pero también en las focalizaciones internas en los personajes por parte del narrador, como elementos necesarios para la dialéctica de pareceres y experiencias. En cambio, en Avellaneda, el conflicto queda reducido a la expresión de una única posición comunitaria censoria, y a veces vejatoria, de los hechos y dichos de los protagonistas. La potencia de la voz de los personajes cervantinos es tal que llega a colonizar la voz del narrador con las focalizaciones internas individuales; ese vigor de la voz de los personajes se patentiza además en la impregnación de la voz del narrador en los registros de don Quijote y Sancho; al final de la aventura de la liberación del niño Andrés, el narrador pone su sello irónico: “desta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote”<sup>41</sup>. Esta doble capacidad camaleónica del narrador cervantino, que puede tanto bucear en la mente de los personajes como apropiarse de sus modos de decir, no la tiene el de Avellaneda. Es más, por no tener, no tiene ni siquiera la capacidad de adoptar la distancia irónica, tan característica, del *alter ego* de Cervantes. En suma, la riqueza de modulaciones de la voz, de registros lingüísticos, de intenciones de la palabra, de voces que se escuchan en los diálogos de Cervantes está casi del todo ausente del texto de Avellaneda, caracterizado más bien por su monologismo, tan mar-

---

<sup>40</sup> DQC I, III, 59–60.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, 67

cado que hay quien niega que en el libro haya ningún diálogo verdadero, sino solamente una larga serie de monólogos<sup>42</sup>.

## 9. Conclusiones

El protagonista de Avellaneda casi siempre se las tiene que ver con un grupo, con la sociedad y su jerarquía de valores, con un estado de opinión; detrás de ese personaje colectivo y sus reacciones uniformes, o incluso divididas, está la invitación al lector a identificarse con el punto de vista comunitario. El protagonista de Cervantes raramente afronta reacciones colectivas, porque para el alcaíno lo importante es la relación de los personajes entre sí, con los códigos culturales de la época y con otras visiones del mundo, como las del Caballero del Verde Gabán, Roque Guinard o el morisco Ricote. Frente a la focalización colectiva de Avellaneda, que enfrenta al personaje con la sanción social, Cervantes prefiere la focalización individual, con la que asienta la acción en una dimensión psicologizada que anticipa la que caracterizará a la novela moderna.

A su lado, los protagonistas de Avellaneda solo tienen personajes anónimos u ocultos bajo pseudónimos, seres con función, pero sin personalidad. Las voces están escasamente moduladas, llegando a ser imposible distinguir entre, por ejemplo, las voces del Archipámpano la del titular o la de don Carlos. A decir verdad, tampoco la voz del narrador se modula, si no en contadas ocasiones, con las tonalidades irónicas o la estilización paródica tan características del narrador cervantino.

Este censo de personajes limitados en sus capacidades y funciones no favorece, desde luego, los intercambios dialogales existenciales, en los que los interlocutores ponen en juego su identidad profunda y que son característicos del *Quijote* de Cervantes, según Cerezo Galán<sup>43</sup>.

En fin, todo parece conspirar para que los protagonistas de Avellaneda permanezcan encerrados en su caparazón individualizador. Son los deuteragonistas los que deciden la evolución de la trama y no ellos; si su personalidad tenía que manifestarse en las decisiones y las elecciones, como quería Aristóteles<sup>44</sup>, su casi total ausencia de iniciativa revela que su autor no los quiso o no los supo hacer multidimensionales, redondos, pues le bastaba que fueran planos, con capacidad actancial reducida y dotes de parlanchines compulsivos. El exceso caracterizador al que Avellaneda parece haberlos sometido termina por encerrarlos

---

<sup>42</sup> Gilman 1951, 127 y 131; Durán 1973, 365.

<sup>43</sup> Cerezo Galán 2006, 273.

<sup>44</sup> *Poética* 6, 1450b; 13, 1454a.

en un papel estereotipado, de prevaricadores del buen lenguaje, con una visión deformada del mundo que divierte a los demás y ayuda al autor a montar escenas de claro sabor entremesil. La teatralidad del *Quijote* de Avellaneda parece evidente en la construcción de personajes que dimiten de actantes para ser casi en exclusiva parlantes, en la concepción de ciertos espacios diegéticos, como la oportuna ventana por la que Sancho comunica con don Carlos, en la abundancia de personajes anónimos informadores extemporáneos de los demás, en el uso del personaje colectivo a modo de coro sancionador de la acción de los protagonistas.

Avellaneda, no está de más recordarlo ahora, parecía muy consciente de la dimensión teatral de su texto. Ya en el prólogo lo define como comedia a la que ha dado tonalidades de farsa cuando confiesa que quiso “entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza”<sup>45</sup>. Más aún: reclama esa condición teatral como fundamental para la novela, género literario del que parece cultivador consciente cuando extiende el juicio al *Quijote* de Cervantes con la tan citada frase “como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha”<sup>46</sup>. Ortega<sup>47</sup>, tres siglos más tarde, le dará la razón, al proponer aquel axioma según el cual la novela nace llevando dentro el aguijón de la comedia. De modo que nada nos cuesta reconocerle al plagiario una visión exacta del nuevo género literario, capaz de identificar una de sus condiciones esenciales de existencia; solo que a la hora de plasmar en su texto su innovadora concepción del relato no consigue ir más allá de la asimilación retrógrada de algunas técnicas dramáticas que terminan por desvirtuarlo como ejemplo de la nueva tendencia narrativa; en Cervantes, en cambio, ese mismo bagaje técnico adquiere una proyección revulsiva en la elaboración de un nuevo instrumento de comprensión del mundo que tardará aún dos siglos en afirmarse bajo la forma de la novela moderna.

---

<sup>45</sup> DQA, 197.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 195.

<sup>47</sup> Ortega 1975, 105.

# Propuestas para un nuevo enfoque de la relación Cervantes-Avellaneda

David Alvarez Roblin

La relación entre las dos segundas partes del *Quijote* es sumamente compleja. Parece ser una mezcla de repulsión y de irremediable atracción<sup>1</sup>: por una parte, Cervantes y sus personajes critican duramente la obra rival, pero, por otra, el escritor original toma en cuenta su existencia y le reconoce, al menos implícitamente, el estatuto de fuente de inspiración, puesto que la imita en varias ocasiones. Huelga decir que esta influencia puede ser muy variable y tomar formas diversas: según los capítulos y las etapas de la novela, puede ser explícita o mucho más implícita, decisiva o al contrario muy secundaria. No obstante, la novela apócrifa afecta, en mayor o menor grado, al conjunto de la segunda parte cervantina<sup>2</sup>.

En el marco de este estudio, propongo centrarme en la dimensión estrictamente literaria de la interacción entre los dos novelistas, dejando de lado, por lo tanto, el tema de la enemistad personal e incluso de las diferencias ideológicas entre ambos escritores. ¿Cómo se manifiesta la influencia de Avellaneda en el *Quijote* de 1615? ¿En qué sentido estimula la creación cervantina y qué cuestiones literarias plantea finalmente esta rivalidad?

Para tratar de contestar a dichas preguntas, volveré primero sobre la cuestión de la “imitación recíproca”<sup>3</sup>, noción en sí fecunda pero que, en mi opinión, convendría precisar. Examinaré a continuación otro aspecto de la cuestión, a saber, Avellaneda como “fuente por repulsión”<sup>4</sup>, según la expresión acuñada por Menéndez Pidal: Cervantes expresa (sobre todo a través de sus personajes) la voluntad de diferenciarse rotundamente de su rival, pero ¿hasta qué punto lo consigue? Por fin, trataré de demostrar que, en algunos casos, Avellaneda lleva a

---

<sup>1</sup> Alvarez Roblin 2015.

<sup>2</sup> Esto no quiere decir que afecte necesariamente a todos los capítulos o que estos estén escritos ante todo para responder a Avellaneda, pero sí significa que desde las primeras páginas de la novela (y no solo a partir del capítulo LIX) se percibe una interacción con el *Quijote* de 1614.

<sup>3</sup> Véase al respecto: Martín Jiménez 2001.

<sup>4</sup> “La superioridad de la segunda parte del *Quijote*, para mí incuestionable, como para la mayoría, se puede achacar en mucho a Avellaneda. Hay fuentes inspiradoras por repulsión, que tienen tanta importancia, o más, que las que operan por atracción” (Menéndez Pidal 1964, 42).

Cervantes a una escritura aún más libre y creativa. En efecto, la necesidad de contestar a su émulo incita al alcalaíno a experimentar modalidades de escritura más audaces, alejándose de los terrenos acotados, y abriendo de este modo nuevas perspectivas literarias<sup>5</sup>.

## 1. De la “imitación recíproca” a la búsqueda de herramientas críticas

En los primeros capítulos del *Quijote* de 1615, la historia que el barbero Maese Nicolás le cuenta a don Quijote presenta varias similitudes (temáticas y estructurales) con el desenlace de la novela de Avellaneda, como ya lo señalaron debidamente Maurice Molho, Monique Joly y, más recientemente, Alfonso Martín Jiménez<sup>6</sup>: las dos historias se desarrollan en un manicomio, ponen en escena la confrontación entre dos locos, en ambos casos se trata de mostrar que la locura no se cura y la insensatez raya aquí en megalomanía. Sin duda, estamos ante una imitación mutua, pero, una vez dicho esto, quedan por resolver todas las preguntas esenciales. Si realmente se trata de una imitación ¿por qué las coincidencias literales son casi inexistentes? Y, sobre todo, ¿qué sentido tiene aquí la reescritura? ¿Es acaso esta historia, rechazada por don Quijote, una versión en miniatura —de signo inversivo— del desenlace de Avellaneda?

Ante tales cuestiones, la operatividad de la noción de “imitación recíproca” resulta muy limitada. Esta expresa una intuición fecunda, pero es un verdadero cajón de sastre. Frente a una interacción literaria tan sutil y compleja como la que involucra a Cervantes y Avellaneda, son indispensables unas herramientas más precisas. Partiendo del texto mismo, propondré a continuación varias pistas para analizar más en profundidad los mecanismos de la reapropiación cervantina y tratar de entender mejor su alcance<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> A este propósito escribe con razón Gómez Canseco 2014b, 533, especialmente acerca de la fase final de la novela de 1615: “Tras la aparición de Avellaneda, se consolida una intuición narrativa ya presente antes en Cervantes, pero que ahora se intensifica y otorga al narrador una libertad absoluta”.

<sup>6</sup> Molho 2005, 109; Joly 1996a, 159–160; Martín Jiménez 2001, 214–215 y 2014, 104–105.

<sup>7</sup> Me inscribo de este modo en la línea trazada por Sicroff 1975, 272, que propone examinar las coincidencias entre los textos de Cervantes y Avellaneda “no para decidir quién plagió a quién, sino para descubrir cómo cada autor se apoderó de materias encontradas en la obra del otro y las utilizó para sus propios propósitos, para construir con ellas su propio ‘argumento literario’ con que rebatir a su rival”.

Como en otros momentos del *Quijote* de 1615, Cervantes parece retomar de Avellaneda un espacio literario (en este caso el manicomio) y una orientación narrativa general (el enfrentamiento entre dos locos). Estos ingredientes novelescos ya aparecían en diversos textos de la época, especialmente en varios cuentos folklóricos de breve extensión<sup>8</sup>. Sin embargo, ambos escritores se apropian de ellos de forma singular en sus novelas, amplificándolos y relacionándolos estrechamente con la historia de don Quijote, lo que les confiere un nuevo alcance.

En el capítulo referido del *Quijote* de 1615, Cervantes aprovecha sobre todo una pista apenas esbozada por su rival, que amplifica con creces. Me refiero a la presencia, en la Casa del Nuncio toledano, de uno de aquellos locos “que iban ya cobrando un poco de juicio”, sombra fugitiva que aparece subrepticamente en dos ocasiones en la novela apócrifa:

Estando en esto, salió de un aposento, *con un caldero en la mano, un mozo, el cual era de los locos que iban ya cobrando un poco de juicio*, y, cuando oyó lo que el mozo de mulas había dicho a don Quijote, dio una grandísima risada, diciendo:

—Señor armado, *este mozo le engaña*, y sepa que esta casa es la de los locos, que llaman del Nuncio, y todos los que están en ella están tan faltos de juicio como vuestra merced; y, si no, aguárdese un poco, y verá como bien presto le meten con ellos. Que su figura y talle y el venir armado no prometen otra cosa sino que *le traen engañado* estos ladrones de guardianes, para echalle una muy buena cadena y dalle muy gentiles tundas hasta que tenga seso, aunque le pese, pues lo mismo han hecho conmigo<sup>9</sup>.

En la obra de Avellaneda, la función de este loco en vías de recuperación, que lleva un caldero en la mano, es ser el portavoz de la razón en un contexto de sin-

---

<sup>8</sup> Véanse al respecto Molho 1991, 98, y Redondo 2015 que evocan como fuentes posibles de la historia de Maese Nicolás el *Libro de Chistes* de Luis Pinedo, anterior a los textos de Cervantes y Avellaneda, y los *Cuentos* de Juan de Arguijo, publicados en este caso después de la salida del *Quijote* de 1615, pero que recogen probablemente una serie de cuentos preexistentes. Pueden leerse los tres cuentecillos que presentan ciertas similitudes con el del barbero en Arguijo 1902, 175 (sin duda el más próximo al cuento cervantino) y Pinedo 1890, 276–277 y 294. Nótese que dos de ellos (uno de Arguijo y otro de Pinedo) se desarrollan en la casa de los locos de Toledo, como el último capítulo de la novela de Avellaneda.

<sup>9</sup> DQA, XXXVI, 711 (mía la cursiva). Este loco vuelve a aparecer brevemente en el mismo capítulo, 391–392: “Luego que esto oyó el loco del caldero, comenzó a decir riendo: —¡Ea, que ciertos son los toros! A fe que habéis venido a purgar vuestros pecados en buena parte; en mala hora acá entrastes.”



razón generalizado: le desvela a don Quijote que está siendo víctima de un embuste y que lo engañan para encerrarlo en el manicomio, pero el caballero apócrifo no reacciona ante tal advertencia y mira al loco con incredulidad.

Al escribir el cuento del barbero, Cervantes parece tener en mente un conjunto de elementos presentes en el desenlace de Avellaneda, que reutiliza a su antojo para proponer a sus lectores una transposición inversiva y creativa de dicho episodio, en el que problematiza la cuestión de la locura. El mayor cambio consiste primero en excluir a don Quijote de la historia, ya que este pasa de actor crédulo de la misma a oyente clarividente (de ahí que reaccione enérgicamente ante la analogía que el barbero establece implícitamente entre él y el loco del manicomio). Otro cambio esencial es el protagonismo que se le otorga aquí al loco que ya iba “cobrando un poco de juicio” (presente en la obra apócrifa), que desempeña ahora el papel central y que Cervantes convierte, en efecto, en doble ficcional de don Quijote (mediante una puesta en abismo). No hay la menor duda al respecto puesto que, en el cuento de maese Nicolás, este orate se nos describe como “loco [...] con lúcidos intervalos”<sup>10</sup>, caracterización que se le aplicará a don Quijote en otros capítulos de la segunda parte, donde es presentado como “un entreverado loco lleno de lúcidos intervalos”<sup>11</sup>.

Cervantes saca partido de las posibilidades literarias que ofrece la obra de su émulo, introduciendo un juego intertextual fecundo (inversivo y creativo) para abrir la segunda entrega de su novela. Sin embargo, las similitudes literales entre los episodios de ambas obras (la auténtica y la apócrifa) son prácticamente inexistentes por dos razones complementarias. En primer lugar, porque Cervantes parece utilizar aquí varias fuentes: por un lado, el texto de Avellaneda y, por otro, unos cuentecillos folklóricos de locos (probablemente conocidos de ambos novelistas), que refunde a su antojo infundiéndoles un sentido nuevo en el marco

---

<sup>10</sup> DQC II, I, 630.

<sup>11</sup> Véase respectivamente: “Y entre otras cosas que el loco le dijo fue que el retor le tenía ojeariza, por no perder los regalos que sus parientes le hacían porque dijese que aún estaba *loco y con lúcidos intervalos*” (DQC II, I, 630) [mía la cursiva]; y en boca de don Lorenzo: “No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es *un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos*” (DQC II, XVIII, 776) [mía la cursiva]. Por fin, hay un último detalle del que Cervantes parece sacar provecho. Me refiero al atributo que Avellaneda asocia a este loco que iba “cobrando un poco de juicio”, a saber, un “caldero”. La identificación del orate en vías de recuperación, en la novela cervantina, con el dios Neptuno —“el dios de las aguas”— bien podría ser un guiño a este detalle trivial (el caldero sirve en principio para transportar algún líquido y, más precisamente, para “sacar agua del poço” según el diccionario de Covarrubias).

de su respuesta literaria (como también lo hace en su prólogo)<sup>12</sup>. En segundo lugar, porque el alcalaíno lleva a cabo una auténtica recreación a partir de dichas fuentes, no un plagio o una servil imitación. Traduce en su propio idioma (vale decir, su propio léxico)<sup>13</sup> las pistas que toma prestadas de su rival y las traslada a otro modelo narrativo, menos satírico y más problemático en cuanto al tratamiento del tema de la locura. La escritura cervantina, como bien se ve, pasa por un alto grado de reelaboración<sup>14</sup>.

Muchas de las coincidencias entre el *Quijote* de 1614 y el de 1615, en efecto, no son literales sino estructurales o temáticas: al comienzo de ambas novelas, por ejemplo, Sancho llega con una noticia que acelera la recaída de su amo. En la obra apócrifa, el escudero le trae a don Quijote un libro de caballerías (*Floristán de Candaria*) que ha escapado al auto de fe de la biblioteca del hidalgo; de manera comparable, en la novela cervantina, Sancho también saca a colación un libro (el que cuenta sus andanzas y las de su amo), que servirá de aliciente para la tercera salida, renovando los ánimos del caballero<sup>15</sup>. Unos capítulos más adelante (capítulo VIII), Sancho y don Quijote comparan los méritos respectivos de

---

<sup>12</sup> Acerca de los cuentecillos de locos del prólogo, véase el brillante análisis de Molho 1991. En opinión de Barrick 1976, 126–127 y Joly 1996a, 152–153 las tres historias de locos (las del prólogo y la del capítulo inicial del *Quijote* de 1615) están estrechamente vinculadas entre sí. No puede descartarse que la historia del barbero sea un añadido tardío de Cervantes, contemporáneo de la redacción del prólogo, como sucede con los llamados “prologuillos internos”, probablemente escritos e insertados *a posteriori* en opinión de Porqueras Mayo 2003, 130.

<sup>13</sup> En efecto, otra semejanza llamativa entre la Casa del Nuncio de Avellaneda y el manicomio cervantino es la presencia en ambos casos de un loco colérico encerrado respectivamente en una “gavia” (DQA, XXXVI, 718) y una “jaula” (DQC II, I, 631). Las situaciones son harto semejantes pero cada autor narra la historia con sus propias palabras. Nótese además que en ninguno de los tres cuentos folklóricos aducidos anteriormente como fuentes posibles de la historia del barbero se mencionaba explícitamente una *jaula* o una *gavia* a pesar de estar todos ambientados en un manicomio.

<sup>14</sup> Hay otro elemento que permite quizá relacionar implícitamente este capítulo inicial del *Quijote* de 1615 con la novela de Avellaneda y, asimismo, con los otros dos cuentecillos de locos del prólogo cervantino. Me refiero al recelo de don Quijote a la hora de expresar el remedio que ha ideado ante la amenaza de la bajada del Turco: “No querría —dijo don Quiote— que le dijese yo aquí agora [el remedio] y amaneciese mañana en los oídos de los señores consejeros, y se llevase otro las gracias y el premio de mi trabajo” (DQC II, I, 628) [mía la cursiva]. El protagonista cervantino introduce aquí, probablemente con doble intención, el tema del robo intelectual y de la apropiación de ideas ajenas, enlazando de este modo con los dos cuentecillos del prólogo.

<sup>15</sup> Véase, por una parte: DQA, I, 213–214 y DQA, III, 248–249; y, por otra parte, la escena que empieza en DQC II, II, 645–646.

la santidad y de la caballería, lo que no deja de recordar el primer capítulo de Avellaneda en el que un *Flos sanctorum* leído con fruición por don Quijote sustituía momentáneamente las ficciones caballerescas en tanto que modelo a seguir por el protagonista<sup>16</sup>.

Puede que algunas de estas coincidencias sean fortuitas. No todas tienen que venir forzosamente de la interacción con Avellaneda, pero en algunos casos concuerdan de tal manera los indicios (estructurales, temáticos y literales), que parece difícil que sea de otra manera. Éste es el caso del combate con el Caballero de los Espejos y su escudero, que retoma el tema del doble y del desdoblamiento de forma aún más compleja que en el primer capítulo (puesto que tenemos aquí una doble duplicación —de caballeros y escuderos— y un doble juego intertextual, vale decir, con dos hipotextos). En tanto que Sansón Carrasco, el Caballero de los Espejos está vinculado en primer lugar al *Quijote* de 1605: en efecto, el bachiller es el mensajero que permite a los héroes tener noticia del libro que narra sus aventuras (o sea la novela de 1605). Pero el Caballero de los Espejos también se vincula a la novela apócrifa (de 1614): no solo comparte algunos rasgos comunes con Álvaro Tarfe<sup>17</sup>, sino que el duelo burlesco que su escudero le propone a Sancho presenta similitudes muy llamativas con el duelo del Sancho apócrifo y del escudero del gigante Bramidán de Tajayunque (en el capítulo XXXIII de Avellaneda)<sup>18</sup>. Las coincidencias no son solo aquí estructurales y temáticas, sino también literales<sup>19</sup>. Se inicia en este momento un juego especular aún más complejo con la continuación apócrifa, que completará y enriquecerá en muchas ocasiones la reverberación del texto de 1615 en la novela de 1605.

De todo lo dicho anteriormente se infiere que el juego literario entre Cervantes y Avellaneda pasa por unas modalidades muy diversas que conviene jerarquizar y diferenciar, siguiendo por lo menos dos criterios complementarios. Hay

<sup>16</sup> Compárense: DQA, I, 211–214 y DQC II, VIII, 693–694.

<sup>17</sup> Véanse al respecto Calabrò 1987–1988, 96; Romero 1991, 51–52 y Martín Jiménez 2014, 161–162.

<sup>18</sup> Iffland 1999, 299; Martín Jiménez 2001, 249–253; Merkl 2011, 242–243.

<sup>19</sup> En el texto de Avellaneda: “[Dijo Sancho:] Y sabed, si no lo sabéis, que *estoy aguardando poco a poco a que me venga la cólera para reñir con vos* [...]. Lo que se podrá hacer, si os parece, será hacer nuestras peleas a puros caperuzazos [...]; y si no, hagamos la batalla a mojonones” (DQA, XXXIII, 678) [mía la cursiva]. Y en el texto de Cervantes: “[dijo el escudero del Boque]: riñiremos a talegazos” (DQC II, XIV, 738); “[respondió Sancho:] [le] haré yo dormir a garrotazos” (ibíd., 739); “[dijo el escudero del Bosque:] le daré tres o cuatro bofetadas [...] con las cuales *la haré despertar la cólera*” (DQC II, XIV, 739); “[respondió Sancho:] antes que vuestra merced llegue a *despertarme la cólera* haré yo dormir a garrotazos de tal suerte la suya, que no despierte si no fuere en el otro mundo” (ibíd.) [mía la cursiva].

que distinguir, en primer lugar, los episodios en los que el autor original contesta explícitamente a su rival (como en el capítulo LIX) de los momentos en que esta interacción literaria es mucho más implícita y pasa por la apropiación de materiales ajenos (como en los capítulos XII a XIV, durante el encuentro con el de los Espejos). En segundo lugar, en el marco de este último conjunto, es oportuno establecer una distinción entre, por una parte, los elementos que Cervantes toma prestados de Avellaneda, pero que el mismo continuador había imitado del texto de 1605; y, por otra parte, pistas e ingredientes narrativos que Cervantes toma prestados de su émulo, pero que eran una invención de este último (como por ejemplo la facultad misiva de Sancho)<sup>20</sup>.

Las formas del juego literario entre Cervantes y Avellaneda son múltiples y a veces muy sutiles. Esto explica en parte que el estudio de las similitudes literales sea de una operatividad limitada y que el cotejo de estas últimas resulte en cualquier caso insuficiente. En cambio, parece más provechoso el estudio de otro tipo de relación, que puede tomar distintas formas, y que Cervantes incluso reivindica a través de la voz de sus personajes. Quiero hablar de la modalidad inversiva o “inversión especular” de la imitación<sup>21</sup>.

## 2. El *Quijote* de Avellaneda: ¿una “fuente por repulsión”?

Desde Menéndez Pidal hasta Andrés Gil, la idea según la cual Avellaneda fue para Cervantes una “fuente por repulsión” ha sido contemplada por varios críticos<sup>22</sup>. Esta hipótesis se ha utilizado especialmente para explicar la mayor cordura de don Quijote en la novela de 1615 (frente a la locura exacerbada del caballero de Avellaneda) o para justificar el carácter más astuto y “civilizado” de Sancho (en reacción a la necedad y la vulgaridad de su doble apócrifo). En efec-

---

<sup>20</sup> A raíz de estas observaciones, en mi libro (Alvarez Roblin 2014, 111–146) propongo clasificar los diferentes niveles de la interacción entre Cervantes y Avellaneda en tres grupos diferentes: en primer lugar, la “contestación” (*la réponse*) abarca todos los momentos en que la interacción con la obra rival es explícita; en segundo lugar, reúno bajo el marbete de “diálogo” los pasajes en que Cervantes reelabora elementos del libro de Avellaneda que el mismo continuador había imitado de la primera parte de 1605; por fin, agrupo en una última categoría bastante amplia (“prácticas del préstamo”) las novedades introducidas por Avellaneda de las que Cervantes se adueña, a su vez, en la segunda parte de 1615, con fines muy diversos. Huelga decir que los contornos entre lo explícito y lo implícito, lo propio y lo ajeno, resultan a veces borrosos y por ello he elegido unas nociones relativamente flexibles.

<sup>21</sup> Véase Alvarez Roblin 2014, 157–173.

<sup>22</sup> Entre otros: Menéndez Pidal 1964, 42; Sicroff 1975; Andrés Gil 1996.

to, el autor primero parece llevar a cabo una remodelación contrastiva de sus personajes en reacción a la obra rival<sup>23</sup>.

Para existir en tanto que creador, Cervantes tiene que reivindicar su diferencia con respecto a su imitador y esto pasa en varias ocasiones por un mecanismo inversivo, que concierne en gran medida a los protagonistas, pero que también afecta la trama de la novela. Tal reivindicación se expresa explícitamente en el capítulo LIX, cuando don Quijote y Sancho deciden muy teatralmente cambiar de rumbo y dirigirse a Barcelona (en vez de Zaragoza), para desmentir al historiador rival (vale decir, a Avellaneda): “—Por el mismo caso —respondió don Quijote— *no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno*, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice”<sup>24</sup>. Es un lugar común en la crítica considerar que el autor original supera sobradamente a su competidor y triunfa sobre él (especialmente en los capítulos LIX y LXXII)<sup>25</sup>, pero nunca se ha planteado en profundidad la cuestión de saber si, al fin y al cabo, Cervantes consigue o no diferenciarse realmente de su contrincante. La respuesta no es tan evidente como podría parecer: en efecto, hay por lo menos dos series de elementos problemáticos que deberían llevarnos a matizar dicha idea.

En primer lugar, es harto paradójico que casi todos los testigos que reconocen a don Quijote y a Sancho como los personajes “auténticos” sean malos fiadores<sup>26</sup>, y los reconozcan además en un contexto equívoco. Empecemos por las pastoras de la fingida Arcadia (capítulo LVIII), cuya función es a todas luces “autentificar” a los héroes “verdaderos” antes del descubrimiento del *Quijote* de

<sup>23</sup> Véase también a este respecto Cuenca-Godbert 2009.

<sup>24</sup> DQC II, LIX, 1115 (mía la cursiva).

<sup>25</sup> Para Marín 1988, 255 la condición de *caballeros* de don Juan y de don Jerónimo, en el capítulo LIX, brinda a su testimonio un valor especial y estos son los que mejor pueden reconocer a don Quijote por razones sociales y literarias (sus orígenes garantizarían en cierto modo la fiabilidad de su palabra); Riquer (ed.) 1972, XXIII–XXVI considera por su parte la reapropiación de Tarfe por Cervantes una “jugada maestra” puesto que Cervantes “se ha apoderado de don Álvaro Tarfe, creación personalísima de Avellaneda, para aniquilar el don Quijote de éste”.

<sup>26</sup> Habría que añadir, además, a esta lista de malos fiadores al mismo Cid Hamete Benengeli, cuya autoridad se discute y se pone en solfa en la primera parte e incluso en varios capítulos de la segunda, pero que a partir del capítulo LIX se “entroniza” como única autoridad fiable y autorizada para narrar la gesta de don Quijote y Sancho, e incluso se nos presenta como “prudentísimo” en el último capítulo (DQC II, LXXIV, 1222). Este cambio espectacular no deja de ser asimismo paradójico y problemático.

Avellaneda, para resaltar más claramente sus diferencias con sus dobles<sup>27</sup>. Parece un tanto extraño que la característica principal de estas muchachas —la que más se pone de realce— es que sean pastoras fingidas, a imagen y semejanza de su falsa Arcadia<sup>28</sup>. También resulta problemático el reconocimiento de don Quijote en la playa de Barcelona y en la misma ciudad: esta anagnórisis interviene en un contexto paródico, dado que se le hace creer al caballero que solo para él se han organizado las fiestas a las que asiste (y no, como es el caso, para celebrar el día de San Juan Bautista)<sup>29</sup>. Pero, como bien lo han dicho algunos críticos, la agnición más equívoca es la de Álvaro Tarfe, que Cervantes retoma de la novela de Avellaneda para ser el garante de la autenticidad de sus propios personajes<sup>30</sup>. En efecto, ¿qué valor puede tener el testimonio de un interlocutor que en esta escena se cree perseguido por los encantadores y parece dudar no solo del testimonio de sus sentidos, sino de su misma existencia?<sup>31</sup>

El segundo conjunto de elementos problemáticos tiene que ver con la estancia misma de los protagonistas en Barcelona. Teóricamente, los capítulos barceloneses son los que deberían permitir diferenciar más nítidamente a los protago-

---

<sup>27</sup> Montgomery 2010, 11–13.

<sup>28</sup> “Se le ofrecieron delante, saliendo de entre unos árboles, dos hermosísimas pastoras: *al menos vestidas como pastoras [...]*” (DQC II, LVIII, 1100) [mía la cursiva]. Y más adelante: “Llegaron, volvieron a subir amo y mozo, y sin volver a despedirse de *la Arcadia fingida o contrahecha [...]* siguieron su camino” (ibíd., 1106) [mía la cursiva].

<sup>29</sup> “Corrieron de nuevo delante dél los de las libreas, *como si para él solo, no para alegrar aquél festivo día, se las hubieran puesto*” (DQC II, LXII, 1133) [mía la cursiva].

<sup>30</sup> El carácter problemático de la reaparición de Tarfe ya ha sido advertido, entre otros, por Riley 1989, 333–334 y Wilhelmsen 1990, 73–85.

<sup>31</sup> “Pero no sé qué me diga, que osaré yo jurar que le dejo metido en la Casa del Nuncio, en Toledo, para que le curen, y agora remanece aquí otro don Quijote, aunque bien diferente del mío [...]; y vuelvo a decir y me afirmo que *no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado*” (DQC II, LXXII, 1206–1207) [mía la cursiva]. Por si fuera poco, el narrador pronuncia además al final de dicho capítulo una frase harto ambigua, como bien lo advirtió Ehrlicher 2007, 167. Como no les basta a don Quijote y a Sancho una confesión oral por parte de Tarfe, le piden que reconozca ante el alcalde y un escribano del pueblo que el caballero y el escudero que ha conocido no eran los “auténticos”, lo que provoca el siguiente comentario del narrador: “con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, *como si les importara mucho* semejante declaración y *no mostrara claro la diferencia* de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras” (DQC II, LXXII, 1208) [mía la cursiva]. Esta frase y el mero hecho de tener que apropiarse de un personaje de Avellaneda para llegar a desmentirlo demuestran de nuevo que la respuesta de Cervantes a su rival, por muy brillante que sea, conlleva cierta ambigüedad. En efecto, si fuera tan evidente y notoria la diferencia entre personajes auténticos y apócrifos, resultaría innecesaria esta puesta en escena y se podría prescindir de estos trámites legales.

nistas cervantinos de sus dobles. No obstante, en la secuencia barcelonesa, las alusiones más explícitas a la obra de Avellaneda (las que tienen lugar en la imprenta) no son sino el árbol que esconde el bosque, vale decir, el modo de presencia más visible de una obra cuya sombra es omnipresente.

Recordemos cronológicamente el recorrido de los protagonistas y vayamos rastreando la presencia en filigrana de la novela apócrifa<sup>32</sup>. Tras su recibimiento paródico en la playa (capítulo LXI), Antonio Moreno acoge a don Quijote y a Sancho en su casa (capítulo LXII) y estas son las primeras palabras que dirige al escudero: “Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan amigo de manjar blanco y de albondiguillas, que si os sobran las guardáis en el seno para el otro día”<sup>33</sup>. No deja de ser sorprendente esta afirmación, puesto que el mismo personaje que reconocía a los héroes cervantinos como los “auténticos”, a su llegada a la ciudad condal, parece aquí confundirlos con sus dobles (aludiendo al capítulo XII de Avellaneda)<sup>34</sup>. ¿Hemos de deducir entonces que Moreno ha leído la novela apócrifa pero que desconoce, en realidad, la Primera parte de Cervantes? De hecho, gran parte de las actividades que idea don Antonio para agasajar a sus huéspedes recuerdan la continuación avellanedesca<sup>35</sup>.

Don Quijote es paseado por la ciudad como monstruo de circo y no cabe en sí de contento (como en Zaragoza)<sup>36</sup>; unos criados vigilan a Sancho que tiene que permanecer “encerrado” (a semejanza de su doble apócrifo) en casa de su huésped<sup>37</sup>; mientras tanto este lleva al caballero de paseo (con un *pergamino* colgado a las espaldas, bastante parecido —dicho sea de paso— al que lleva el caballero

<sup>32</sup> Varios de los elementos que menciono a continuación ya han sido advertidos por Martín Jiménez 2001, 393–394, que los analiza con una perspectiva diferente.

<sup>33</sup> DQC II, LXII, 1133.

<sup>34</sup> “Y, apartándose a un lado, se comió las cuatro [pellas de manjar blanco] con tanta prisa y gusto, como dieron señales de ello las barbas, que quedaron no poco enjalbegadas del manjar blanco; *las otras dos que dél le quedaban se las metió en el seno con intención de guardarlas para la mañana*” (DQA, XII, 375 s.) [mía la cursiva].

<sup>35</sup> Además, Antonio Moreno comparte con Tarfe varias características: el origen moruno que su nombre (*Moreno*) parece delatar, el estatuto de amigo equívoco y los contactos en la corte de los que hace alarde.

<sup>36</sup> Avellaneda lo describe “*pomponéándose y mirando muy hueco a todas partes*” (DQA, XI, 359) [mía la cursiva]; y Cervantes escribe que don Quijote “*hueco y pomposo, no cabía en sí de contento*” (DQC II, LXII, 1133) [mía la cursiva].

<sup>37</sup> “Ordenaron con sus criados que entretuviesen a Sancho, de modo que no le dejasen salir de casa” (DQC II, LXII, 1136).

apócrifo en la punta del lanzón en el texto de Avellaneda)<sup>38</sup>; como en la obra apócrifa, un enjambre de niños rodea a don Quijote al verlo pasar y un transeúnte (presentado como un *castellano*) invectiva al héroe para que regrese a su casa (recordando en miniatura el discurso del religioso Mosén Valentín, en la continuación rival)<sup>39</sup>. Por si fuera poco, el mecanismo del embuste de la cabeza encantada no deja de hacer pensar en el que le permite al secretario de don Carlos disfrazarse de gigante<sup>40</sup>; por fin, también se menciona una sortija (que don An-

---

<sup>38</sup> En ambos casos aparece un *pergamino*, aunque la inscripción sea diferente: en la novela de Avellaneda se trata del *Ave María* (DQA, XI, 357) y en el texto cervantino de una inscripción que indica “Este es don Quijote de la Mancha” (DQC II, LXII, 1136).

<sup>39</sup> Dice el *castellano*: “¡Válgate el diablo por don Quijote de la Mancha! ¿Cómo que hasta aquí has llegado sin haberte muerto los infinitos palos que tienes a cuestras? Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal, pero *tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican*; si no, mírenlo por estos señores que te acompañan. *Vuélvete, mentecato, a tu casa, y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos, y déjate destas vaciedades que te carcomen el seso y te desnatán el entendimiento*” (DQC II, LXII, 1136) [mía la cursiva]. Ahora bien, estas palabras recuerdan en sustancia los consejos y los argumentos de Mosén Valentín en la novela apócrifa: “le he recibido con fin de decirle [...] cómo anda en pecado mortal, *dejando [...] su hacienda con aquél sobrinito que tiene, andando por esos caminos como loco, dando nota de su persona y haciendo tantos desatinos*” (DQA, VII, 308) [mía la cursiva]. Y más adelante: “y deje esas vanidades de aventuras, o, por mejor decir, desventuras; que ya es hombre mayor. No digan que se vuelve a la edad de los niños, *echándose a perder a sí y a este buen labrador que le sigue*” (ibíd., 310) [mía la cursiva]. Por otra parte, no dejan de recordar estas palabras las del clérigo cortesano que vive en casa de los duques, como lo advirtió Martín Jiménez 2001, 394.

<sup>40</sup> Salinero (ed.) 1971, 186 (n. 309) y Riquer (ed.) 1972, XXXV fueron los primeros críticos en asociar ambos episodios. Joly 1996b, 122–123 subraya por su parte que el secretario de don Carlos habla “desde lo alto”, metida la cabeza dentro del hueco de la del gigante, “postura que Cervantes se encarga de invertir radicalmente, al hacer que la voz que les llega a los testigos de la experiencia con la cabeza encantada les llegue en cambio desde abajo”. Sin embargo, parece haberseles adelantado a estos críticos Alain-René Lesage, quien, en su libre adaptación del *Quijote* de Avellaneda, publicada en 1704, vincula implícitamente ambos episodios. En efecto, cuando describe el embuste de Bramidán, el novelista francés imagina que el secretario de don Carlos habla desde dentro del gigante —llamado en su libro “Bramabas”— mediante un cañón de hojalata muy semejante al que aparece en el texto de Cervantes: “Le secrétaire de Don Carlos, jeune homme dont l’esprit était naturellement plaisant, fit le rôle de Bramabas. Il tenait au bout d’un bâton la tête de carton, et il parlait par un gros et long tuyau de fer blanc qui aboutissait à la bouche du géant”, Lesage 2009, 263 (mía la cursiva). Dicho de otro modo, el novelista francés toma prestado un detalle del *Quijote* de 1615 cuando relata el engaño del gigante de pega avellanedianos, asociando de este modo (acaso intuitivamente) el episodio de la cabeza encantada al gigante Bramidán, rey de Chipre.



tonio contempla organizar), pero esta pista novelesca se abandona abruptamente cuando aparece, en una imprenta, el libro de Avellaneda.

El texto de Cervantes está plagado, pues, de reminiscencias avellanedescas (especialmente en el capítulo LXII). Sin embargo, en principio no puede tratarse aquí de una imitación, en el sentido clásico de la palabra, puesto que Cervantes reivindica claramente el deseo de diferenciarse de su doble (o sea, la intención contraria, de *no imitar* a su rival). ¿Hemos de considerar, entonces, que se trata más bien de un fenómeno inconsciente o al menos no deseado por Cervantes, vale decir, de una suerte de interferencia textual?<sup>41</sup> En cualquier caso, parecen mezclarse en estos capítulos diferentes modalidades de la interacción con Avellaneda: se observa una primera serie de elementos orientados en un sentido crítico y diferenciador, pero paralelamente también aparecen rasgos de contagio textual, que demuestran que la escritura cervantina no está exenta de cierta fascinación ante la novela apócrifa, que también parece ejercer sobre el autor primero una curiosa forma de atracción.

Los personajes cervantinos deciden ir a Barcelona con el fin expreso de diferenciarse de sus dobles y alejarse (en sentido propio y figurado) del libro de Avellaneda. No obstante, la sombra de sus alter egos parece perseguirlos y hostigarlos. En efecto, en la misma ciudad condal reaparece por sorpresa la novela apócrifa y se prepara además su difusión a gran escala en la imprenta, ante la mirada impotente de don Quijote. El caballero profetiza entonces su destrucción y su falta de éxito ante el público: “Ya tengo noticia deste libro [...] pero su *san Martín se le llegará como a cada puerco*” (aludiendo quizá irónicamente al nombre de su doble: *Martín Quijada*)<sup>42</sup>. Pero la derrota que narra la fase final de la novela, al fin y al cabo, no es la de Avellaneda. Es más bien la del caballero auténtico, que a muy duras penas (y solo parcialmente), consigue finalmente distanciarse de su doble. Bien mirado, la estrategia diferenciadora ideada por Cervantes no es quizá tan triunfante como podría parecer.

### 3. Un fracaso creativo: hacia nuevas modalidades de escritura

El hecho de que les cueste al héroe manchego y, por extensión, a su mismo creador diferenciarse rotundamente de sus dobles respectivos, no impide, empero, que Avellaneda lleve a Cervantes a imaginar unos episodios sumamente au-

---

<sup>41</sup> Acerca de esta modalidad peculiar de la interacción Cervantes-Avellaneda: Alvarez Roblin 2014, 203–216.

<sup>42</sup> DQC II, LXII, 1146 (mía la cursiva).

daces y novedosos literariamente hablando. Dicho de otro modo: la respuesta del alcaíno a su rival conlleva quizá una parte de fracaso, pero este fracaso es sumamente fecundo y creativo.

Esto bien se ve, por ejemplo, en los capítulos LXIX y LXX, que relatan la segunda estancia de don Quijote y Sancho en el palacio ducal. En estos capítulos, varios elementos recuerdan más concretamente la novela apócrifa, sin que sea posible saber si todos corresponden realmente a una voluntad expresa de Cervantes o si algunos de estos ingredientes novelescos reflejan de nuevo una especie de intertextualidad espontánea con la novela rival. En efecto, como en los capítulos barceloneses, las alusiones explícitas a Avellaneda solo son la parte más visible de la interacción con el doble y representan, en cierto modo, la punta emergida del iceberg.

En el capítulo LXIX, estos elementos afectan sobre todo al escudero. Como ya lo señaló Martín de Riquer, Sancho lleva en este episodio una caperuza (como su doble contrahecho)<sup>43</sup>, característica que no aparecía en capítulos anteriores. Se la quitan los criados de los duques para ponerle luego una coraza y una ropa toda pintada con llamas, como los penitenciados por el Santo Oficio:

Salió en esto, de través, un ministro, y llegándose a Sancho le echó una ropa de bocací negro encima, toda pintada de llamas de fuego, y *quitándole la caperuza* le puso en la cabeza una coraza, al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio [...]<sup>44</sup>.

Se le pide entonces que cumpla una penitencia (harto ridícula) para resucitar a Altisidora, pero el interesado no ha cometido al parecer ninguna falta, de ahí sus protestas vehementes: “¿Qué tiene que ver manosearme el rostro con la resurrección desta doncella?”<sup>45</sup>

¿No podría estar aquí purgando el Sancho cervantino una falta cometida no por él mismo, sino por su doble? Recordemos que, en el capítulo XXVI de la obra rival, el escudero apócrifo se convertía, en efecto, a la religión de Mahoma, víctima de un embuste, después del cual se le pedía que cumpliera una penitencia (ayunar tres días y tres noches) para volverse “tan cristiano como antes”. Pero el Sancho avellanedesco rechazaba enérgicamente dicha oferta en estos términos: “Eso, señor licenciado, no me lo mande —respondió Sancho—, pues no

<sup>43</sup> Riquer (ed.) 1972, XXXVI.

<sup>44</sup> DQC II, LXIX, 1185 (mía la cursiva).

<sup>45</sup> DQC II, LXIX, 1187. Puede considerarse que Sancho sí ha de expiar una falta en DQC II, XXXV (el supuesto encantamiento de Dulcinea y la consiguiente manipulación de su amo, castigados irónicamente por la duquesa), pero aquí (en DQC II, LXIX) no puede funcionar tal explicación.

digo tres días, pero aun tres horas no me atrevería a cumplir esa penitencia, *aunque supiese que me habían de quemar, no haciéndolo*<sup>46</sup>.

Sólo a la luz de la novela apócrifa cobran todo su sentido la ropa de penitente (pintada con llamas) que viste el escudero cervantino en casa de los duques y los términos de la negativa sanchesca a cumplir la penitencia que ha de llevar a la resurrección de Altisidora: “¡Voto a tal, así me deje yo sellar el rostro ni manosearme la cara como *volverme moro!*”<sup>47</sup>. El juego con la novela de Avellaneda enriquece aquí la polisemia del texto cervantino y multiplica sus posibilidades interpretativas, mediante un juego de espejos que, en el capítulo siguiente, se vuelve propiamente vertiginoso.

En efecto, en el capítulo LXX, la voluntad de responder a su rival, mediante el episodio de la visión infernal de Altisidora, lleva a Cervantes a una doble innovación. Primero, la respuesta a la novela apócrifa lleva aquí al autor primigenio a transgredir totalmente la verosimilitud para explorar nuevos espacios literarios. En efecto, en ningún momento los duques y sus criados han sido informados de la existencia del libro de Avellaneda y esta nueva burla es por lo tanto altamente imposible. Libre de ataduras, entonces, Cervantes se aleja en este micro-relato de la representación tradicional del infierno<sup>48</sup> y propone a los lectores una visión onírica y fantasiosa del mismo en el que los diablos, demasiado humanos, son incapaces de infundir miedo. En efecto, más se parecen a colegiales que a demonios temibles, lo que neutraliza las connotaciones potencialmente morales de aquel mundo infernal y permite descebar, al menos parcialmente, la dimensión agresiva y violenta de este nuevo encuentro con el libro apócrifo.

La segunda innovación, que también participa en la desdramatización del enfrentamiento con el doble, es la reverberación del texto cervantino en varios hipotextos quijotescos (externos e internos), que alcanza aquí un virtuosismo inigualado. Existe, en efecto, en el relato de la “visión” de la doncella un doble juego de espejos: por una parte, un juego especular externo (con la obra de Avellaneda) y, por otro, un juego especular interno (con varios capítulos anteriores de la novela de 1615). A pesar de las palabras lúgubres y tajantes de don Quijote<sup>49</sup>, la respuesta al continuador cobra aquí una tonalidad más lúdica que en epi-

<sup>46</sup> DQA, XXVI, 594 (mía la cursiva).

<sup>47</sup> DQC II, LXIX, 1187 (mía la cursiva). En el capítulo 26 de Avellaneda alternan las palabras “turco” y “moro” para referirse a la conversión burlesca de Sancho.

<sup>48</sup> Devoto 1974, 132–134 indica que tradicionalmente los diablos jugaban con las almas de los difuntos condenados al infierno y maltrataban estas últimas.

<sup>49</sup> “Visión debió ser, sin duda [...], porque no hay otro yo en el mundo, y ya esta historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos le dan del pie. Yo no me he

sodios precedentes: parece menos irónica y quizá más humorística, en el sentido en que no se trata tanto de zaherir al rival (de apuntar un blanco único) sino de sacar partido de las posibilidades lúdicas que este ofrece, reactivando pistas sembradas anteriormente en el texto.

Por ejemplo, se cumple aquí —en el infierno de ensueño de Altisidora— la profecía un tanto crítica de don Quijote (“su San Martín le llegará como a cada puerco”, LXII) puesto que al libro de Avellaneda “le sacaron las tripas [los diablos] y le esparcieron las hojas” de un papirotazo (LXX)<sup>50</sup>. Por añadidura, la conversación entre los diablos remeda humorísticamente el diálogo entre don Juan y don Jerónimo (en el capítulo LIX), como si Cervantes estuviera ahora parodiando su propio texto:

—Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que traen la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*. [...]

—¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates, si el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda?

—Con todo eso —dijo el don Juan—, será bien leerla, pues no hay libro tan malo, que no tenga alguna cosa buena<sup>51</sup>.

\*\*\*

Dijo un diablo a otro: “Mirad qué libro es ese”. Y el diablo le respondió: “Esta es la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete Benengeli, su primer autor, sino por un aragonés, que dice él ser natural de Tordesillas”. “Quitádmeme de ahí —respondió el otro diablo”. “¿Tan malo es? —respondió el otro. “Tan malo —replicó el primero—, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara”<sup>52</sup>.

---

alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esta historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino” (DQC II, LXX, 1195).

<sup>50</sup> Compárense las citas: “Ya tengo noticia deste libro —dijo don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero *su San Martín se le llegará como a cada puerco*” (DQC II, LXII, 1146) [mía la cursiva]; y “A uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que *le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas*” (DQC II, LXX, 1195) [mía la cursiva]. La correspondencia entre ambas frases ha sido advertida por Iffland 1999, 506.

<sup>51</sup> DQC II, LIX, 1110–1111.

<sup>52</sup> DQC II, LXX, 1195.

Por fin, la bajada infernal de Altisidora también recuerda la bajada de don Quijote a la Cueva de Montesinos, de la que ofrece una versión miniaturizada y feminizada<sup>53</sup>. El continuador le permite, pues, a Cervantes ofrecer una nueva variación en torno a la aventura, sin duda más creativa, de toda la segunda parte de 1615 (la del descenso a la Cueva), enriquecida por su refracción en la novela apócrifa. El escritor rival lleva de este modo al autor primero a explorar nuevas pistas y nuevos matices acerca del tema del viaje al más allá y del mundo de ultratumba, cuyas posibilidades cómicas interesan sin duda a ambos autores<sup>54</sup>.

En resumidas cuentas, el juego que Cervantes introduce con Avellaneda, a lo largo del *Quijote* de 1615, es harto complejo y en gran parte implícito. Este afecta al conjunto de la Segunda parte cervantina, aunque sea de una intensidad muy variable y tome formas sumamente diversas (según las etapas del libro, puede ser central para desenmarañar el sentido de algunos episodios, o consistir en un simple guiño intrascendente o en una reminiscencia quizá inconsciente en otros).

Ante una interacción literaria de tales características, conviene utilizar unas herramientas de trabajo que permitan jerarquizar y analizar de forma precisa los diferentes niveles de reacción del autor primero a su émulo literario. Es deseable indagar para aclarar el alcance y las implicaciones literarias de dicha interacción, que no pueden reducirse a un mero ajuste de cuentas. Esta tarea es de primera importancia para entender mejor cómo Cervantes creaba y cómo concibió su respuesta a la propuesta novelesca de Avellaneda.

Lo que queda claro es que hay una parte de la respuesta cervantina perfectamente controlada por el autor (que critica explícitamente la obra rival) y otra parte, mucho más compleja, en la que Cervantes se sirve de Avellaneda como fuente de inspiración para completar y enriquecer su propia creación. Esta modalidad de la interacción, a diferencia de la primera, es mucho más difícil de delimitar con precisión y plantea problemas fundamentales en cuanto a la definición de lo que es la creación literaria. En efecto, hay momentos en que las dos segundas partes parecen mezclarse y fundirse, para desembocar en una creación nueva en la que se confunden a veces lo propio y lo ajeno.

---

<sup>53</sup> Joly 1996c, 198–199.

<sup>54</sup> Como he tratado de demostrarlo (Alvarez 2014, 184–187 y 231–232), no puede descartarse una influencia de la continuación de Avellaneda sobre la celeberrima aventura que misteriosamente Benengeli califica de “apócrifa” (DQC II, XXIV) y, asimismo, sobre la bajada de Sancho a la sima (DQC II, LV).

El escritor francés Alain-René Lesage, que adaptó libremente a Avellaneda en 1704, “mezclando” por momentos las dos Segundas partes del *Quijote*<sup>55</sup>, fue probablemente el primero en entender que las obras de Cervantes y de su émulo, no solo se oponen, sino que también son —por muy paradójico que hoy parezca— las dos caras de una misma moneda, vale decir, dos obras dialécticamente complementarias.

---

<sup>55</sup> Véase al respecto Alvarez (ed.) 2009, 45–59 y “Entre Avellaneda et Cervantès: les paradoxes des *Nouvelles aventures*” (en prensa).



# **La herencia literaria de Avellaneda**





# Los felices continuadores de Avellaneda: expansión del mundo quijotesco después de 1614

William Hinrichs

## 1. Introducción

El *Quijote* de 1605 atrajo a un sinnúmero de aficionados en la década siguiente a su publicación, pero solo hizo un verdadero ‘amigo’: Alonso Fernández de Avellaneda. Todos sabemos que este licenciado, “natural de la Villa de Tordesillas”, escribe una continuación del *Quijote* en 1614<sup>1</sup>. Pocos entendemos que no la escribe para insultar, sino para incitar a don Miguel de Cervantes. Su respuesta de quinientas páginas no es, por lo tanto, una afrenta, sino un elogio. Y gracias a la segunda parte de Avellaneda, Cervantes escribe —¡por fin!— lo que realmente es, en la sucesión genética de textos, la tercera parte del *Quijote*, la de 1615. Tomando prestada la tropología del género celestinesco, podríamos afirmar que el autor de Tordesillas compuso una segunda parte que sirvió de medianera y se unió indisolublemente a las dos de Cervantes”<sup>2</sup>.

¡Alegrémonos, entonces, de que por fin los hispanistas de nuestro tiempo empiecen a dedicarle la merecida atención crítica a Alonso Fernández de Avellaneda, el lector más ávido, íntimo y fructífero del primer *Quijote* (el de 1605)! Los estudiosos de Avellaneda —avellanedistas, por así decirlo— no solo leemos al continuador sino que lo releemos, siguiendo el ejemplo de Miguel de Cervantes, cuya lectura fue, a su vez, la más ávida, íntima y fructífera de la segunda parte de Avellaneda. Y no debe sorprender, dicho sea de paso, que Cervantes sufriera su influjo. Como don Quijote, él también lee y se deja influenciar. Miguel Ángel Pérez Priego nota respecto a su bibliomanía:

El autor, por su parte, el propio Cervantes, era tan aficionado a leer que, según nos dice, leía hasta los papeles rotos de las calles. Llevado de esa curiosidad es como pudo encontrar en el Alcaná de Toledo aquellos cartapacios y papeles viejos que contenía la *Historia de don Quijote* en árabe, que se hizo traducir por un morisco y cuyo autor era Cide Hamete Benengeli [...]<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> DQA, 187.

<sup>2</sup> Visto así, se puede considerar, entonces, que son dos ingenios que escriben una comedia —palabra esta predilecta de Avellaneda— en tres jornadas.

<sup>3</sup> Pérez Priego 2005, 136.

¿Cómo va a resistirse Cervantes a la lectura repetida de un texto que continúa su obra maestra? Antes de seguir adelante, quiero postular que quizás solo un lector-continuador hubiera sido mejor amigo de Cervantes y/o de Avellaneda: Feliciano de Silva. Este es el continuador literario más difamado de los que se mencionan en la primera parte del *Quijote* de Cervantes. El hidalgo enloquece por leer, entre otras cosas, sobre todo los textos de Silva:

[V]endió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber de ellos; y, de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas [...].

Con estas razones [las sinrazones de Silva] perdía el pobre caballero el juicio[...]<sup>4</sup>.

Por otro lado, si Silva causó la enfermedad mental de Alonso Quijano, él fue también el que le inspiró su conversión final. Por lo tanto, sin los textos de Silva no habría un *Quijote*. El continuador de la *Celestina* y de varios *Amadis* es una de las piezas clave del texto de Cervantes.

Avellaneda cumple una función semejante para la segunda parte de Cervantes. No hace falta citar todas las quejas de este último al respecto. Esta es una de las muchas:

[P]orque es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe [una segunda parte] para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote que con nombre de Segunda parte se ha disfrazado y corrido por el orbe<sup>5</sup>.

Si, por un lado, el narrador menciona los efectos dañinos que le produce la lectura de Avellaneda, también se puede afirmar que tuvo un efecto salutífero, pues, como se desprende de esta cita, el contrincante lo incita a escribir su segunda parte del *Quijote*. Quizás Feliciano de Silva, muy dado a las ficciones caballescascas y celestinescas, hubiera sido capaz de escribir una amena continuación más fiel al estilo y los temas de Cervantes, pero no le fue posible: murió en 1554.

---

<sup>4</sup> DQC I, I, 37 s.

<sup>5</sup> *Ibíd*, 547.

## 2. Los mitos del fracaso: Silva y Avellaneda

En vez de recalcar la marginación de Silva y de Avellaneda causada por los reproches irónicos de Cervantes —que, por cierto, fueron malentendidos— me propongo enfocarme en el éxito y la enorme influencia póstuma que tuvieron los dos. El primero de ellos, único continuador habitual y exitoso del siglo XVI, especialmente para el ciclo de *Amadís* y del género celestinesco, fue pionero de la secuela<sup>6</sup> como *best-seller* y, es más, inició el camino en la consolidación de la función de la secuela como procedimiento de corrección de un género novelístico en vías de formación<sup>7</sup>.

Feliciano de Silva vigilaba con celo la ortodoxia genérica y con frecuencia amonestaba a continuadores que, según él, no respetaban las reglas de la trama ni la forma de los autores modelo. Es tal la autoridad que ejercen esas “correcciones” que los continuadores desisten de publicar nuevas ediciones de sus heterodoxas obras. Silva es el más influyente y el de más fama en el arte del continuar, y, quizás por eso también, después de Avellaneda, el más difamado. Al igual que este —y más que ningún otro— fue a la vez continuador y continuado, seguidor y seguido. Es, en fin, un escritor que cosecha un gran éxito en el siglo XVI.

De manera menos obvia, Avellaneda gozó también el gran éxito de la continuación en el siglo XVII, pues la suya es la única que hubo del *Quijote* en esa época, al menos en castellano. Lo que produce el silenciamiento de su obra no se debe al fracaso, sino al éxito que tuvo, por lo que su caso es parecido al de Feliciano de Silva. Solo él logra escribir una segunda parte del *Quijote* que convive o rivaliza con la de Cervantes. Cuando surgen las continuaciones en siglos pos-

---

<sup>6</sup> El uso de esta palabra para referirse a una continuación literaria o cinematográfica es relativamente nuevo en castellano. En cierto sentido es un calco del término inglés *sequel*. En su edición actual, la RAE apunta cinco acepciones, entre ellas la tercera corresponde al uso mencionado y es nueva respecto a la edición de 2001: “1. f. Consecuencia o resulta de algo./ 2. f. Trastorno o lesión que queda tras la curación de una enfermedad o un traumatismo y que es consecuencia de ellos./ 3. f. Obra literaria o cinematográfica que continúa una historia ya desarrollada en otra anterior 4. f. desus[ado]. séquito (gente que acompaña y sigue). 5. f. desus[ado]. Secta.” Cf. *Diccionario de la lengua española*, en línea [<http://www.rae.es/>, consultado el 28 de febrero de 2015]. Con todas estas acepciones ahora sí se puede definir la obra de Avellaneda por completo: 1. Es consecuencia 2. No es trastorno 3. Sí es continuación literaria, 4. Sí tiene seguidores (séquito) entre ellos los lectores más fieles que son 5. la secta de relectores, los avellanedistas.

<sup>7</sup> Para una reflexión extensa sobre el legado literario de Silva, véase Hinrichs 2011, 46–94.

teriores a todas se las considera terceras partes, un punto este que no carece de importancia. Cuatro siglos de continuadores desafían al desenlace de Cervantes y a los deseos de cierre que expresa en su libro, pero esas ‘terceras partes’ nunca se interponen entre las dos de Cervantes, que quedan unidas en una especie de matrimonio indisoluble. En otras palabras, desafían a Cervantes pero no a Avellaneda. De las llamadas terceras partes se encuentran, entre otras, *La nueva salida del valeroso D. Quijote de la Mancha: Tercera Parte de La obra de Cervantes* (1905), de Antonio Ledesma Hernández, *El pastor Quijótiz* (1969), de José Camón Aznar —quien advierte en su prólogo que "Bien se podía titular este libro 'Tercera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*'"<sup>8</sup>— y *Don Quijote. Tercera Parte de la obra de Cervantes* (2005), de Alberto Báez. En esta publicación voy a centrarme en algunas de las lecturas que llevaron a cabo los lectores más perspicaces: sus continuadores.

### 3. Nuestro tiempo (un paréntesis)

Abro un paréntesis aquí para advertir de que vivimos en una época muy propicia para tomar en consideración las continuaciones literarias. En todos los medios de masa, la secuela predomina. Las series filmicas son las más taquilleras, y en las librerías son también las series como *Lord of the Rings* (1954–55), *Harry Potter* (1997–2007) y, la más reciente, *Fifty Shades of Gray* (2011–12), las que gozan de mayor número de ventas por la promesa precisamente de la continuación, condición y efecto del éxito de una obra. Es más, las novelas que tienen por tema el misterio literario, como también sería el caso de la identidad de Avellaneda, suelen gozar de un éxito sin par —piénsese, por ejemplo, en *The Da Vinci Code* y sus *prequels* y secuelas (2000–2013)—. Lo mismo ocurre con los videojuegos. Es una minoría, al parecer, la que elige leer un libro o mirar una película o sentarse delante de una pantalla a jugar un juego sin la promesa de una continuación.

Por otro lado, también me gustaría advertir que este fenómeno de éxito comercial se ha extendido al ámbito de la cultura hispanohablante popular. No es propiedad exclusiva de la cultura anglosajona. En la literatura en español, la tradición que inventó la secuela, por primera vez los continuadores alográficos<sup>9</sup> de nuestra época no solo sobreviven, sino que incluso pueden vivir muy bien. Durante cuatro siglos ha habido escritores que se han dedicado a la ardua tarea de

<sup>8</sup> Camón Aznar 1969, 9.

<sup>9</sup> Empleo los términos ‘alógrafo’ y ‘autógrafo’ conforme a las definiciones de Gérard Genette 1982, 222–223.

la continuación, por puro amor al arte y sin expectativa de remuneración, con la excepción de Silva. Ahora ocurre todo lo contrario: Alfonso Mateo-Sagasta escribió *Ladrones de Tinta* en 2005 y, más tarde, dos continuaciones para formar una trilogía histórica situada en el Siglo de Oro y por la que obtuvo su último premio en 2015. Andrés Trapiello, en 2004, escribió *Al morir don Quijote* y cosechó por ello premios en 2005; y en 2014 publica *El final de Sancho Panza y otras andanzas*, con el que volvió a obtener varios galardones en 2015. En ese mismo año, Juan Eslava-Galán ganó el Premio Primavera por *Misterioso asesinato en la casa de Cervantes* (2015)<sup>10</sup>. Hay incluso herederos de grandes autores que eligen a sucesores para que escriban en sus nombres y poder aprovecharse, así, de la continuación alográfica, las denominadas secuelas autorizadas. Entre ellos hay que mencionar a Conan Doyle y Robert Ludlum (*Sherlock Holmes* y *Jason Bourne*), Ian Fleming y Stieg Larsson (*James Bond* y *Lisbeth Salander*).

#### 4. Como conejos de Soto: continuaciones del *Quijote* en el último siglo

Dado el interés actual por las continuaciones, no sorprende que haya más de cien del *Quijote* en los últimos cien años. Comparemos este periodo de tiempo con el siglo del ingenioso hidalgo. Según el cálculo de GRISO —Grupo de Investigadores del Siglo de Oro, bajo la dirección de Santiago López Navia— hay tres continuaciones en el siglo XVII, incluyendo la de Avellaneda<sup>11</sup>, mientras que en los últimos cien años solo en español han salido más de las que hubo en los tres siglos anteriores en su conjunto<sup>12</sup>. Cuanto más alejada queda la época de Avellaneda, más atrevidos se vuelven los continuadores. Durante los primeros setenta y cinco años que siguieron a la reacción de Cervantes no salió ninguna continuación en castellano, pero sí en otros idiomas, por lo que se puede pensar que cuanto más distancia cultural y espacial hay, más libertad tienen los seguidores.

Gracias a las tempranas continuaciones, imitaciones y traducciones, y a todas las formas híbridas que mezclan continuación y traducción —como la traducción-continuación de Avellaneda que realizó Alain René Le Sage, el mejor hispanista del siglo XVIII, si bien no al modo tradicional<sup>13</sup>— Cervantes inventó la novela europea mucho antes de que inventara la novela española. Visto en un

---

<sup>10</sup> Es de notar que todos se valgan de fechas conmemorativas de centenarios cervantinos.

<sup>11</sup> López Navia 2013, 26–28.

<sup>12</sup> Lo mismo ocurre con las traducciones a otros idiomas.

<sup>13</sup> Alain René Le Sage es otro precursor y modelo del continuador-crítico. En su obra mezcla la traducción y la continuación, y luego la imitación. Tres formas de comentar un texto, tres formas enriquecedoras de reflexión crítica.

amplio marco, es justo decir que es el padre de la novela británica y francesa, y el abuelo de la española. Si no, ¿quiénes son sus sucesores en el XVIII?

Lo que me interesa en este mundo de la expansión de la ficción quijotesca y cervantina es la presencia y persistencia de Avellaneda como protagonista no solo en la crítica del *Quijote*, sino también en la creación literaria. Santiago López-Navia, gran enciclopedista de las recreaciones cervantinas y quijotescas — esta división la hace él mismo— observa que estas casi siempre contienen la figura de un autor ficticio: “Ningún recurso de la elaboración del *Quijote* ha sido tan fecundo, sin embargo, como la ficción autorial”<sup>14</sup>. Alude a Cide Hamete Benengeli y a sus sucesores, incluido “El sabio, no menos moderno que verdadero”<sup>15</sup>. Pero también está la ficción y la realidad autorial de Avellaneda.

## 5. Los nuevos Avellanedas: siglos XX y XXI

Marginado en tantos lugares, Avellaneda es, no obstante, el autor inevitable en el club de continuadores. Su marca está patente en todos los esfuerzos iniciales. Quizás por su labor homóloga, los que se han iniciado en el trabajo de la continuación lo entienden de manera diferente y con más simpatía. Todos ellos comparten un rasgo fundamental que deriva de Avellaneda: quieren conectarse al *Quijote* pero sin dejar de ser quienes son. Cito a Borges, el mejor cervantista no convencional del siglo XX —el le Sage del XX— y su cuento, *Pierre Menard, autor del Quijote*:

Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard<sup>16</sup>.

El comentario de Borges es quizás el más agudo y conciso no solo sobre el arte de traducir, como afirma George Steiner —“Arguably, ‘Pierre Menard, Author of the *Quijote*’ (1939) is the most acute, most concentrated commentary anyone has offered on the business of translation”—, sino también sobre el de continuar una obra por mano ajena<sup>17</sup>. Este es el legado de Avellaneda, fuente de reproches por su supuesta deslealtad y, no obstante, patrón literario fundamental de los continuadores.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, 19.

<sup>15</sup> DQA, I, 207.

<sup>16</sup> Borges *Obras completas* I 1974, 447.

<sup>17</sup> Steiner 1998 (1975), 73.

Aunque vivimos en el Siglo de la Secuela (XXI), es cierto que también hay algo particular en la obra de Cervantes capaz de provocar tanta continuación. Ese algo lo explican bien, ya en siglo XIX, continuadores como Juan Montalvo, quien en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1898) asevera que el *Quijote* como clásico da la impresión de pertenecer al lector, de surgir de su propia imaginación: “Tienen de particular las obras maestras que, cuando uno las lee, piensa que él mismo pudiera haberlas imaginado y compuesto”.<sup>18</sup> Miguel de Unamuno, en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) añade: “Y sostuve que hoy ya es el *Quijote* de todos y cada uno de sus lectores, y que puede y debe cada cual darle una interpretación”<sup>19</sup>.

En otras palabras, ya con el tercer centenario del primer *Quijote* estamos ante la situación descrita con tanta claridad por David Brewer en *The Afterlife of Character* bajo el término “imaginative expansion”:

An umbrella term for an array of reading practices in eighteenth-century Britain by which the characters in broadly successful texts were treated as if they were both fundamentally incomplete and the common property of all<sup>20</sup>.

La expansión imaginativa se basa en la idea de que los personajes de obras importantes son propiedad común y que los textos que generan a estos personajes no están completos. Brewer se centra en los personajes de la novela británica entre 1726–1825, partiendo de la segunda parte de los *Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift. Pero su reflexión también es válida para la obra de Cervantes y, además, la fecha en la que publicó su libro, 2005, coincide con el cuarto centenario del *Quijote*<sup>21</sup>.

Volviendo a nuestro tiempo, observamos que los mismos continuadores prevén un futuro prometedor para su arte. En 2005, Alberto Báez, en su libro titulado sencillamente *Don Quijote. Tercera Parte*, no solo ofrece lo que indica ese título, sino que pronostica una continua expansión:

---

<sup>18</sup> Montalvo 2004 (1898), 118.

<sup>19</sup> Unamuno 2005 (1905), 133 s.

<sup>20</sup> Brewer 2005, 2.

<sup>21</sup> Es tal vez la mejor consideración de la continuación por parte de un estudioso en los últimos veinte años tras *Palimpsestes* de Gérard Genette (1982), y con ella ofrece una buena forma de conmemorar el *Quijote*.



[S]abes que esta historia no puede ponerse en fila con todas las demás, porque es una galaxia en expansión; viva y con capacidad propia de buscar forma y manera de dejarse ver, oír y entender indefinidamente<sup>22</sup>.

A su vez, Jaime Manrique, en *Cervantes Street*, está convencido de que habrá “una explosión de *Don Quijotes*”.<sup>23</sup> El pronóstico de Mateo Alemán de 1604 — “saldrán mañana más partes que conejos de soto” — ahora es realidad.<sup>24</sup> Recordemos que todas son terceras partes.

Es notable que estos continuadores —cada vez más numerosos— casi siempre justifican la existencia de sus continuaciones siguiendo el patrón del propio Avellaneda. Convirtiendo a este en narrador y haciéndole repetir casi literalmente los argumentos expuestos en el texto de 1614, Jaime Manrique explica su decisión de producir una continuación:

I've concluded, after much thought and prayers, that I will write the second part of *Don Quixote*. If other people can write second, third, and fourth *Dianas* and *Amadis*, who's to say that I don't have the right to pen *Don Quixote Part II*. It's an old and honored tradition<sup>25</sup>.

También en la recreación quijotesca de Alberto Báez, Avellaneda es un personaje principal y se defiende a sí mismo como continuador:

Vamos, —dijo Avellaneda sin abandonar su sonrisita maligna y mortificante— vos sabéis que es práctica frecuente entre escritores hacer continuaciones de historias. ¿Os preocupa en verdad la continuación, o la “mejora” que supone? Además, es tan universal nuestro *Quijote* que ha venido a ser

---

<sup>22</sup> Báez 2005, 12.

<sup>23</sup> Manrique 2012, 315.

<sup>24</sup> Alemán 2005 (1604), 21. La cita más extensa reza: “En cualquier manera que haya sido, me puso en obligación, pues arguye que haber tomado tan excesivo y escusado trabajo de seguir mis obras nació de haberlas estimado por buenas. En lo mismo le pago siguiéndolo. Solo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda. Y lo haré a la tercera, si quisiere de mano hacer el envite, que se lo habré de querer por fuerza, confiado que allá me darán lugar entre los muchos. Que, como el campo es ancho, con la golosina del sujeto, a quien también ayudaría la codicia, saldrán mañana más partes que conejos de soto ni se hicieron glosas a la bella en tiempo de Castillejo”.

Alude a su disputa con el autor que escribe bajo la firma de Mateo Luján de Sayavedra, autor de una segunda parte alográfica de *Guzmán de Alfarache*.

<sup>25</sup> Manrique 2012, 306.

patrimonio de toda la República y es normal que el patrimonio sea gustado y disfrutado de todos<sup>26</sup>.

Y seguimos gustando y disfrutando de este patrimonio. Es de notar que esta obra en siete partes hace eco formal de la estructura creada por Avellaneda, que, al seguir el texto primero de Cervantes (dividido en cuatro) promete una quinta parte y, luego, añade por sorpresa una sexta y séptima. Toma el *yo* poético del *Quijote* de Cervantes y Avellaneda —primera persona autorial— asumiendo a veces rasgos cervantinos, con guiños alusivos a su “manco ingenio” y “mancas insuficiencias”<sup>27</sup>.

Algo diferente en la nueva generación de Avellanedas es que, a pesar de los mencionados ecos formales, ya no se consideran explícitamente defensores del legado cervantino, es decir, lectores leales, a veces más leales que el mismo Cervantes. En cambio, remontándonos a los continuadores de finales del siglo XIX y recordando el trabajo correctivo pionero de Silva, observamos que Miguel de Unamuno afirma ser más partidario del *Quijote* que de Cervantes: “No creo deber repetir que me siento más quijotista que cervantista y que pretendo libertar al *Quijote* del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho”<sup>28</sup>. A su vez, Juan Montalvo se define como corrector de yerros, no solo de Avellaneda sino también de Cervantes, haciéndose eco del continuador correctivo Feliciano de Silva y anticipando a Unamuno. Acusa a ambos de abusar del supuesto héroe epónimo de sus *Segundas Partes*. Cito sus comentarios sobre la de Cervantes:

En esto finca nuestra queja más amarga contra Miguel de Cervantes [...] que si no mató al hijo de su imaginación cuando le vio infamado, debió haberle hecho comparecer más alto y garboso en el escenario de la caballería, [sin embargo] endereza su camino a Cataluña, y con un cartel infamante a la espalda, le hace dar vueltas por las calles, seguido de un tropel de muchachos burladores<sup>29</sup>.

En gran parte Montalvo añade capítulos con la finalidad de corregir este destino ignominioso de don Quijote, el mismo impulso profesado mucho antes por Silva y poco después por Unamuno.

---

<sup>26</sup> Báez 2005, 142.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>28</sup> Unamuno 2005 (1905), 134.

<sup>29</sup> Montalvo 2004 (1898), 159.

Montalvo critica contundentemente al tordesillano, pero no de manera que diste mucho de sus críticas contra Cervantes:

No de otro modo Alonso Fernández de Avellaneda ha tomado a Don Quijote de la Mancha, le ha metido en la cárcel entre carlancones y delincuentes, y le ha condenado a pena de azote. ¡Azotes a Don Quijote de la Mancha, caballero de los leones, émulo de Amadís de Gaula, amante de la sin par Dulcinea, que mañana tendrá dos o tres coronas con que premiar a sus escuderos<sup>30</sup>.

Él piensa en Avellaneda como modelo —positivo o negativo— de continuador, a la misma altura de Cervantes, y discrepa de ambos escritores. A Avellaneda le dedica varias páginas de su prólogo, pero no las citaremos aquí, pues ya ha quedado antes recogida la idea.

Vale la pena notar que Cervantes anticipa esta crítica del abuso de personajes. Más que ningún otro, los duques y don Antonio Moreno en la segunda parte de 1615 violan las leyes de hospitalidad al admitir en sus casas a huéspedes que tratan mal a pesar de haber disfrutado con sus aventuras. Así, vienen a representar a los continuadores que escriben sin empatía y abusan de los personajes que adoptan. No es necesariamente una crítica a Avellaneda, sino a otros futuros continuadores. En *Reescrituras del Quijote* (1997), Marcela Ochoa Penroz afirma:

Y ya que hemos mencionado el papel de los duques, su tramoya excede los límites de la imaginación engañadora ocurridos en la Primera Parte de la novela. Ellos crean las farsas de la condesa Trifaldi, de la dueña Dolorida, de Clavileño, del enamoramiento y muerte de Altisidora, del torneo con Tosilos y del gobierno de la ínsula de Sancho<sup>31</sup>.

En el mismo estudio habla sobre “la manipulación del personaje por terceros”, lo cual sugiere, oblicuamente, una crítica a escritores de terceras partes, de terceras jornadas, inclusive la de Avellaneda<sup>32</sup>. Tomar en cuenta el aspecto teatral de esta manipulación también evoca las reglas mucho más abiertas de autoría y propiedad autorial del teatro.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, 158.

<sup>31</sup> Ochoa Penroz 1997, 7.

<sup>32</sup> *Ibid.*

## 6. El continuador como crítico

De la inmensa cantidad de continuaciones recientes, tres ofrecen los comentarios más originales e importantes sobre Avellaneda y Cervantes. Sirven, como en el caso del recién citado cuento de Borges, de crítica cervantina sin pretender serlo. *Don Quijote. Tercera Parte* (2005) de Alberto Báez, *Ladrones de Tinta* (2004) de Alfonso Mateo-Sagasta y *Cervantes Street* (2012) de Jaime Manrique no solo sienten simpatía por el continuador, sino que ofrecen algunas de las observaciones más agudas y a contracorriente sobre el mismo. Entre estas precisiones confirman o coinciden con dos de las observaciones que mencioné al principio de este artículo:

1°: la deuda entre Avellaneda y Cervantes es mutua,

2°: sí, Avellaneda insulta a Cervantes, pero también lo incita a escribir su segunda parte,

3° (y menos importante): el nombre 'Avellaneda' no es nombre apócrifo sino artístico, *nom de plume*, si se quiere. En el texto de Manrique, el sirviente de Lara le encomia explícitamente por su buena elección : "I knew Your Grace would find the perfect *nom de plume*," I said. "It's one for the ages"<sup>33</sup>.

## 7. El Avellaneda moderno: misterio literario

Alberto Báez produjo su continuación del *Quijote* en el año 2005, bajo circunstancias avellanedescas. No tiene otras obras bajo esta firma. Es notable mencionar que Báez es un enigma. La tapa del libro reza:

Visite Casavaria.com para aprender más sobre el autor, para descubrir un mundo de exploraciones literarias enriquecedoras, para publicar una obra original [...] o para conmemorar el 4° centenario de la 1ª edición de la 1ª parte de EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA.<sup>34</sup>

Para lectores en general y escritores que quieren convertirse en continuadores, Casavaria anima a publicar y recuerda el propósito conmemorativo del texto. Además invita a navegar a un sitio de internet de una editorial que está en Nueva Jersey, la Mancha de Estados Unidos, un sitio que tal vez existió.

En su obra, un *yo* autorial, similar al de los primeros ocho capítulos de la 1ª parte del *Quijote*, busca una tercera que está en manos de Cide Hamete Benen-

---

<sup>33</sup>Manrique 2012, 307.

<sup>34</sup>Báez 2005, 184.

geli. A este lo encuentra justo antes de exiliarse debido al decreto contra los moriscos. El escritor árabe le entrega la tercera parte del *Quijote*. Dentro de la ficción, Sancho Panza conoce a Cervantes y le da el diario de don Quijote ya difunto, del cual se van intercalando episodios en la narración a medida que se cuenta la historia de Sancho y su esfuerzo por encontrar a Cervantes y convencerlo para que escriba la tercera parte.

Avellaneda se entera de que Sancho y don Quijote son seres históricos y no, o no sólo, invenciones de Cervantes: “[N]o ideasteis la ingeniosa historia de Don Quijote sino que fue caballero que realmente existió en una aldea de la Mancha y que por tanto vos os limitasteis a copiar su historia, no a crearla [...]”<sup>35</sup> Este hecho es una sorpresa para Cervantes, que se defiende de los reclamos de derechos que hace Avellaneda como continuador afirmando que había oído hablar de don Quijote y Sancho, pero que ignoraba su existencia como personas reales: “Yo sólo sé que escribí mi novela conociendo personas y cosas, pero también desconociendo. Inspirándome de mucho, pero creando e inventando mucho también”.<sup>36</sup> Una especie de corte de mecenaz, dirigida por el Conde de Lemos, falla a favor de Cervantes, usando como evidencia el diario de don Quijote, en el que afirma que nunca conoció al escritor.

Al llegar a entender que Sancho no solo es personaje sino persona, Avellaneda reclama su derecho de continuador. Si don Quijote y Sancho Panza son figuras históricas, sus historias pertenecen a todos. Ya casi en la conclusión se lee: “Cervantes no quitaba ojo de Avellaneda ni éste de Cervantes, pensando ambos que el otro era casi tan buen escritor como él mismo”.<sup>37</sup> Lo interesante aquí es el respeto mutuo entre estos verdaderos rivales, colaboradores en una comedia de dos ingenios, y no ‘usurpador’ y ‘usurpado’.<sup>38</sup>

## 8. El Avellaneda profesional: reminiscencias de Silva

*Ladrones de Tinta*, gran éxito comercial de Alfonso Mateo-Sagasta, se centra en la búsqueda de Felipe Roberto, presunto impresor del *Quijote* de Avellaneda. Francisco Robles, librero de la primera edición de la primera parte del *Quijote* originario y dueño de algunos ejemplares aún no vendidos que quiere encuadernar con la prometida continuación de Cervantes, manda a un empleado, Isidoro Montemayor, en busca de Roberto y, luego, de Avellaneda: “Remueve cielo y

<sup>35</sup> *Ibíd.*, 143.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, 116.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, 142.

<sup>38</sup> No ha desaparecido de Amazon.com; tampoco cuenta con segunda o tercera ediciones.

tierra, ve a donde tengas que ir, rebusca en mesones y mentideros, lo que sea, pero da con él”<sup>39</sup>. Al descubrir Isidoro que Felipe Roberto es una ficción, emprende la búsqueda de Avellaneda, cuya identidad Cervantes desconoce.

Después de una larga serie de peripecias, resulta que es el propio Robles el que ha creado el personaje de Avellaneda, contratando a Jerónimo de Pasamonte que, a su vez, contrata a Juan Blanco de Paz. Ambos son figuras históricas; el último fue un acérrimo enemigo de Cervantes e incluso lo denunció por supuesta conducta inmoral durante su cautiverio en Argel.

Robles emplea esta estratagema por razones puramente comerciales, igual que lo hace Mateo-Sagasta con la elección del tema, el año de publicación y su decisión de iniciar una trilogía después del éxito de *Ladrones*. El librero quiere incitar a Cervantes a que publique su segunda parte. En otras palabras, la paradoja de la continuación de Avellaneda, insultante en el tono, llena de invectivas, pero a la vez móvil y motivo del éxito de Cervantes, abarca la dicotomía de inspiración y enfrentamiento porque su creación es obra de tres ingenios, cada uno con un propósito distinto.

Estas maquinaciones maquiavélicas no distan mucho del trabajo de Sebastián de Cormellas, impresor real de Mateo Luján de Sayavedra, continuador alográfico del *Guzmán de Alfarache* y también impresor de Avellaneda, ambos afincados en Barcelona. La ignominia de don Quijote cobra sentido al concebirla como alusión al sitio de publicación del texto de Avellaneda y a la situación vulnerable de los autores respecto a los librerías e impresores<sup>40</sup>.

En su amena novela, Mateo-Sagasta muestra un conocimiento profundo de toda la obra de Cervantes; pero, en especial, de sus promesas de continuación nunca cumplidas, como la de escribir una segunda parte de la *Galatea* (1585). Robles, como personaje, en diálogo con el protagonista de la novela, Isidoro Montemayor, le recrimina al alcaláino lo que leemos a continuación:

—Lo que yo quiero es otro *Quijote*, una segunda parte, maldita sea. ¿Y qué me da? Un montón de novelitas y un poema extenso que parece un catálogo de poetas.

—¿Pero no dice en el prólogo de las *Novelas* que está a punto de entregar la segunda parte del *Quijote*?

—También anunció durante años que pronto sacaría la segunda parte de *La Galatea*, y nadie la ha visto<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Mateo-Sagasta 2004, 37.

<sup>40</sup> Véase Lathrop 2004 para un resumen de esta historia.

<sup>41</sup> Mateo-Sagasta, 35.

Teniendo esto en cuenta, la única manera de provocarlo era, por lo tanto, a través de una obra provocadora: “[L]a intención era picar a Cervantes, estimularlo...”<sup>42</sup>. Repite: “Dijo que el que lo contrató no parecía que deseara hundir o humillar a Cervantes, sino estimularlo, y recordé que ésa había sido la obsesión de Robles en los últimos años, incitar a don Miguel a escribir la segunda parte del *Quijote*”<sup>43</sup>. Yo he sostenido lo mismo y no todos coinciden conmigo en el ámbito académico<sup>44</sup>. Lo notable aquí, por fin, son las continuaciones —cervantinas más que quijotescas— donde se encuentran algunos de los comentarios más agudos sobre Avellaneda. Poner estos sentimientos en boca de Robles implica reconocer que los impresores y los libreros son cómplices de toda continuación no autorizada y que son también los que guardan el secreto de la identidad de todos los grandes continuadores anónimos o pseudónimos, desde el del *Lazarillo* de 1555 hasta el propio Avellaneda.

## 9. El Avellaneda angloparlante

La novela de Jaime Manrique, publicada en inglés con el título de *Cervantes Street* y traducida al castellano como el *Callejón de Cervantes* en 2011<sup>45</sup>, es también una continuación cuyos narradores son Cervantes y un tal Luis de Lara. Ambos rivalizan desde la adolescencia en el amor y la literatura. Comparten la pasión por la poesía y por una tal Mercedes, y escriben al alimón los capítulos del libro. Hay, por lo tanto, una narración de rivalidad y una rivalidad al narrar que aluden a las continuaciones encadenadas de Alemán/Luján de Sayavedra, en el caso del *Guzmán de Alfarache*, y de Cervantes/Avellaneda en el del *Quijote*.

Luis de Lara, debido a una serie de catastróficas desdichas, se convierte en fanático religioso, poeta fracasado y gran enemigo de Cervantes. Cuando este, después del primer esfuerzo realizado con la *Galatea*, empieza a recibir laureles por el *Quijote* de 1605, Lara decide escribir su continuación para ofenderlo por haberle robado su primer amor, Mercedes, y luego su amor por la poesía. Pero no lo hará con su nombre real, sino bajo el nombre artístico de Avellaneda.

Varias son las percepciones perspicaces que encontramos en este texto, a pesar del retrato tan negativo que se hace de Avellaneda. Por ejemplo, se reconoce que Cervantes toma partes del texto de su rival así como Avellaneda toma partes del *Quijote* original: “Worse, I had not expected , no one had—that in Cervan-

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 547.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, 561.

<sup>44</sup> Véase Hinrichs 2011, 178–222.

<sup>45</sup> Aunque publicado anteriormente, es una traducción del original, redactado en inglés.

tes' *Part II*, the crippled soldier of Lepanto would borrow the adventures and the characters created by Luis"<sup>46</sup>. Incluso sugiere que sin Avellaneda no existiría el *Quijote* de 1615: "[H]e could not have written his *Part II* without me"<sup>47</sup>. Para hacerlo, el Cervantes de Mateo-Sagasta reconoce que leyó a Avellaneda detenida y repetidamente: "Y eso que me he leído el libro más de cinco veces"<sup>48</sup>. El hecho de que un colombiano, Manrique, escriba en inglés sobre el *Quijote* arroja luces inesperadas sobre el tema que nos ocupa. Un buen amigo de Cervantes y de Avellaneda puede surgir en cualquier lugar. Y todo lo contrario...

## 10. Falsos amigos y los verdaderos *Quijotes* apócrifos

Todas estas lecturas armadas de buena fe iluminan la obra colectiva de Cervantes y de Avellaneda. Termino esta reflexión mencionando una excepción a esta tendencia aditiva de los últimos años. Arturo Pérez-Reverte, miembro de la Real Academia Española y escritor de libros convertidos en telenovelas mexicanas como *La reina del Sur* (2011), entre otras, publicó en el año 2014 un *Quijote* manco, mutilado y mediocre, pero de menos de seiscientas páginas.

El propósito de Pérez-Reverte, según él mismo, es crear un *Quijote* de pura trama, una obra sin obstáculos e interrupciones. Con la bendición de la Real Academia Española afirma que intenta facilitar "una lectura rigurosa, limpia y sin obstáculos, de la trama básica que narra la peripecia del ingenioso hidalgo y su escudero", "una lectura sin interrupciones"<sup>49</sup>. Con esta finalidad ha "retirado del texto original algunos obstáculos que pueden dificultar la lectura deseada"<sup>50</sup>.

Así pues, promete verter vino añejo en odre nuevo según la frase de Menéndez Pelayo, lema de la serie de Castalia de obras medievales adaptadas al castellano moderno. Sin embargo, su trabajo es más estructural que lingüístico<sup>51</sup>. Es el antes mencionado Andrés Trapiello el que lo moderniza en el 2015. Pérez-Reverte no sirve ni vino nuevo ni añejo, sino calimocho, vino mezclado con Coca Cola. Anoto a modo de primera conclusión: el vino y el *Quijote* no son para niños, o si lo son, requieren la ayuda de adultos.

---

<sup>46</sup> Manrique 2012, 314.

<sup>47</sup> Ídem.

<sup>48</sup> Ibíd., 164.

<sup>49</sup> Pérez-Reverte 2014, 7.

<sup>50</sup> Ídem.

<sup>51</sup> Andrés Trapiello se ha encargado de una empresa paralela de traducción del *Quijote* a "nuestra lengua". El que agrega dos continuaciones al mundo quijotesco ahora quita la gracia de la prosa de su autor originario.



Irónicamente, cuanto más confianza e interés tienen los continuadores en enfrentarse con el *Quijote*, menos confía la Academia en los lectores de esta obra. Y dicho sea de paso, en las colonias americanas seguimos leyendo el *Quijote* por entero, la parte de Avellaneda inclusive. En España, no. Esta circunstancia me hace volver a recordar a Borges, quien estaba convencido de que la lectura del *Quijote* es facilísima, sólo los españoles la juzgan ardua<sup>52</sup>.

## 11. Conclusión final

Me pregunto si el *Quijote* fácil sin interrupciones ni obstáculos, el *Quijote* sin la segunda parte de Avellaneda, el *Quijote* que no perturba y parece convencional, es el *Quijote*. A mi juicio, no lo es. Es el verdadero *Quijote* apócrifo, falso y descartable. Este es mi primer centenario quijotesco y, francamente, pienso que será también mi último. Tengo fe en el próximo siglo y en el *afterlife* de los personajes, pero dudo de que críticos literarios y autores nos veamos en el 2105 o 2115. No obstante, mantengo mi fe en Avellaneda y en Cervantes: aguantaron con tesón a *Man of La Mancha* y los dibujos animados de *Donkey Xote*, así que podrán aguantar también esta edición popular de la RAE.

---

<sup>52</sup> Borges 1974, vol. II, 33.





## Bibliografía general

### Fuentes principales:

Para facilitarle al lector la verificación de las citas, todas las de los *Quijotes* de Cervantes y de Avellaneda se refieren a las siguientes ediciones abreviadas con siglas:

**DQC I y II** = Cervantes, Miguel de (1998) [1605, 1615]. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.

**DQA** = Fernández de Avellaneda, Alonso (2000) [1614]. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Nueva.

Además de estas ediciones de referencia se han utilizado las siguientes ediciones:

Cervantes, Miguel de (1775–1777). *Leben und Thaten des weisen Junkers Don Quijote von Mancha*. Neue Ausgabe aus der Urschrift des Cervantes, nebst der Fortsetzung des Avellaneda. In sechs Bänden von Friedr. Just. Bertuch. Weimar u. Leipzig: Fritsch.

—(2005a) [1615]. *Don Quijote de la Mancha II*, ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra.

—(2005b) [1605/1615]. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Madrid: Alfguara/Real Academia Española.

—(2011 [1605]). *Don Quijote de la Mancha I*, ed. John Jay Allen, Madrid: Cátedra. Cervantes, Miguel de (2015) [1605–1615]: *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico. Madrid: RAE.

Fernández de Avellaneda, Alonso (1968). *Leben und Taten des weisen Junkers Don Quixote von La Mancha*. Aus dem Spanischen übertragen von Friedrich Justin Bertuch. Nachwort von Werner Bahner. Mit Kupferstichen von Daniel Chodowiecki. Leipzig: Insel.

—(1971) [1614]. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero. Madrid: Castalia.

—(1972) [1614]. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer. Madrid: Espasa-Calpe.

—(2001) [1614]. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsx686>, consultado el 25 de marzo de 2016].

—(2011) [1614]. *El Quijote apócrifo*, ed. Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra.

- (2014a) [1614]. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española/ Centro para la Edición de los Clásicos Castellanos
- (2014b). *dQA. El Quijote apócrifo*, ed. Enrique Suárez de Figaredo. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento Lemir* 18.

### Otros libros citados:

- Anónimo (1987) [1554]. *Lazarillo de Tormes* ed. Francisco Rico. Madrid: Catédra.
- (2000) [1554]. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, ed. Aldo Ruffinatto. Madrid: Castalia.
- Alemán, Mateo (1987) [1599 y 1604]. *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó. Madrid: Cátedra.
- Alvarez, David (2009). “Introduction”. En Alain-René Lesage, *Œuvres complètes tome IX. Nouvelles aventures de l’admirable don Quichotte de la Manche*, ed. David Alvarez. París: Champion, 21–85.
- Alvarez Roblin, David (2014). *De l’imposture à la création: le “Guzmán” et le “Quijote” apocryphes*. Madrid: Casa de Velázquez.
- (2015). “Las Segundas partes auténticas del *Guzmán* y del *Quijote* frente a sus versiones apócrifas: ¿repulsión o fascinación?”. En *Para leer a “Guzmán de Alfarache” y otros textos de Mateo Alemán*, ed. Michèle Guillemont y Juan Diego Vila. Buenos Aires: EUDEBA, 345–369.
- (en prensa). “Entre Avellaneda et Cervantès: les paradoxes des *Nouvelles aventures de l’admirable don Quichotte de la Manche* d’Alain-René Lesage”. En *Actes du colloque Lesage 2015* (15–16 octobre 2015), ed. Christelle Bahier-Porte y Christophe Martin. París: Presses de l’Université Paris–Sorbonne.
- Andrés Gil, Carlos M. (1996). “El libro de Avellaneda como purgante de la locura quijotesca”. *Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of America* 16: 3–11.
- Arboleda Carlos, Arturo (1991). *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Aristóteles (1984). *Poética*. En *Poéticas* (Aristóteles, Horacio, Boileau), ed. Aníbal González Pérez. Madrid: Editora Nacional, 57–120.
- Arco, Ángel del (1916). *La imprenta en Tarragona*. Tarragona: José Pijoan.
- Arguijo, Juan de (1902). “Cuentos”. En *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, ed. Antonio Paz y Meliá. Madrid: Imp. y Fundación de M. Tello. Vol. II, 92–210.

## Bibliografía general

- Astrana Marín, Luis (1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Aylward, Edward T. (1989). *Towards a Revaluation of Avellaneda's False Quixote*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Bajtin, Mijaíl (1989) [1975]. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- Báez, Alberto (2005). *Don Quijote de la Mancha. Tercera parte*. Fair Haven, Nueva Jersey: Casavaria.
- Barrick, Mac E. (1976). "The Form and Function of Folktales in *Don Quijote*". *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 6: 101–138.
- Barros Campos, José (2004). "¿Quién imprimió el Avellaneda?". *Anales complutenses* 16: 151–168.
- Barthes, Roland (1991). "La mort de l'auteur". En *Œuvres complètes*. París: Seuil. Vol. II, 491–495.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1957). "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo". *Nueva Revista de Filología Hispanica* 11: 313–342.
- Blasco, Javier (2006). "Notas sobre un artista del fraude y del engaño: Avellaneda". *Edad de Oro* 25: 117–127.
- (2007). "Introducción". En *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Javier Blasco. Madrid: Fundación José Antonio Castro, XIII–LXXXIX.
- Blasco, Javier/ Cristina Ruiz Urbón (2009). "Evaluación y cuantificación de algunas técnicas de 'atribución de autoría' en textos españoles". *Castilla. Estudios de Literatura* 0: 27–47.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*, ed. Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé.
- Brewer, David (2005). *The Afterlife of Character, 1726-1825*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Buschmann, Albrecht (2009). "Der Roman ist ein Roman ist ein Roman. Die Autoren des *Don Quijote*". En *Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías. Ocho acercamientos a Don Quijote/ Quijotexte, Quijothemen, Quijotheorien. Acht Annäherungen an Don Quijote*, ed. Marko Kurz. Bamberg: University of Bamberg Press, 13–31.
- Calabrò, Giovanna (1987-1988). "Cervantes, Avellaneda y Don Quijote". *Anales Cervantinos* 25–26: 87–100.
- Canet Vallés, José Luis (1992): "Introducción". En Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés. Madrid: Castalia, 9–93.

- Castro, Américo (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Hernando.
- (1957) [1947]. “La estructura del *Quijote*”. En *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 241–265.
- Cerezo Galán, Pedro (2006). “Sentido y formas del diálogo cervantino en *El Quijote* (en homenaje a Cervantes en el IV Centenario de *El Quijote*)”. *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* 83: 259–296.
- Cervantes, Miguel de (1915) [1615]. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. En *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*. Vol. VI: *Comedias y entremeses*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid: Rodríguez.
- (1996) [1585]. *La Galatea*. En *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza Editorial/ Centro de Estudios Cervantinos. Vol. I.
- (2002) [1617]. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra.
- (2005) [1613]: *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cotarelo, Emilio (1934). *Sobre el Quijote de Avellaneda y acerca de su verdadero autor*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de (1994) [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia.
- Cuenca-Godbert, Marta (2009). “Don Quichotte, un don Quichotte? Déprogrammation d’un stéréotype”. *Cahiers de Narratologie* 17: s.p.  
[en línea: <http://narratologie.revues.org/1280>, consultado el 20 de marzo de 2016].
- Devoto, Daniel (1974). *Textos y contextos*. Madrid: Gredos.
- Durán, Manuel (1973). “El *Quijote* de Avellaneda”. En *Suma cervantina*, eds. Edward C. Riley y Juan Bautista Avall-Arce. Londres: Tamesis, 357–76.
- Ehrlicher, Hanno (2006). “Fin sin final. Sobre la inconclusión del *Quijote* de 1605”. *Criticón* 96: 47–67.
- (2007). “Alemán, Cervantes y los continuadores. Conflictos de autoría y deseo mimético en la época de la imprenta”. *Criticón* 101: 151–175.
- (2008). “Der andere Autor im eigenen Werk. Medialisierte Autorschaft bei Mateo Alemán und Miguel de Cervantes”. En *Automedialität*, eds. Jörg Dünne y Christian Moser. Múnich: Fink, 27–52.
- (2011). “Refuncionalizaciones de un entremés cervantino: nuevos retablos de las maravillas en el teatro español del siglo XX”. En *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, eds. Hanno Ehrlicher y Stephan Schreckenberg. Madrid-Fráncofurt: Iberoamericana-Vervuert, 233–253.

## Bibliografía general

- (2015). “Der andere Don Quijote: Anmerkungen zur Bedeutung der ‘apokryphen’ Fortsetzung von Alonso Fernández de Avellaneda (1614) aus aktuellem Anlass”. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 39: 201–206.
- Eisenberg, Daniel (1984). “Cervantes, Lope, and Avellaneda”. En *Josep María Solà-Solé: Homage, homenaje, homenatge*. Barcelona: Puvill. Vol. II, 171–183. Reproducido en Daniel Eisenberg (1991): *Estudios cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 119–141.
- Friedman, Edward H. (1977). “Dramatic structure in Cervantes and Lope: The two *Pedro de Urdemalas* plays”. *Hispania* 60: 486–497.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- (1989) [1972]. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (1998) [1993]. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Gerli, Michael E. (1989). “El retablo de las maravillas: Cervantes, arte nuevo de deshacer comedias”. *Hispanic review* 4: 477–492.
- (2000): “Truth, Lies and Representation: the Crux of *El curioso impertinente*”. En *Cervantes for the 21th Century/ Cervantes para el siglo XXI. Studies in Honor of Edward Dudley*, ed. Francisco La Rubia Prado. Newark: Juan de la Cuesta, 107–122.
- Gil-Albarellos, Susana (2010). “Algunas consideraciones teóricas sobre el fraude literario”. En *Hos ego versículos feci... Estudios de Atribución y Plagio*, ed. Javier Blasco *et al.* Madrid: Iberoamericana, 333–345.
- Gilman, Stephen (1951). *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*. México: Colegio de México.
- Gómez Canseco, Luis María (2000). “Introducción”. En Alonso Fernández de Avellaneda: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis María Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Nueva, 7–158.
- (2006). “La ‘comedia’ de Avellaneda: algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo”. En *El siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, coord. por Odette Gorsse y Frédéric Serralta. Toulouse: PUM/ Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 383–394.
- (2008). “1614: Cervantes escribe otro Quijote”. En *Tus obras los rincones de la tierra descubren*, ed. Alexia Dotras Bravo *et al.* Acalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 29–43.
- (2012). “Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*”. En *Mateo Alemán: Guzmán de Alfarache*, ed. Luis María Gómez Canseco. Madrid: RAE, 760–929.



- (2014a). “Introducción”. En Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis María Gómez Canseco. Madrid, RAE. 7\*–123\*.
- (2014b). “1615: del *Quijote* al *Quijote*”. En Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis María Gómez Canseco. Madrid: RAE, 519–534.
- González Tascón, Ignacio (2005). “Ingenios y máquinas”. En *El mundo que vivió Cervantes*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 47–54.
- Haley, Georg (1965). “The narrator in Don Quixote: Maese Pedro’s puppet show”. *Modern Language Notes* 80: 145–165.
- Hinrichs, William H. (2011). *The Invention of Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. Woodbridge: Tamesis.
- Iffland, James (1999). *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- Jaksic, Iván (1994). “Don Quijote's Encounter with Technology.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14.1: 75–95.
- Joly, Monique (1977). “Tres autores en busca de un personaje: Cervantes, Avellaneda y Lesage frente a Sancho Panza”. En *Actas del Quinto Congreso Internacional de la AIH*, eds. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier. Bordeaux: Université de Bordeaux, 489–499.
- (1996a). “Historias de locos”. En *Études sur “Don Quichotte”*. París: Publications de la Sorbonne, 151–161.
- (1996b). “Las burlas de don Antonio en torno a la estancia de don Quijote en Barcelona”. En *Études sur “Don Quichotte”*. París: Publications de la Sorbonne, 113–129.
- (1996c). “Muerte y resurrección de Altisidora”. En *Études sur “Don Quichotte”*. París: Publications de la Sorbonne, 195–202.
- Johnson, Carroll B. (1981). “El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes”. En *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 95–102.
- Juola, Patrick (2015). “The Rowling Case: A Proposed Standard Analytic Protocol for Authorship Questions”. *Digital Scholarship in the Humanities*, Vol. 30, Supplement 1, 100–113.
- Koppel, Moshe/ Argamon, Shlomo (2009). “Computational Methods in Authorship Attribution”. *Journal of the American Society for Information Science and Technology (JASIST)* 60.1: 9–26

## Bibliografía general

- Lathrop, Tom (2004). “¿Por qué Don Quijote descubre una nueva edición de Avellaneda en Barcelona?”. En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nueva York, 16-21 de Julio de 2001* ed. Isaías Lerner. Newark, DE: Juan de la Cuesta. Vol. II, 335–338.
- (2009). “The Significance of Don Quijote’s Discovery of a New Edition of Avellaneda”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.2: 131–137.
- León Hidalgo, Antonio (2013). *Cervantes, Avellaneda y los dos Quijotes*. Madrid: Eri-de.
- Lesage, Alain-René (1704). *Nouvelles aventures de l’admirable don Quichotte de la Manche, composées par le licencié Alonso Fernandez de Avellaneda ; et traduites de l’espagnol en français pour la première fois*. Paris: Veuve de Claude Barbin.
- (2009) [1704]. *Œuvres complètes tome IX. Nouvelles aventures de l’admirable don Quichotte de la Manche*, ed. David Alvarez. París: Champion.
- López-Navia, Santiago (2013). “Introducción”. En *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, ed. Carlos Mata Induráin. Pamplona: EUNSA, 9–28.
- Madrigal, José Luis (2008). “Notas sobre la autoría del *Lazarillo*”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 12: 137–236.
- (2009). “Tirso, Lope y el *Quijote* de Avellaneda”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13: 191–250.
- Mancini, Mario (2012). *Stilistik als Erfahrung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- María Moliner Diccionario de uso del Español* (2008). Madrid: Gredos. Edición electrónica.
- Marín, Nicolás (1974). “La piedra y la mano en el prólogo del *Quijote* apócrifo”. En *Homenaje a Guillermo Guastavino*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 253–288.
- Manrique, Jaime (2012). *Cervantes Street*. New York: Akashic.
- Marín López, Nicolás (1988). “Reconocimiento y expiación: Don Juan, Don Jerónimo, Don Álvaro, Don Quijote”. En *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. Agustín de La Granja. Granada: Universidad de Granada, 249–271.
- Martín Jiménez, Alfonso (2001). *El “Quijote” de Cervantes y el “Quijote” de Pasamonte, una imitación recíproca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2005). “Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: La *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 25.1: 105–157.
- (2007). “Cotejo por medios informáticos de la *Vida* de Pasamonte y *El Quijote* de Avellaneda”. *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas* 3: 69–131.

- [[http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/03/art\\_3\\_3.pdf](http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/03/art_3_3.pdf), consultado el 20 de marzo de 2016]
- (2010). “*Guzmanes*” y “*Quijotes*”. *Dos casos similares de continuaciones apócrifas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2014). *Las dos Segundas partes del “Quijote”*. Valladolid: Repositorio documental de la Universidad de Valladolid.  
[<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/7092>, consultado el 20 de marzo de 2016]
- Martínez y Martínez, Francisco (1935). *Don Guillén de Castro no pudo ser Alonso Fernández de Avellaneda*. Valencia: Hijo de F. Vives Mora.
- Martín Morán, José Manuel (2014). “El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes”. En *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, eds. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 65–103.
- Mateo-Sagasta, Alfonso (2004). *Ladrones de Tinta*. Barcelona: Ediciones B.
- Mayans, Gregorio (1737). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Londres: Tonson.
- Menéndez Pidal, Ramón (1964) [1940]. “Un aspecto en la elaboración del *Quijote*”. En *De Cervantes y Lope de Vega*. 6ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 9–60
- Merkl, Heinrich (2011). *Cervantes anti-sofista. Sobre Platón, Ficino, y los tres “Quijotes” (1605, 1614 y 1615)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Molho, Maurice (1991). “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Quijote*”. *Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of America* 11.1: 87–98.
- (2005). “La polémica tordesillesca” [artículo inédito de 1991]. En *De Cervantes*. París: Éditions Hispaniques, 105–112.
- Moner, Michel (1989). *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Montalvo, Juan (2004) [1898]. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, ed. Ángel Esteban. Madrid: Cátedra.
- Montemayor, Jorge de (1996) [1559]. *La Diana*, ed. J. Montero. Barcelona: Crítica.
- Montgomery, James H. (2010). “Did Cervantes learn of Avellaneda’s *Quijote* Earlier Than Chapter 59 of Part Two?”. *Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America* 30.2: 11–13.
- Moretti, Franco (2013). *Distant Reading*. London/ New York: Verso.
- Morley, Silvanus Griswold/ Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

## Bibliografía general

- Nitsch, Wolfram (2000). *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübinga: Narr.
- (2005): “Der hohle Kopf. Don Quijote und die Technik”. *Miguel de Cervantes’ Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, ed. Christoph Strosetzki. Berlin: Schmidt, 137–148
- Ochoa Penroz, Marcela (1997). *Reescrituras del Quijote*. Santiago: LOM.
- Ortega y Gasset, José (1975) [1914]. *Meditaciones del ‘Quijote’*. Madrid: Revista de Occidente.
- Paz Gago, José María (2006). *La máquina maravillosa: tecnología y arte en el “Quijote”*. Madrid: Sial Ediciones.
- Percas de Ponseti, Helena (2003). “Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23.1: 63–115.
- Pérez de León, Víctor y Brioso Santos, Héctor (2008): “Cervantes: el entremés (comedia antigua) fente a la comedia nueva”. En *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Iberoamericana, 143–183.
- Pérez López, José Luis (2002). “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellanda”. *Criticón* 86: 41–71.
- (2005). “Una hipótesis sobre el Don Quijote de Avellaneda: De Liñán de Rianza a Lope de Vega”. *Lemir* 9 (2005), s.p.
- Pérez Magallón, Jesús (2015). *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2005). “El *Quijote* en Europa: traducciones e imitaciones literarias”. En *El Quijote desde el Siglo XXI*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 135–44.
- Pérez-Reverte, Arturo (2014). “Prólogo”. En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Adaptación de Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Santillana, 7–8.
- Pinedo, Luis de (1890). “Libro de Chistes”. En *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, ed. Antonio Paz y Meliá. Madrid: Imp. y Fundación de M. Tello. Vol. I, 255–316.
- Porqueras Mayo, Alberto (2003) [1998]. “Los prologuillos internos del *Quijote* II”, en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, ed. Alberto Porqueras Mayo. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 127–136.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española* (2001). 22a ed. Madrid: Espasa Calpe.  
[<http://dle.rae.es/secuela>, consultado el 20 de marzo de 2016].

- Redondo, Augustin (2015). “Don Quijote y el arbitrismo. Del episodio del alcahuete (1605, I, 22) a su transmutación en el de la bajada del Turco (1615, II, 1)”. En *Revenir au “Quichotte” de Cervantes – Volver al “Quijote” de Cervantes (1615-2015)*, ed. David Alvarez Roblin. Santa Barbara, Anejos of *Publications of eHumanista/Cervantes* 2, 1-9.  
[<http://www.ehumanista.ucsb.edu/cervantes/volumnes/quijote>, consultado el 14 de febrero de 2016]
- Rico, Francisco (1987). “Introducción”. En Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico. Madrid: Catédra, 13\*–127\*.
- (1998) (ed.). *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Instituto Cervantes/ Crítica.
- (2015). *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Madrid: RAE.
- Riley, Edward C. (1989)[1962]. *Teoría de la novela en Cervantes*. 4ª ed. Madrid: Taurus.
- Riquer, Martín de (1972). “Introducción”. En *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe. Vol. I, VII–CIV.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2011a). “Introducción”. En Alonso Fernández de Avellaneda, *El Quijote apócrifo*, ed. Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra, 13–99.
- (2011b). “El *Quijote* de Avellaneda: nuevos índices de atribución a José de Villaviciosa”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 15: 9–22
- (2011c): “El *Quijote* de Avellaneda y José de Villaviciosa: algunas cuestiones de método y epistemológicas”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 15: 147–170.
- Romero Muñoz, Carlos: “Nueva lectura de ‘El retablo de maese Pedro’”. En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 95–130.
- (1991). “La invención de Sansón Carrasco”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 27–69.
- Rojas Sola, José Ignacio/ Amezcua-Ogáyar, Juan Manuel (2005). “Estudio gráfico y técnico de molinos de viento en España”. *Interciencia: Revista de ciencia y tecnología de América* 30.6: 347–354.
- Schlegel, Friedrich (1967) [1799]: “Notizen: Über Tiecks Don Quixote”. En *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, ed. Hans Eichner. München, Paderborn, Viena: Schöningh, 281–283.

## Bibliografía general

- Sánchez Portero, Antonio (2011). *Cervantes y Liñán de Riaza. El autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda*, Zaragoza: Edición del Centro de Estudios Bilbilitanos, de la Institución “Fernando el Católico” (CSIC).
- (2013). “Lope de Vega, Liñán de Riaza y el *Quijote* de Avellaneda”. *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas* 9: 1–54  
[[http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art\\_9\\_1.pdf](http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_1.pdf), consultado el 20 de marzo de 2016]
- Serra-Vilaró, Joan (1936). “El *Quixot* d’Avellaneda fou imprès a Tarragona”. *La Cruz* 14.6: 1–3.
- Sicroff, Albert A. (1975). “La segunda muerte de Don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24: 267–291.
- (1993). “Tres calas en el arte de interpolar cuentos: Alemán, Avellaneda y Cervantes” En *Actas del III. Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares 12-16 noviembre de 1990. Barcelona: Anthropos, 473–485.
- Sigonio, Carlo (1993) [1562]. *Del dialogo*, ed. Franco Pignatti. Roma: Bulzoni.
- Sobejano, Gonzalo (1977). “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo”. En *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, ed. José Muñoz Garrigós. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia. Vol. II, 713–729.
- Socrate, Mario (1974). *Prologhi al Don Chisciotte*. Venezia: Marsilio.
- Speroni, Sperone (1596) [1574]. *Apologia dei dialoghi*. En *Dialoghi*. Venetia: Roberto Meietti, 516–596.
- Spitzer, Leo (1948). “Perspectivism in DQ”. En *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton UP, 68–73.
- Stamatos, Efstathios (2009). “A Survey of Modern Authorship Attribution Methods”. *Journal of the American Society for Information Science and Technology (JASIST)* 60.3: 538–556.
- Steiner, George (1998) [1975]. *After Babel*. 3<sup>a</sup> ed. Nueva York: Oxford University Press.
- Suárez de Figaredo, Enrique (2004). *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcelona: Carena.
- (2006). “Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 10: s.p.
- (2007a). “Cervantes, Avellaneda y Barcelona: la ‘venganza de los ofendidos’”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 11: 9–26.
- (2007b). “La verdadera edición príncipe del *Quijote* de Avellaneda”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 12: 79–102.

- (2010). “Un apunte al artículo ‘Tirso, Lope y el *Quijote* de Avellaneda’ de José Luis Madrigal”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 14: 9–26
- (2011). “Sobre la atribución del *Quijote* apócrifo a José de Villaviciosa”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 15: 135–146.
- Syverson-Sork, Jill (1986). *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quijote*, Valencia: Albatros.
- Unamuno, Miguel de (2005) [1905]. *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro. 6ª ed. Madrid: Cátedra.
- (2014) [1902]. “El individualismo español”. En *Obras completas*, 8 vols. Madrid: Biblioteca Castro. Vol. VIII, 523–537.
- Valera, Juan (1928) [1864]. “Sobre el Quijote: y sobre diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo”. En *Obras escogidas*. Madrid: Biblioteca Nueva. Vol. XIV, 9–74.
- Vindel, Francisco (1937). *La verdad sobre el falso Quijote*. Barcelona: Librería Babra.
- Wilder, Thornton (1952): “New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega”. En *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*. Münster/ Colonia: Böhlau, 194–200.
- Wilhelmsen, Elizabeth (1990). “Don Álvaro Tarfe: ¿ente fantasmal o hecho ficticio?”. *Anales Cervantinos* 28: 73–85.

## Los autores

### David ALVAREZ ROBLIN

Antiguo alumno de la Escuela Normal Superior de Lyon, es profesor titular en la Universidad de Amiens (Francia). Sus áreas de investigación son la prosa de ficción en la literatura áurea, las continuaciones literarias durante dicho período, y más especialmente el *Guzmán de Luján* y el *Quijote* de Avellaneda.

Monografías recientes: *De l'imposture à la création: le Guzmán et le Quichotte apocryphes* (2014); *Volver al Quijote de Cervantes – Revenir au Quichotte de Cervantès* (2015, ed.); *La escritura inacabada: continuaciones y creación en España (s. XIV-XVII)* ([en prensa], ed. junto con Olivier Biaggini)

### Hanno EHRLICHER

es profesor de literatura iberorrománica y director del Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América latina en la Universidad de Augsburgo ([www.uni-augsburg.de/institute/isla/](http://www.uni-augsburg.de/institute/isla/)). Sus áreas de investigación son la literatura española de los siglos XVI y XVII, las vanguardias del siglo XX y el cine contemporáneo.

Monografías y ediciones recientes: *Zwischen Karneval und Konversion: Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit* (2010); *El Siglo de Oro en la España contemporánea* (2011, ed. Junto con Stefan Schreckenber); *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica* (2014, ed. junto con Nanette Reißler-Pipka).

### Luis GÓMEZ CANSECO

es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Huelva. Ha trabajado en diversos aspectos de la literatura del Siglo de Oro: humanismo, erudición, emblemática, narrativa, poesía y teatro. Entre sus últimos trabajos cabe destacar las ediciones del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (RAE, 2013), el *Quijote* de Avellaneda (RAE, 2014), el *Quijote* cervantino (Clásicos Hispánicos, 2015) y las *Comedias y tragedias* de Cervantes (RAE, 2016).

### William HINRICHS

es profesor de literatura comparada y decano en Bard High School Early College-Manhattan. También ha enseñado en la Universidad de Yale. Sus áreas de investigación son la novela española de los siglos XV a XVII, la continuación literaria, teorías de la traducción y la literatura del Boom latinoamericano.



Monografías y artículos recientes: *The Invention of the Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain* (2011); “Cervantes and the Sequel: Literary Continuation in Part I of *Don Quijote*”, in: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (2010)

**José Manuel MARTÍN MORÁN**

es Catedrático de Literatura Española en el Dipartimento di Studi Umanistici (Vercelli) de la Università del Piemonte Orientale. En sus investigaciones se ha ocupado de la narrativa y la poesía del Siglo de Oro, y la novela de los siglos XIX y XX.

Recientemente ha publicado: *Autoridad, palabra y lectura en el “Quijote”*, Vercelli, Mercurio, 2008; *Cervantes y el “Quijote” hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

**Nanette RIBLER-PIPKA**

está doctorada en Filología Románica por la Universidad de Siegen, donde hizo también su tesis de habilitación y enseña. Ha colaborado en el proyecto "revistas culturales" del Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina (ISLA) en la Universidad de Augsburg. Sus áreas de investigación son los métodos del análisis de texto e imagen en las Humanidades Digitales, las vanguardias del siglo XX y los escritos de Pablo Picasso.

Monografías y ediciones recientes: *Picassos schriftstellerisches Werk. Passagen zwischen Bild und Text* (2015); *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics* (2012, ed. junto con Gerhard Wild), *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz* (2010, ed. junto con Michael Lommel y Justyna Cempel).

# MESA REDONDA

## **Neue Folge/Nueva Serie:**

Eine Gesamtübersicht aller bisher veröffentlichten Hefte, die auch in digitalem Format online abrufbar sind, finden Sie auf dem Publikationsserver der Universität Augsburg (OPUS Augsburg)

<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/solrsearch/index/search/searchtype/series/id/19>

Zuletzt erschienene Titel:

31. MAHR, Eva-Maria: Cosmovisión narrativa. Representación literaria de la percepción subjetiva y de los discursos sociales en *Signo Sinal* de Vergílio Ferreira. Augsburg, August 2015.
32. SCHNUCHEL, Sophia: “Ya no quieren hablar sus lenguas”. Der Kontakt des Spanischen mit indigenen Sprachen in León, Mexiko – Eine soziolinguistische Studie. Erlangen, Januar 2016.
33. EHRLICHER, Hanno (ed.): El otro *Don Quijote*. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos. Augsburg, März 2016.

# MESA REDONDA

erschien in den Jahren 1985 bis 1994 als „Arbeitshefte des Instituts für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien der Universität Augsburg (ISLA)“. Seit 1995 fungierten das Zentralinstitut für Regionenforschung (Sektion Iberoamerika) an der Universität Erlangen-Nürnberg und das Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt als Mitherausgeber der Reihe MESA REDONDA Neue Folge. 2013 wurde der Arbeitskreis Lateinamerika am Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg in das Herausgeber-Gremium aufgenommen.



Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA)  
Universität Augsburg  
Universitätsstraße 10  
D-86159 Augsburg



Zentralinstitut für Regionenforschung  
Sektion Iberoamerika  
Universität Erlangen-Nürnberg  
Bismarckstr. 1  
D-91054 Erlangen



Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien  
Katholische Universität Eichstätt  
Ostenstraße 26-28  
D-85071 Eichstätt



Arbeitskreis Lateinamerika am  
Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg  
Wittelsbacherplatz 1  
D-97074 Würzburg

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme  
ISSN 0946-5030

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung der Herausgeber.