

# La literatura de los otros es mi propia literatura

Branka Kalenić Ramšak  
Univerza v Ljubljani, Slovenija

**Abstract** This essay attempts to reveal the sophisticated relations of texts, continuations, imitations and quotations between the first modern novel of western literature, *Don Quixote* de Cervantes, and its first continuation, *Don Quixote* de Avellaneda. It seems that there has been an autobiographical text by Gerónimo de Passamonte (hypothetically its author is Alonso Fernández de Avellaneda) before the first part of *Don Quixote* that served as a palimpsest to Cervantes. Avellaneda, whose identity is unknown to the reading public and known to Cervantes, answered him literarily with his continuation in 1614; in turn, Cervantes wrote the second part of his *Don Quixote* in 1615 and responded with literature to all his imitators and adversaries. In this way, the network of hypertextuality and intertextuality was established, which, like other literary techniques proposed by Cervantes, served as a model for many authors in the future.

**Keywords** Cervantes. Avellaneda. Don Quixote. Intertextuality. Hypertextuality. The first modern novel.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 Cervantes. – 3 Imitación, citación, alusión. – 4 Avellaneda: el autor y su obra. – 5 Historia de la hipótesis. – 6 Cervantes versus Passamonte. – 7 Passamonte versus Cervantes. – 8 Referencias intertextuales. – 9 Estructura narrativa. – 10 La respuesta de Cervantes. – 11 Conclusión.

## 1 Introducción

Juan Carlos Onetti definió la obsesión por el mundo de los libros como una enfermedad incurable llamada *literatosis*. El primero que sufrió de esta enfermedad fue el personaje literario de Cervantes, Alonso Quijano, que decidió vivir la realidad de sus lecturas como el caballero don Quijote de la Mancha. Muchos escritores del pasado y del presente se inspiran directamente

en las obras de otros autores para poder expresar con más énfasis sus propias angustias, sus propios dilemas existenciales acerca de las realidades de su tiempo. En el proceso constructivo de sus propias poéticas recurren a las referencias literarias de otros e intentan construir su propio canon literario estableciendo relaciones complejas y dialógicas entre su propia literatura y la de otros:

- ¿Se trata de una cita? - le pregunté.
- Seguramente. Ya no nos quedan más citas. La lengua es un sistema de citas. (Borges 1985, 162-3)

El término *intertextualidad* se acuña en los años sesenta del siglo XX y es el producto de la interacción interdisciplinaria entre la teoría literaria (sobre todo la teoría de la recepción), la semiótica, la lingüística, el psicoanálisis y la filosofía. De manera más amplia la intertextualidad se puede entender como la cualidad de todo texto concebido como tejido o red de textos que remite a otros de modo reformador o transgresor. A nosotros nos interesa la (inter)textualidad literaria y la concepción del texto no solo como 'signo' sino como 'totalidad' en la que el escritor y el lector son considerados de igual importancia. El prefijo *inter-* remite a reciprocidad, interconexión, entrecruzamiento. Por lo tanto, la intertextualidad alude a la producción de un texto desde otro(s) texto(s) precedente(s), a la escritura como palimpsesto o *hipertextualidad* que la define Gérard Genette (*Palimpsestos*, 1989) como hipotexto (texto base) y un texto posterior como hipertexto (cuando un texto deriva de otro).

Muchos teóricos literarios han escrito sobre el fenómeno de la intertextualidad (Bajtín, Kristeva, Barthes, Genette) que proviene de la teoría de Bajtín y su discurso dialógico del ser humano, inconcebible sin el otro. Pero fue Julia Kristeva, en 1967 en su artículo «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», a la que se debe la noción de intertextualidad y que entiende la literatura como una lectura y réplica de esa lectura de obras previas. Considera que la intertextualidad es el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado; todo texto es como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto y cada lenguaje poético debe leerse, por lo menos, como doble (Kristeva 1981). Entonces cada texto representa el tejido hecho de hilos de otros textos procedentes de textos de otros autores o de textos anteriores del mismo autor. Los autores se pueden referir a otros con citas directas o indirectas, como alusiones, imitaciones, recreaciones satíricas o paródicas.

John Barth en su ensayo «The Literature of Exhaustion» («Literatura del agotamiento», 1967) afirma que, en la época postmoderna, la creatividad artística solo es posible en forma de juegos sofisticados que incluyen la tradición; cree en las artes híbridas postmodernas y sugiere a los autores que redescubran lo tradicional (los artificios del

lenguaje y del argumento) añadiendo los elementos del arte contemporáneo. Su ejemplo ideal es la prosa de Borges que en sus ficciones mezcla expresamente el original y la copia, lo real y lo ilusorio. La ficción para él consiste en la mezcla de textos y de sus palimpsestos, o sea de la escritura y la reescritura de rastros de una escritura anterior.

Tanto los autores postmodernos como muchos de los actuales (*post-postmodernos*) juegan con la intertextualidad para poder expresar adecuadamente su propia voz artística gritando a pleno pulmón que «el otro soy yo». En la búsqueda de nuevas técnicas narrativas, la mezcla de géneros, de temas, de características estructurales y estilísticas frecuentemente ofrece posibilidades de nuevas escrituras. Como afirma Susanna Regazzoni en su libro sobre Osvaldo Soriano:

Solo a través de la intertextualidad e interdiscursividad es posible escribir, aunque indirectamente, sobre aspectos de la realidad del presente. (2017, 11)

Las raíces de la intertextualidad literaria moderna hay que buscarlas, como las de otras técnicas narrativas, en Miguel de Cervantes quien *inventó* la novela moderna. Famoso es el capítulo VI de la *Primera parte* del *Quijote* titulado «El escrutinio de la biblioteca» en el que se revisan los libros de lectura de don Quijote, pero en realidad se trata del capítulo intertextual por excelencia con el que Cervantes opina sobre sus propias lecturas y los textos que influyeron en la composición de su novela. En la novela cervantina existe otro ejemplo de correspondencias, mucho menos conocido y más enigmático: se trata de las relaciones intertextuales e hipertextuales entre las dos partes del *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* del autor apócrifo llamado Avellaneda.

## 2 Cervantes

*El Quijote*, cuatrocientos años después de su aparición, sigue siendo una de las novelas más fascinantes de la literatura occidental. Opera que ha enamorado a la humanidad y transcrita a todas las lenguas con signos gráficos; es el segundo texto más traducido de la Historia, por detrás de la Biblia, pero la primera obra ficcional.

En 1605 se publicó en Madrid la *Primera parte del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, firmada por Miguel de Cervantes Saavedra. En 1614 se publicó en Tarragona el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrito y firmado por Alonso Fernández de Avellaneda. En 1615 Miguel de Cervantes Saavedra, a su vez, publicó en Madrid la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, destacando que él era el verdadero autor de las historias de don Quijote y Sancho Panza y denunciando la falsedad del nombre y del lugar de origen del autor del *Quijote* apócrifo.

### 3 Imitación, citación, alusión

La obra de Cervantes ha inspirado en los siglos pasados infinidad de secuelas, parodias e imitaciones que han intentado prolongar las andanzas quijotescas, pero en la mayoría de los casos desposeídas de *quid divinum* del original. Se han escrito novelas, obras de teatro, parodias, graciosas bufonadas etc. De todas las imitaciones, secuelas y alusiones surgidas a partir del Renacimiento, la más enigmática sigue siendo la novela caballeresca del autor cuyo pseudónimo Alonso Fernández de Avellaneda no ha sido desvelado. Los únicos datos del autor verificables son que era aragonés, católico, enemigo de Cervantes y ferviente admirador del teatro de Lope de Vega, y en disputa con el autor del auténtico *Quijote* (Riquer 1988; Riley 2004).

En 1614 apareció en Tarragona la novela caballeresca *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras, compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas*.<sup>1</sup> En las secuelas literarias de épocas renacentista y barroca existe cierto respeto y reconocimiento hacia el original. En aquel entonces no era raro continuar obras empezadas por otros autores: Gaspar Gil Polo es el autor de *Diana enamorada* (1564) que continúa la obra de Jorge de Montemayor *Los siete libros de la Diana* (circa 1558-59), considerada la primera novela pastoril en lengua castellana; existen varias secuelas y copias de la *Celestina* de Fernando de Rojas; la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* (1554) conoce también imitaciones; el autor valenciano Juan Martí publicó la *Segunda parte apócrifa* (1602) de *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán con el seudónimo Mateo Luján de Sayavedra; Garcí Rodríguez de Montalvo revisó tres libros anónimos de *Amadís de Gaula*, escribió el cuarto y compuso la continuación del ciclo con la novela *Las sergas de Esplandián*.

El concepto de la *imitatio* renacentista seguía el precepto clásico y representó una de las bases de la enseñanza. Las escuelas latinas de retórica exigieron a los futuros oradores que hiciesen ejercicios basados en la imitación de las obras literarias, por eso los humanistas renacentistas seguían la pedagogía de la *imitatio* como una forma de estímulo. En la época de Cervantes la imitación o la continuación de las obras literarias se valoraba de modo positivo siempre y cuando mejorase y no se limitase al simple plagio o a la repetición simplificada de la obra imitada. Por eso, muchos autores de la épo-

---

<sup>1</sup> La *tercera salida* se refiere al anuncio de Cervantes al final del primer tomo y la *quinta parte* de las aventuras porque Cervantes dividió el primer tomo de su novela en cuatro partes.

ca intentaban superar sus modelos. Los actuales estudios cervantinos han descubierto cómo también él se servía de la imitación en sus obras, aunque el caso más destacable es su diálogo intertextual con Avellaneda.

#### 4 Avellaneda: el autor y su obra

¿Quién es Alonso Fernández de Avellaneda, autor de la novela caballerescas que narra la tercera salida de don Quijote y Sancho Panza, anunciada al final de la primera parte del *Quijote* de Cervantes? A pesar de todos los esfuerzos de la crítica literaria, el misterio permanecerá vivo hasta que aparezca un documento que descubra el verdadero rostro del autor apócrifo. La lista de posibles autores se hizo muy larga, desde los más famosos hasta los menos conocidos: Juan Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, fray Luis de Granada, Tirso de Molina, Juan Martí, el conde de Lemos, autores del círculo de Lope de Vega o el mismo Lope de Vega, Francisco de Quevedo o inclusive el mismo Cervantes.

Este gran número de posibles autores se debe al desconocimiento de un texto, en la actualidad descubierto y estudiado, anterior a la publicación de la *Primera parte* del *Quijote* que influyó sobre Cervantes: se trata de la autobiografía de Gerónimo de Passamonte, titulada *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, compuesta en 1593. El libro se menciona en el capítulo XXII de la *Primera parte* con el título *La vida de Ginés de Pasamonte*, calificado como género picaresco y comparado con el *Lazarillo de Tormes*.<sup>2</sup>

- Dice verdad - dijo el comisario -, que él mismo ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en doscientos reales.
- Y le pienso quitar - dijo Ginés -, si quedara en doscientos ducados.
- ¿Tan bueno es? - dijo don Quijote.
- Es tan bueno - respondió Ginés -, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieron. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que le igualen.
- ¿Y cómo se entitula el libro? - preguntó don Quijote.
- *La vida de Ginés de Pasamonte* - respondió el mismo.
- ¿Y está acabado? - preguntó don Quijote.

---

<sup>2</sup> Esta novela representa el inicio de un tipo de novela que se contrapone a la que gira en torno al concepto del amor cortés. El *Lazarillo de Tormes* es la obra que une por primera vez la ficción autobiográfica, la evolución de los personajes y el realismo denigrante.

– ¿Cómo puede estar acabado – respondió él –, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras. (Cervantes [1605] 2004, I, 22, 265-6)

La referencia libresca del galeote Ginés de Pasamonte fue considerada a lo largo de los siglos una referencia inventada, como una novela picaresca inexistente. Parece muy creíble que Cervantes inventó un título calificando el texto como novela picaresca, género más popular en la época sobre todo gracias al enorme éxito de la novela *Guzmán de Alfarache*.

## 5 Historia de la hipótesis

El manuscrito de Passamonte fue encontrado al principio del siglo XX en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles y publicado por primera vez en 1922 por Raymond Foulché-Delbosc en la revista *Revue Hispanique*. Más tarde fue reeditado con grafía modernizada en 1956 por José María de Cossío. Sus primeros editores todavía no sospechaban que el autor Alonso Fernández de Avellaneda pudiera ser el personaje del capítulo XXII (Martín Jiménez 2001, 101; Riquer 1988, 442-50). El primero que intuyó la coincidencia y planteó la hipótesis sobre la identidad de Avellaneda fue Martín de Riquer en 1969 en su artículo «El Quijote y los libros» en los *Papeles de Son Armadans* y en 1972, en la *Introducción* a su edición del *Quijote* apócrifo. Riquer propuso que Avellaneda podía ser el compañero militar de Cervantes, soldado aragonés Gerónimo de Passamonte, autor de la autobiografía *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*.<sup>3</sup> En 1984, Daniel Eisenberg desarrolló la propuesta de Riquer en el artículo titulado «Cervantes, Lope and Avellaneda». Riquer presentó detalladamente su hipótesis en el estudio *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* en 1988, y posteriormente la revisó en el libro *Para leer a Cervantes* en 2003.

## 6 Cervantes versus Passamonte

Passamonte en su juventud había conocido a Cervantes porque fueron compañeros de milicias en la batalla de Lepanto (1571), la jornada de Navarino (1572) y la conquista de Túnez (1573). Gerónimo de Pas-

<sup>3</sup> Martín de Riquer prefiere la grafía Passamonte a la de Pasamonte, y Gerónimo a Jerónimo, porque conserva la grafía de la autobiografía: Gerónimo de Passamonte (1553-s.d.).

samonte también sufrió un largo cautiverio,<sup>4</sup> mucho más largo que el de Cervantes. Fue prisionero de los turcos dieciocho años; una parte de la cautividad la pasó remando en las galeras turcas. Cuando regresó a España, compuso el manuscrito de carácter autobiográfico en el que narraba su infancia y su juventud, los episodios militares y el cautiverio. En esa autobiografía se puede leer que el aragonés hizo suyo el comportamiento heroico en Lepanto que en realidad correspondió a Cervantes. Como es bien sabido, Cervantes estaba con fiebre cuando participó en la batalla oponiéndose al consejo de su capitán de quedarse con los demás enfermos. En el texto de Passamonte, en una escena que describe la toma de La Goleta en 1573, en la que no hubo, en realidad, batalla debido a la huida del enemigo, Passamonte se presentaba a sí mismo como un enfermo con calentura que, a pesar del consejo de su capitán de que no participara en la batalla, se empeñó en pelear.

Al conocer la existencia del manuscrito de su antiguo compañero de milicia y al comprobar que este trataba de usurparle su comportamiento heroico en Lepanto, Cervantes lo satirizó en la *Primera parte del Quijote* como el personaje Ginés de Pasamonte en el episodio de los galeotes. Ginés es el jefe de los delincuentes liberados por don Quijote. La concordancia absoluta en nombre y apellido entre el personaje narrativo Ginés de Pasamonte y el soldado real Gerónimo de Passamonte no puede ser casual. Cervantes se burló de él en su novela convirtiéndolo en condenado por sus delitos a las galeras reales de España. El conflicto literario surge también cuando don Quijote y Ginés se insultan: antes de recibir la lluvia de piedras por parte de los galeotes, don Quijote insulta a Ginés porque éste se niega a ir a El Toboso, diciendo:

don hijo de la puta, don Ginesillo de Paropillo, o como os llamáis, que habés de ir vos solo, rabo entre piernas, con toda la cadena a cuestras. (Cervantes [1605] 2004, I, 22, 270)

En suma, Cervantes realizó un retrato despiadado de Jerónimo de Pasamonte a través del galeote Ginés de Pasamonte, al que se presentaba como un grandísimo delincuente, se le relacionaba con un pícaro como Guzmán de Alfarache, se le tachaba de cobarde (lo que podía resultar especialmente gravoso para un soldado) y se le dirigían graves insultos. (Martín Jiménez 2014, 43)

En la primera edición del *Quijote* de 1605 se han suprimido, por descuido del impresor, dos breves episodios que aparecen en la segunda edición de Juan de la Cuesta: el primero se añade al capítulo XXIII y se refiere al robo del asno de Sancho y otro se añade al capítulo XXX

<sup>4</sup> Al defender la Goleta en Túnez fue apresado por los turcos en 1574.

en el que Sancho recupera a su rucio. El robo se lo atribuye a Ginés de Pasamonte que Cervantes insulta otra vez sin piedad: «Ginés del Pasamonte, el famoso embustero y ladrón» (Cervantes [1605] 2004, Apéndice, 1347), y

¡Ah, ladrón Ginesillo! ¡Deja mi prenda, suelta mi vida, no te empaches con mi descanso, deja mi asno, deja mi regalo! ¡Huye, puto: auséntate, ladrón, ¡y desampara lo que no es tuyo! (Apéndice, 1349)

Las mentiras sobre las falsas hazañas heroicas de Passamonte que podían leerse en el manuscrito de la *Vida* circularon entre los lectores a partir de su composición en 1593. Cervantes se sintió ofendido y de ahí parte la crítica tan violenta en la *Primera parte* del *Quijote*.

Además de responder a Passamonte sus ofensas militares con ridiculización de su persona, Cervantes quiso demostrar también su superioridad literaria. Por eso decidió realizar su propia autobiografía con el título de *La Novela del Capitán cautivo* que insertó en la *Primera parte* del *Quijote* entre los capítulos XXXVII y XLII. Cervantes no había plagiado a Passamonte, sino que había querido mejorar sus episodios militares, dando a entender claramente a su rival su superioridad literaria. Cervantes se sirve en su relato de sus propias experiencias militares y las del cautiverio en Argel. La narración del *Capitán cautivo* presenta hechos reales. Tanto la autobiografía de Passamonte como el *Capitán cautivo* se desarrollan en torno a tres motivos temáticos, basados en hechos históricos: las batallas entre turcos y cristianos entre los años 1571 y 1574 (años compartidos en el ejército), la vida en cautiverio y los peligros de la vuelta a tierras cristianas tras haber obtenido la liberación del cautiverio. Los dos relatos concuerdan en muchos detalles.

Por las relaciones intertextuales podemos afirmar con toda seguridad que Cervantes había conocido perfectamente la identidad de su rival. Comparando los dos textos, nos damos cuenta de que Cervantes imitó a Passamonte aunque el texto de Cervantes está literariamente muy por encima del de su rival militar. Y aunque se ha creído siempre que Avellaneda había sido el imitador de Cervantes, se ha descubierto que Cervantes fue el primer imitador que mejoró, siguiendo el concepto de la *imitatio* renacentista, a Avellaneda, si es que aceptamos la hipótesis de que su verdadera identidad se escondió detrás de la persona de Gerónimo de Passamonte.

## 7 Passamonte versus Cervantes

Cuando Gerónimo de Passamonte leyó la *Primera parte* del *Quijote* descubrió que su personalidad aparecía ridiculizada y que Cervantes se había servido del manuscrito de su autobiografía en los capítulos sobre el *Capitán cautivo*. Para no identificarse con el galeote de la novela cervantina en su propia novela tuvo que esconder su identidad. Passamonte tuvo una justificación muy fuerte para la composición del *Quijote* apócrifo – él quiso contestar a la novela de Cervantes mediante la continuación imitativa porque este previamente se había servido de los episodios de su autobiografía. Fernández de Avellaneda continúa los episodios de don Quijote y Sancho Panza y lleva a la pareja a Zaragoza, lugar propuesto por Cervantes a todos los posibles secuaces al final de la *Primera parte*. Cervantes, además, acabó su primer libro de un modo burlesco – con el verso de Ariosto del *Orlando furioso* con el que invita a otros escritores a que continúen su obra: «*Forse altro canterà con miglior plectro*» (Cervantes [1605] 2004, I, 52, 653).<sup>5</sup> Como aragonés, Passamonte conocía perfectamente los lugares por los cuales don Quijote debería viajar en su tercera salida. También conocía perfectamente el italiano y a Ariosto, por lo que había leído el texto original, como escribe en su autobiografía.

En el prólogo, Avellaneda explica algunos de los motivos por los que prosiguió con las aventuras de don Quijote y Sancho. En realidad, afirma que Cervantes había leído su manuscrito y que se había servido de él para componer la *Novela del Capitán Cautivo*:

No le parecerán a él lo son las razones desta historia, que se prosigue con la autoridad que él la comenzó y con la copia de fieles relaciones que en su mano llegaron; y digo mano, pues confiesa de sí que tiene una sola; y hablando tanto de todos, hemos de decir dél que, como soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos. (Avellaneda [1914] 2000, 195-6)

Avellaneda, por su parte, no quiere ser ofensivo «huyendo de ofender a nadie ni de hacer ostentación de sinónimos voluntarios» ([1914] 2000, 197), refiriéndose a los nombres con los que Cervantes había calificado al galeote.

Como apoyo a la hipótesis de que Alonso Fernández de Avellaneda es en realidad Gerónimo de Passamonte puede servir también el hecho de que existen varias coincidencias expresivas y temáticas entre la *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte* y el *Quijote* apócrifo.

---

<sup>5</sup> La traducción sería: «Quizá otro cantará con mejor plectro». Lope de Vega acude al mismo verso en el prólogo de su obra poética *La hermosura de Angélica* en 1602.

El *Quijote* de Avellaneda es un libro escrito con mucha rapidez y con errores. Las faltas estilísticas o los errores sintácticos del texto son fruto de un autor descuidado con poca experiencia literaria, al que urgía el tiempo por encima del deseo de publicar una obra perfecta (Marín 1988, 288). También la impresión del libro fue rápida y descuidada, mientras que la venta se limitó sólo al arzobispado de Tarragona donde se dio a conocer por sus círculos literarios.

En la obra de Avellaneda se narran nuevas aventuras de don Quijote y Sancho y su aldea ya no es «un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme» (Cervantes [1605] 2004, I, 1, 37), sino que es - lo sabemos desde el primer capítulo - Argamasilla en la Mancha.<sup>6</sup> Avellaneda siguió en líneas generales el planteamiento narrativo original. Hay muchas semejanzas entre los dos textos, también narrativas, pero hay también muchas diversidades y oposiciones. Entre las básicas que definen la esencia de las dos obras está también el concepto de locura - Cervantes había enfocado la locura desde la perspectiva literaria, presentando los libros de caballería como un contrapunto de la realidad y un modelo literario; mientras que para Avellaneda la locura es el agente mental, moral y social del protagonista. Este puede curarse con la vida misericordiosa y la lectura de los libros devotos (Avellaneda [1914] 2000, VII, 309).

## 8 Referencias intertextuales

En el prólogo de Avellaneda hay cuatro referencias textuales a Cervantes. Siguen los primeros dos capítulos que tienen un número mayor de referencias textuales: en el primer capítulo existen 13 elementos de intertextualidad a la novela de Cervantes, en el segundo 21. A partir del tercer capítulo el número de los ejemplos de intertextualidad se mantiene más moderado. Solo en los capítulos IX y XI no aparece ninguna referencia textual a Cervantes. Entre los capítulos XV y XX, donde Avellaneda insertó dos cuentos - *El rico desesperado* y *Los felices amantes* -, sólo hay dos fragmentos intertextuales que remiten a Cervantes. Esa independencia se debe, probablemente, al hecho de que los cuentos fueron compuestos antes que el resto de la novela. Además, Avellaneda utilizó el mismo procedimiento narrativo - inserción de breves novelas independientes en la narración principal - que Cervantes en su *Primera parte*, por ejemplo con *El curio-*

---

<sup>6</sup> No se sabe si se trata de Argamasilla de Alba (cerca al Toboso) o de Argamasilla de Calatrava. Cervantes mismo menciona al final de la *Primera parte* del *Quijote* el pueblo Argamasilla como «lugar de la Mancha». Se trata de la simetría con la famosa primera frase de su novela.

so *impertinente*.<sup>7</sup> Mientras que la introducción a la novela insertada en Cervantes significa un avance en las técnicas narrativas, en Avellaneda el mismo procedimiento narrativo no tiene otra función que la de enlazar dos textos. En el resto de la novela, Avellaneda acude con cierta regularidad al texto de Cervantes de 1605 y se refiere a él entre 3 y 5 veces en cada capítulo. La novela termina con el capítulo XXXVII. A medida que avanza en la narración, Avellaneda gana, progresivamente, independencia respecto a la novela cervantina ya que la mayor parte de las referencias a la *Primera parte* del *Quijote* se concentra en los primeros capítulos.

¿Qué episodios de la novela cervantina son los más citados por Avellaneda? La mayor parte de las referencias textuales se centran en la primera mitad del *Quijote*, de modo que podemos concluir que a Avellaneda le interesaron sobre todo los episodios cómicos de Cervantes y mucho menos sus reflexiones sobre los conceptos ideológicos o literarios.

## 9 Estructura narrativa

Avellaneda seguramente no reflexionó jamás sobre los objetivos literarios de su obra ni afrontó en ningún momento de su texto los procedimientos metaficcionales que Cervantes había anunciado en la *Primera parte* y desarrollado magistralmente en la *Segunda parte* del *Quijote*.

Avellaneda explica en su prólogo que entiende el término novela en su sentido italiano de narración breve (*novella*), igual que Cervantes con sus *Novelas ejemplares*. Como gran admirador de Lope de Vega, Avellaneda se adhiere plenamente a la propuesta lopesca de identificación entre comedia y novela.<sup>8</sup> Por eso, llama a su libro *comedia* y en ella introduce varios elementos teatrales:

No sólo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza... (Avellaneda [1914] 2000, 197)

En esta cita se mencionan tres elementos dramáticos: la calificación de la obra como comedia en la que acude al entremés y donde Sancho Panza es un personaje gracioso que divierte a sus lectores.

El *Quijote* apócrifo contiene una simetría perfecta de una comedia lopesca. La novela tiene tres partes – cada parte se divide en do-

---

<sup>7</sup> En la *Segunda parte* Cervantes ya no utiliza esta técnica narrativa de inserción de episodios independientes en la narración principal.

<sup>8</sup> Por ejemplo en la *Desdicha por la honra* considera que las novelas tienen los mismos preceptos que las comedias. También presenta su obra *La Dorotea* como acción en prosa.

ce capítulos –, como si se tratase de las tres jornadas de una comedia en la que la acción se plantea, se complica y se resuelve. El cierre de la novela anuncia dos continuaciones: la historia de Sancho Panza y su mujer y una nueva salida de don Quijote. Al final Avellaneda imita literalmente a Cervantes concluyendo su narración también con el verso de Ariosto, solo que esta vez en español: «no faltará mejor pluma que los celebre» (Avellaneda [1914] 2000, 721). De este modo deja la estructura del relato completamente abierta permitiendo la posibilidad de otras continuaciones, aunque don Quijote enloquecido se encuentra en Toledo encerrado en el manicomio.

Alonso Fernández de Avellaneda fue, por lo visto, un gran admirador del *Quijote* de Cervantes. Según las palabras de Martín de Riquer (2005, 160), «lo continuó y lo imitó con entusiasmo, celebrando muy de veras episodios y pasajes que se narran en la Primera parte, aunque es cierto también que profesaba un auténtico odio hacia Cervantes». En su obra Avellaneda no superó en ningún aspecto a su modelo. Riley considera que:

El libro es en ocasiones bastante divertido, tiene una especie de unidad que agradó al siglo XVIII y muestra una cierta fluidez narrativa que recuerda a algunos de los novelistas de la literatura picaresca. (2004, 111)

## 10 La respuesta de Cervantes

La disputa literaria entre Passamonte y Cervantes después del apócrifo no termina ahí. Cervantes en 1615 publica la *Segunda parte del Quijote*, que es, entre otras cosas, también una refinada réplica al *Quijote* apócrifo en la que ensaya varias estrategias narrativas. Eso prueba que Cervantes había leído y conocía en detalle el texto de Passamonte antes de terminar la redacción de su segundo tomo. Toda la *Segunda parte* del *Quijote* de Cervantes está repleta de referencias camufladas del *Quijote* apócrifo. Cervantes intenta demostrar que él es mejor escritor que su rival, se sirve de las mismas técnicas imitativas y satíricas que había utilizado en la *Primera parte* con los acontecimientos militares de la *Vida y trabajos* de Gerónimo de Passamonte. La imitación de Cervantes no es de carácter admirativo, sino satírico.

La *Segunda parte* del *Quijote* siempre ha sido vista como obra autónoma o en consonancia con la *Primera parte* de la novela de Cervantes, mientras que su dependencia de la novela de Avellaneda solo ha sido percibida a partir del siglo XX. Cervantes corrigió las características personales que Avellaneda había otorgado a don Quijote y Sancho y a otros personajes de la *Primera parte*, destacando de este modo que los verdaderos personajes nada tienen que ver con los que aparecen en el *Quijote* apócrifo.

En el prólogo Cervantes parece preocuparse solo por responder a su rival. Ya al principio pone en duda el origen del autor apócrifo. Y se siente profundamente dolido porque Avellaneda le ha calificado de viejo y manco,

como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, si mi manquedad hubiera nacido en laguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros. (Cervantes [1605] 2004, II, Prólogo, 673)

A continuación, Cervantes se refiere a la envidia de Lope de Vega cuyo comportamiento libertino califica con ironía.

De Ginés de Pasamonte se habla por primera vez en los capítulos III y IV donde se comenta el robo y el hallazgo del asno de Sancho. El bachiller Sansón Carrasco dice que muchos lectores de la *Primera parte* critican la falta de memoria del autor porque se le olvidó contar quién le había robado el rucio al escudero Sancho. Este luego explica que, tras la aventura de los galeotes, le robaron el rucio y unos días después

conocí mi asno, y que venía sobre él en hábito de gitano aquel Ginés de Pasamonte, aquel embustero y grandísimo maleador que quitamos mi señor y yo de la cadena. (Cervantes [1605] 2004, II, 4, 716)

En los capítulos XXV al XXVII se relata el episodio del retablo de la libertad de Melisendra donde Ginés de Pasamonte reaparece disfrazado como el titiritero y maese Pedro, personaje que representa una auténtica revelación sobre la identidad de Avellaneda. Este personaje dirige una representación basada en el *Entremés de Melisendra* de Lope de Vega, que es interrumpida por don Quijote. En el texto de Avellaneda también se interrumpe la representación de *El testimonio vengado*, obra también de Lope de Vega. En el episodio, Cervantes hace varias alusiones al texto de Avellaneda y a la autobiografía de Passamonte, con lo que el lector podría concluir que Ginés de Pasamonte es la representación literaria de Gerónimo de Passamonte.

Entre los capítulos XXX y LVII don Quijote se aloja en el palacio de los duques; en estos episodios se pueden enumerar numerosas referencias al *Quijote* apócrifo y se supone una clara réplica de los episodios ocurridos a don Quijote de Avellaneda entre los nobles.

En el capítulo LIX Cervantes cambia su estrategia: hasta ese momento se había referido a Avellaneda de manera encubierta, sin referencias directas. Lo menciona por primera vez en estas páginas, pero sin desvelar su identidad. Supuestamente, ya tenía avanzada la redacción de su *Segunda parte* de la novela. Ahora, con la escritura del capítulo LIX, tuvo conocimiento de la publicación de la obra apócrifa:

¿Para qué quiere vuestra merced, [...] 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 - [...], será bien leerla, pues no hay libro tan malo, que no tenga cosa buena. (Cervantes [1605] 2004, II, 59, 1213)

Al mismo tiempo aparece un personaje, de nombre don Jerónimo, que entrega a don Quijote el libro apócrifo, teniéndolo por el verdadero. De esta forma, Cervantes logra que su don Quijote resulte auténtico por la propia representación literaria de don Quijote de Avellaneda. Hasta el final de la *Segunda parte* Cervantes sigue aludiendo al texto de Avellaneda.

## 11 Conclusión

¿Cómo recibió Passamonte la respuesta de Cervantes? No lo sabemos porque Avellaneda-Passamonte no continuó la disputa literaria, se quedó mudo, sin respuesta. Cervantes seguramente sabía quién era el autor apócrifo y, como la crítica reciente ha probado con numerosos ejemplos, sabía también que su rival literario no era solo Lope de Vega sino también Jerónimo de Passamonte:

El hecho de que el mismo Cervantes identificara a Pasamonte con Avellaneda apenas deja lugar a dudas sobre la identidad del autor del *Quijote* apócrifo, y el cotejo de esta obra con la autobiografía de Pasamonte, así como los indicios que Avellaneda dejó en su texto sobre su lugar de origen y su verdadera identidad, corroboraron que Cervantes no estaba equivocado. (Martín Jiménez 2006, 407)

Esta revelación no disminuye en ningún aspecto la genialidad de la inmortal obra cervantina ni su importancia para la literatura occidental. Con su *imitación* burlona demostró su genialidad y superioridad literaria, condenando a Pasamonte al eterno aislamiento artístico. De modo que sigue vigente la afirmación de Dostoyevski:

No hay en todo el mundo una obra literaria más profunda ni más poderosa. Hasta el momento, es esta la más alta expresión del pensamiento humano [...]. Y si el mundo fuera a terminar y se le preguntara a alguien en algún lugar: «¿Entendieron ustedes su vida sobre la tierra, y qué conclusiones han sacado?», el hombre podría contestarle silenciosamente entregando en mano a *Don Quijote*. (Gilman 1989, 76)

Al final podemos afirmar que Cervantes, con plena conciencia literaria, mantiene relaciones de hipertextualidad y de intertextualidad con varias obras del pasado y con las de su época, sobre todo con las

de sus rivales literarios, confirmando de este modo una vez más que con las aventuras ficcionales de su pareja inmortal abrió la puerta a la literatura moderna para su futuro fructífero desarrollo.

## Bibliografía

- Avellaneda, Alonso Fernández de [1614] (1972). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Martín de Riquer. Madrid: Espasa-Calpe.
- Avellaneda, Alonso Fernández de [1614] (2000). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barth, John (1987). «Literatura del agotamiento». Alazraki, Jaime (coord.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus Ediciones, 170-82.
- Borges, Jorge Luis (1985). *Prosa completa (El libro de arena)*, vol. 4. Barcelona: Bruguera.
- Cervantes, Miguel de [1605] (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Gaijoxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Eisenberg, Daniel (1984). «Cervantes, Lope and Avellaneda». Solà-Solà, Josep Maria, *Homenaje, Homenatge*. Barcelona: Puvill, 171-83.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gilman, Stephen (1989). *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*. México: El Colegio de México.
- Gómez Canseco, Luis (2000). *Introducción al Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Alonso Fernández de Avellaneda*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Juvan, Marko (2000). *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kristeva, Julia (1967). «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman». *Critique*, 239, 438-65.
- Kristeva, Julia (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Marín, Nicolás (1988). «La piedra y la mano en el prólogo del Quijote apócrifo». *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada, 279-313.
- Martín Jiménez, Alfonso (2001). *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Martín Jiménez, Alfonso (2005). *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al "Quijote" de Avellaneda*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martín Jiménez, Alfonso (2006). «De Avellaneda y Avellanedas». *Edad de Oro, XXV*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Martín Jiménez, Alfonso (2014). *Las dos segundas partes del 'Quijote'*. Valladolid: Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Regazzoni, Susanna (2017). *Osvaldo Soriano. La añoranza de la aventura, una perspectiva exterior*. Buenos Aires: Katatay.
- Rico, Francisco (1993). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza Universidad.
- Riley, Edward Calverley (2004). *Introducción al "Quijote"*. Barcelona: Crítica.
- Riquer, Martín de (1969). «El Quijote y los libros». *Papeles de Son Armadans*, 16, 9-24.
- Riquer, Martín de (1972). «Introducción». Avellaneda [1614] 1972.
- Riquer, Martín de (1988). *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio.
- Riquer, Martín de (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: El Acantilado.

