

elcuaderno

ISSN: 2255-5722. Mensual de cultura
Segunda época. Abril del 2015 / 3 €
www.elcuadernomensual.es

67

E. E. Cummings

Juan Carlos Gea

A. Fernández Mallo

Manuel Calvo

BACIYELMO

dossier quijote

CERVANTES Y AVELLANEDA: TRES QUIJOTES

por Alfonso Martín Jiménez

Este año se conmemora el cuarto centenario de la segunda parte del *Quijote* (1615) de Miguel de Cervantes, que, desde los orígenes de la

Historia de la Literatura, se ha venido interpretando de forma errónea como una obra autónoma, cuando no lo es. En 1605, Cervantes publicó la primera parte de su *Quijote*, la cual tuvo una continuación apócrifa, publicada en 1614 y conocida como el *Quijote* de Avellaneda. Y toda la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, desde su inicio hasta el final, constituye una imitación satírica, correctiva o meliorativa del *Quijote* de Avellaneda.

Para entender cómo se interpretó la segunda parte del *Quijote* cervantino por parte de los historiadores de la literatura, es preciso retrotraerse a la época en que esa obra se gestó, explicando los parámetros en los que se basó su creación, y analizar después cómo surgió y se afianzó, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX, bajo el influjo del pensamiento romántico, la Historia de la Literatura.

A partir del Romanticismo, que supuso la primera revolución anticlásica, la originalidad se valoró como requisito imprescindible de la creación artística, y esa concepción sigue plenamente

vigente en la actualidad. Pero durante la mayor parte de la historia de la cultura occidental, desde sus orígenes hasta el surgimiento del Prerromanticismo y del Romanticismo, la imitación del estilo y de los temas de otras obras fue la forma esencial de composición artística y literaria. Por lo que respecta al ámbito literario, el concepto de imitación se recogía y estimulaba en las dos disciplinas que, desde la Antigüedad, se encargaron de suministrar normas o preceptos a los autores de discursos artísticos: la retórica y la poética. La retórica, como disciplina encargada de enseñar a componer y pronunciar discursos persuasivos, aconsejaba a los oradores que imitaran el estilo y las técnicas compositivas de los mejores autores, y la poética, que suministraba una serie de reglas destinadas a la composición de discursos poéticos o literarios, también sugirió cultivar la imitación de los estilos y los temas de los autores más destacados. Así, Horacio proponía en su *Ars poetica* a los jóvenes compositores latinos que optaran por desarrollar temas públicos

[«Cervantes Avellaneda...») y conocidos, antes que desarrollar un tema de su propia invención, y Séneca, en sus *Epístolas morales a Lucilio*, formulaba el símil de las abejas: de igual forma que ellas liban en distintos tipos de flores para fabricar la miel, que tiene un único sabor, los creadores han de asimilar los estilos y temas de los mejores autores, creando un producto propio en el que se refleje el aprendizaje de todas las lecturas realizadas, pero que sea diferente a las mismas. Se propone así un tipo de imitación creativa que pretende asimilar y emular lo mejor de los modelos (y, si fuera posible, superarlos) para crear una obra propia. A juicio de Séneca, las obras han de tener una semejanza con los textos que imitan similar a la que pueda haber entre un padre y un hijo, sin limitarse a ser un simple retrato del padre. Esta concepción distingue entre una imitación puramente servil, que no añade nada a los modelos, y que es rechazada por su escaso valor, y una imitación propiamente creativa, emulativa o meliorativa, que se produce cuando los autores saben aprovechar lo mejor de las obras que imitan y dar a la suya una apariencia personal.

Durante la Edad Media y en las retóricas y poéticas renacentistas y barrocas, se defendió sistemáticamente la imitación como principio creativo, insistiendo en la distinción entre la imitación servil (que puede ser de utilidad para el aprendizaje de los niños, pero que es impropia de los adultos), y la imitación elaborada o creativa, que ha de aprovecharse de lo mejor de los modelos, pero aportando algo particular. Y esta concepción sobre la imitación era la que imperaba en la época de Cervantes.

En el Renacimiento y en el Barroco se consideraba lícito, además, continuar las obras de otros autores, siempre y cuando estos ya no pudieran hacerlo, pero no en caso contrario. Mateo Alemán publicó en 1599 la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, la cual obtuvo un

notable éxito editorial, y en 1602 apareció una continuación apócrifa, titulada *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, firmada con el seudónimo de «Mateo Luján de Sayavedra, natural de la villa de Sevilla», cuyo verdadero autor sin duda quiso aprovecharse de manera abusiva e ilegítima del éxito de Alemán. En aquella época no existía nada parecido a la moderna *Ley de propiedad intelectual*, y los autores que eran objeto de este tipo de usurpaciones no disponían de ningún recurso legal que los amparase. Por eso, Alemán solo encontró un medio de respuesta: escribir la verdadera *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, que se publicó en 1604. Y en el prólogo de su obra, Alemán confesaba abiertamente que había imitado a su imitador, pagándole así con su misma moneda, e incluso amenazaba con imitarlo de nuevo si es que se empeñaba en volver a apropiarse de su personaje. Además, Alemán denunciaba que el usurpador había fingido su nombre y su lugar de origen, y que se trataba en realidad del valenciano Juan Martí.

Al año siguiente, en 1605, se publicó la primera parte del *Quijote*, en algunos de cuyos episodios Cervantes imitó de forma satírica o meliorativa ciertas obras de Lope de Vega (como la *Arcadia*) y del aragonés Jerónimo de Pasamonte, autor de una autobiografía denominada *Vida y trabajos*, que nunca fue publicada en vida de su autor, pero que circuló en forma manuscrita. La transmisión de las obras por medio de manuscritos era una forma de comunicación literaria habitual en la época, y complementaria de la de las obras impresas. Cuando Jerónimo de Pasamonte leyó la primera parte del *Quijote* cervantino, se vio en ella satirizado e imitado, y decidió vengarse de la afrenta y la imitación cervantinas escribiendo el *Quijote* apócrifo, en cuya portada figuraba que había sido compuesto por el «licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas». Como ya había hecho con su autobiografía, Pasamonte puso

en circulación el manuscrito del *Quijote* apócrifo, que llegó a manos de Cervantes. Y este, viéndose en la misma situación que Alemán (cuyo caso conocía bien), decidió hacer lo mismo que él: imitar a su imitador. Así, Cervantes empezó a componer la segunda parte de su *Quijote* teniendo siempre delante el manuscrito del *Quijote* de Avellaneda, cuyos episodios imitó de manera satírica, correctiva o meliorativa al componer todos los capítulos de su obra. Pero, a diferencia de Alemán, Cervantes decidió no confesar expresamente que estaba imitando a Avellaneda. Al comenzar a imitar el *Quijote* apócrifo, seguramente decidió silenciar su manuscrito para que no cobrara renombre a su costa en una obra que Cervantes pensaba publicar. Y cuando se llegaba a la altura del capítulo 59 de la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes supo que la obra de Avellaneda se había publicado (lo que ocurrió en la segunda mitad de 1614), adquiriendo una categoría más preocupante. En ese momento, Cervantes decidió mencionar expresamente el libro de Avellaneda para criticarlo, lo que hizo en el capítulo 59 de la segunda parte de su *Qui-*

jote, pero siguió imitando a Avellaneda ininterrumpidamente hasta el capítulo final (el 74) de su obra, lo que es muestra de que quiso pagar con su misma moneda a su rival. Además, Cervantes denunció que Avellaneda era aragonés, y sugirió su verdadera identidad: Jerónimo de Pasamonte. Cervantes no quiso denunciar expresamente la identidad de Avellaneda, pero dejó suficientes indicios en su obra para dejarle claro que lo había identificado, amenazándolo así con denunciarla abiertamente si se empeñaba en escribir la continuación de la historia de don Quijote que había anunciado al final de la obra apócrifa.

A principios del siglo XVIII hubo una reedición francesa y otra española del *Quijote* apócrifo, y sus editores advirtieron y manifestaron en sus preliminares que Cervantes había imitado a Avellaneda, lo que entonces se consideraba perfectamente normal, ya que seguía imperando la concepción clásica y clasicista sobre la imitación. Pero, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, empezó a producirse la primera revolución anticlásica, iniciada por el Prerromanticismo y

Los prejuicios postrománticos nos han hecho creer que la imitación es una forma ilícita de creación artística, cuando ha dado lugar a una gran cantidad de obras extraordinarias, e impiden reconocer que la segunda parte del Quijote de Cervantes no fue una obra autónoma, sino el magnífico resultado de la capacidad imitativa de Cervantes, el cual supo mejorar, satirizar y corregir de manera magistral el Quijote de Avellaneda

[4 «Cervantes Avellaneda...»] culminada por el Romanticismo, movimientos que rechazaron las normas de las retóricas y las poéticas clasicistas, en las que se aconsejaba la imitación, y que propusieron en su lugar la originalidad como el requisito indispensable de la creación literaria. Bajo el influjo del Romanticismo, surgieron los primeros estudios de Historia de la Literatura, que fue sustituyendo en los programas universitarios a la antigua retórica. La Historia de la Literatura también se vio muy influida por el positivismo científico de Auguste Comte, el cual defendió que el único conocimiento válido era el conocimiento científico. Bajo el creciente influjo del positivismo, las disciplinas humanísticas hubieron de adoptar una apariencia de científicidad, lo que, en el caso de la naciente Historia de la Literatura, se tradujo en el supuesto estudio objetivo de la literatura a través fundamentalmente de la biografía de sus autores, y lo que ocasionó también que se ignoraran las obras que no se han conservado, y cuya existencia no es perceptible por los sentidos. Por ello, la Historia de la Literatura fue muy reacia desde sus inicios a admitir la existencia de manuscritos que no se han conservado, a pesar de que su existencia sea fácilmente deducible.

La Historia de la Literatura trasladó sus propios planteamientos a otras épocas anteriores que no se regían por ellos, y estudió la literatura anterior al siglo XIX como si la imitación y las normas de las poéticas y las retóricas clásicas y clasicistas no hubieran tenido en ellas una influencia decisiva. Asimismo, los románticos alemanes ensalzaron el *Quijote* cervantino, y especialmente su segunda

parte, considerando a Cervantes como el prototipo de la genialidad creativa, por lo que ignoraron completamente que Cervantes había imitado a Avellaneda, lo cual se vio facilitado, claro está, por el hecho de que el mismo Cervantes no lo hubiera reconocido. Así, desde los inicios de la Historia de la Literatura, la segunda parte del *Quijote* de Cervantes se consideró como una obra autónoma y genial, fruto de la invención exclusiva de su autor. Y, a la vez, los historiadores de la literatura denostaron el *Quijote* apócrifo, debido al carácter claramente manifiesto de su imitación.

En la actualidad somos herederos de esa tradición, y, como resultado de su enorme influjo, se sigue realizando una interpretación errónea sobre la elaboración de la segunda parte del *Quijote* cervantino. Los prejuicios postrománticos nos han hecho creer que la imitación es una forma ilícita de creación artística, cuando ha dado lugar a una gran cantidad de obras extraordinarias, e impiden reconocer que la segunda parte del *Quijote* de Cervantes no fue una obra autónoma, sino el magnífico resultado de la capacidad imitativa de Cervantes, el cual supo mejorar, satirizar y corregir de manera magistral el *Quijote* de Avellaneda. Hasta que no se asuma plenamente que la imitación fue durante siglos una forma perfectamente válida y legítima de creación, no se estará en condiciones de reconocer cómo se elaboró la principal obra de nuestras letras, ni de percibir que, para apreciar la auténtica creatividad de Cervantes, es preciso confrontar la segunda parte de su *Quijote* con el texto del que deriva.¹ ■

¹ Para más información, vid. A. Martín Jiménez, *Las dos segundas partes del «Quijote»*, Valladolid, Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid, 2014, <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/7092>>.