

CERVANTES, AVELLANEDA Y LA HOSTILIDAD HACIA LOS LIBROS DE CABALLERÍAS*

John O’Kuinghttons Rodríguez
Universidade de São Paulo, Brasil
johnochile@gmail.com

Recibido: 03/07/2014 – Aceptado: 30/10/2014

Resumen: En este artículo analizo comparativamente el propósito de desterrar la lectura de los libros de caballerías según se expone en el *Quijote* de Cervantes y en el de Avellaneda. Discuto la recepción de dicho género literario en los siglos XVI y XVII en España y analizo algunas representaciones ideológicas sobre las que debió basarse Avellaneda para desafiar a su antecesor y que probablemente definieron su tratamiento tanto de la risa como de los grupos sociales representados por nobles y campesinos.

Palabras clave: libros de caballerías, ideología, propósito, nobles, campesinos.

CERVANTES, AVELLANEDA AND THE HOSTILITY TOWARDS CHIVALRY BOOKS

Abstract: This paper analyzes comparatively Cervantes’ and Avellaneda’s purpose of banishing the reading of chivalry books. Firstly, it discusses the reception of this literary genre during the XVI and XVII centuries in Spain. Secondly, it analyzes some ideological representations which may have guided Avellaneda in defying his predecessor and which probably defined the way he dealt with laughter and social groups represented by nobles and peasants.

Keywords: chivalry books, ideology, purpose, nobles, peasants.

* Este artículo se deriva de la tesis de doctorado actualmente en preparación en la Universidade de São Paulo intitulada «Ideología en los *Quijotes* de Cervantes, Avellaneda y Montalvo. Un estudio comparativo».

1. Introducción

Sostiene Harold Bloom (1994) que uno de los aspectos determinantes para que un autor, o la obra de un autor, pase a formar parte del canon literario es su capacidad de contagio, vale decir, su poder de generar influencia. La creación capital de Cervantes es una de esas obras. Desde la publicación de la Primera parte, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* ha concitado interés, admiración y, a parejas, ha forjado sus epígonos. El primero de sus imitadores, que, por su parte, incidió en la composición del volumen de 1615, fue el escritor que se ocultó bajo el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda.

Avellaneda no gustaba del hombre Cervantes, pero apreciaba su opus central y concibió la prodigiosa tarea de emularlo para, quizás movido por la represalia,¹ demostrar que era mejor escritor que su modelo y que su poder de inventiva lo aventajaba.

2. Imitación

A modo de precaución y de justificación, en el prólogo del *Quijote* avellanediano se le recuerda al lector que en la época la imitación de las obras no era censurable y que este ejercicio formaba parte de la compleja urdimbre de la literatura y de las no menos imprevisibles relaciones que podían existir entre los escritores. Muchos pueden ser los motivos que determinen una imitación. De ellos quizás sean la admiración al modelo y el aprovechamiento de las posibilidades literarias de la ficción germinal los más recurrentes.

En Avellaneda, probablemente, predominó el primero. Si esto fue así, al lidiar con Cervantes el epígono debe de haberse impuesto la tarea de dar figura a un don Quijote propio y que cumpliera coherentemente con las orientaciones que dictaban sus propias definiciones ideológicas.² Si su trabajo no hubiese propuesto algún tipo de contribución se habría expuesto a generar un mero remedo de su modelo, una

1 Martín de Riquer (1988) no duda de que el autor es el antiguo compañero de armas de Cervantes Gerónimo de Pasamonte, a quien supuestamente rebajó en la aventura de los galeotes.

2 Sigo la definición de Teun van Dijk (1999, p. 21) del concepto de ideología: «Las ideologías se pueden definir sucintamente como la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo. Esto significa que las ideologías les permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia».

copia despojada de inventiva personal y de recomposición de los recursos retóricos que caracterizaban al género que iba a tratar. Como razona Gómez Canseco en el prólogo a su edición del segundo *Quijote*:

Avellaneda desarrolló en su libro una aventura, la del viaje para justar en Zaragoza, que no era invención suya, y que aparecía anunciada en la primera parte cervantina. Consecuencia de todo ello es que, en efecto, su *Quijote* se presente como una continuación del de Cervantes. Harina de otro costal es el asunto de la imitación, ya que no todas las continuaciones siguen el modelo narrativo de sus originales. Avellaneda leyó, conoció, manejó y utilizó información procedente del *Quijote* de 1605, pero como novelista sólo imitó algunos de los episodios que conforman sus primeros capítulos. (Avellaneda, 2000, p. 14)

En su imitación fue central la observancia de la verosimilitud conforme la preceptiva legada desde Horacio y que difusores como López Pinciano se encargaron de propalar en la época. Uno de los fundamentos pedagógicos de las poéticas de germen aristotélico es la instalación de la verosimilitud como concepto orientador de la composición de las obras y que, *grosso modo*, se definía no como la verdad en sí, sino como la posibilidad de que algo pudiera efectivamente ser. Esta comprensión de lo verosímil es la que, por ejemplo, esgrimen el canónigo cervantino y Mosén Valentín con tanto denuedo y convicción para descalificar la arquitectura y el contenido narrativos de los libros de caballerías según se aprecia en sendos pasajes:

[los libros de caballerías] son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; 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. (Cervantes, 2005a, pp. 400-401)

No son [los libros de caballerías] sino una composición ficticia, sacada a luz por gente de capricho, a fin de dar entretenimiento a personas ociosas y amigas de semejantes mentiras, de cuya lición se engendran secretamente en los ánimos malas costumbres, como de los buenos buenas. Y de aquí nace que hay tanta gente ignorante en el mundo que, viendo aquellos libros tan grandes impresos, les parece, como a vuestra merced le ha parecido, que son verdaderos, siendo, como tengo dicho, composición mentirosa. (Avellaneda, 2000, p. 309)

Como en el mismo prólogo de Avellaneda se expone a modo de justificación, en el siglo XVI no era infrecuente ni cuestionable que un autor utilizara materiales ajenos para la construcción de sus obras. Aun cuando para Cervantes esta prematura apropiación atentaba contra sus aspiraciones de reconocimiento como escritor, es probable que este no haya sido el principal motivo con que objetó a su primer

imitador, sino dos actitudes que mortificaban directamente a su orgullo: a) la forma como se lo denigra explícitamente en el prólogo rival; b) el trato que el epígono dio a sus personajes centrales.³

Este osado emprendimiento imitativo difícilmente podía convertirse en un panegírico explícito de los libros de caballerías. Asunto muy distinto era transformar el rechazo declarado en objetivo programático.

3. El propósito expuesto en el *Quijote* de Cervantes

Como lo señalan Lucía Megías y Marín (2010), en su *Quijote*, Cervantes da muestras del alto grado de popularidad que los libros de caballerías poseían a inicios del siglo XVII, apreciación que incumbía a un abigarrado abanico social. En el siglo XVI, gracias al conveniente alineamiento de imprenta y estrategia comercial, los libros de caballerías se tornan el primero y más exitoso género editorial.

Pese a esta popularidad, o quizás debido a ella, en diversos pasajes del *Quijote* cervantino nos deparamos con juicios que les son adversos. Como lo señalan Sales Dasí (s/d) y Riley (s/d), no es posible afirmar si Cervantes compartió o no las opiniones que al respecto transmite por medio del canónigo de Toledo, quizás el vocero más hostil contra el género. Es probable que haya habido otras motivaciones bajo la forma de esta disposición. Stephen Gilman (1993), verbigracia, es enfático en atribuirle una ironía implícita al propósito de acabar con la lectura de estos libros, pues entiende que una tarea de esta envergadura sería ociosa, si se toma en cuenta lo que considera el estado decadente que el género poseía a inicios del siglo XVII. La recepción de estos textos, sin embargo, no parece haber sido tan abúlica, según lo demuestra el estudio de María del Rosario Aguilar (2005), lo cual legitimaría la posición programática expuesta en el *Quijote* cervantino. Había, en primer lugar, un grupo encumbrado que le era hostil. Juan de Valdés fue un buen ejemplo. Su principal protesta contra estos libros era la inverosimilitud sicológica, que no está desligada de imbricaciones morales, según se aprecia en esta aserción destacada por Bataillon: «¿Acaso es creíble que Elisena, hija del rey, que vive en el palacio de su padre, se deje arrastrar ya en la primera noche a la cama de un caballero a quien apenas conoce?» (Bataillon, 2007, p. 619), a lo que en páginas posteriores añade:

3 Como apunta Vásquez (2009), para Cervantes debió ser intolerable ver a su hidalgo reducido a un desvariado sin sabiduría y a su escudero a un bufón mentecato y oportunista.

Desde Vives hasta Cervantes, se puede seguir, a lo largo del siglo XVI español, una serie casi ininterrumpida de declaraciones hostiles a los libros de caballerías. Entre ellas hay incluso un voto de las Cortes reunidas en Valladolid en 1555, que pide la prohibición total de esos «libros de mentiras y vanidades». (Bataillon, 2007, p. 622)

Detractores moralistas no verán con buenos ojos las licencias sensuales que suministran sus páginas pobladas de experiencias heroicas. Las mujeres, recuerdan Lucía Megías y Marín (2010), fueron para estos críticos su público más vulnerable. Escritores y religiosos como Benito Remigio Noydens recomendarán, por ejemplo, la conveniencia de abstenerse por completo de su influencia, pues aducen que el encanto y esparcimiento que promueven estas lecturas son capaces de corromper y aun de envenenar el alma con su catálogo de sensualidad y exotismo.

Bajo la férula del erasmismo, la ojeriza hacia el género se propaló por América. En su *Historia general y natural de las Indias* Fernández de Oviedo hace una inculcación supersticiosa, consonante con la que emplean el ama y la sobrina durante la operación del famoso escrutinio en la Primera parte del *Quijote*:

En el prefacio del Libro XVIII de su *Historia de las Indias* deplora una vez más la popularidad de libros como el *Amadís*, el *Esplandián* y sus semejantes, dice que el patrono de esta literatura de ficción es el diablo, «padre de la mentira». (Bataillon, 2007, p. 642)

En segundo lugar, y como lo apunta Martín de Riquer (2003), esta devaluación del género coexistió con su no poco extendida aceptación entre todo tipo de público, aun entre los letrados. Para mostrarlo, el autor convoca, por ejemplo, a Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola y a Lope de Vega. Esta recepción, empero, fue minando hacia el ocaso del siglo, cuando la fantasía exuberante e ilimitada de las historias comenzó a fatigar a sus lectores, pero no a sus oyentes. Cuanto a ello hay que resaltar que, aunque, como advierten Lucía Megías y Marín (2010), la apología del género que hace el ventero en la Primera parte debe ser tomada con cautela debido a la naturaleza de los segadores citados, es oportuno traerla a colación como testimonio literario de esta realidad:

No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han hecho la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque, cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas. (Cervantes, 2005a, p. 262)

Consonante a lo anterior, y como lo señala Marcos Morínigo (Cervantes, 2005b, p. XLI), este género tan supuestamente aborrecido y debilitado, contaba con una nada despreciable cohorte de seguidores en el pueblo rústico, a lo que añade: «Lo que él [Cervantes] realmente quiere es inventar un género narrativo moderno y popular que interesase a todo el pueblo como en el pasado lo habían hecho las historias caballerescas» (Cervantes, 2005b, p. XLI). En la aserción de Morínigo es necesario destacar la alusión a una literatura concebida para *todo el pueblo*, no la elaboración de un género evasivo, que en su momento sedujo al propio Erasmo, sino profundamente afincado en los intereses de quienes serán sus oyentes o lectores.

En otro orden de ideas, es probable que, a medida que construía su obra, Cervantes haya ido percibiendo las vastas posibilidades de exploración que le ofrecía un género que se caracterizaba por la efusión, en donde se daban cabida toda suerte de pasajes, dilaciones y ramificaciones de episodios, en un proceso complejo que le permitiera relacionar la literatura y la vida en un nivel que superaba ampliamente la mera representación de los desvaríos iniciales de don Quijote, conforme podemos leer en I-47:

Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso. (Cervantes, 2005a, p. 401-402)

Por su propia índole, la pareja concebida por Cervantes necesitaba la movilidad territorial como principio rector para el cumplimiento de su objetivo caballeresco, exigencia que le abrirá espacio para suministrar una serie de intersticios de orden ideológico por medio de los personajes. Además de esta facultad prevista en los libros de caballerías, Cervantes aprovechó las de otros géneros, como las novelas pastoril, picaresca, sentimental y morisca, que le permitieron, entre otras cosas, ampliar los paisajes, aumentar el número de personajes, tratar el tema erótico, la sensualidad, las tensiones sociales y condicionar muchos actos al perspectivismo de los participantes. Cervantes se valió, pues, de las posibilidades cada vez más expansivas a que lo autorizaban estos componentes para llegar a un resultado inédito, según se lee en el prólogo de la Primera parte a propósito de la composición de su texto: «Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse» (Cervantes, 2005a, p. 17). Es probable que esta articulación de géneros no hubiera sido posible, o quizás no hubiese alcanzado el alto grado de innovación a que llegó, si Cervantes no hubiese sido un crítico consciente y agudo del arte escrito.

El resultado más visible, y del que Avellaneda se abstuvo de imitar, fue la conciencia que los dos personajes centrales fueron edificando y luego consolidando sobre su propia condición novelesca.

4. El propósito expuesto en el *Quijote* de Avellaneda

La cuestión del individuo ante el mundo es ciertamente uno de los temas renacentistas que recorre con mayor profundidad y derivaciones el trabajo novelador de Cervantes. Al darle centro a esta preocupación, sus personajes pasan a relacionarse con la realidad entendiéndola desde sus propios puntos de vista y perspectivas. En consecuencia, el mundo se convierte en algo relativo y muchas veces contradictorio.

Es muy probable que este principio esté asociado a la molestia que debió sentir Avellaneda ante el orden de cosas que leyó en el volumen de 1605. Para iniciar su *Quijote*, el epígono debía encontrar una justificación, y la encontró de manera directa alineándose al propósito de acabar con la lectura del género que venimos comentando.⁴

Sin embargo, al compulsar su trabajo con el de su predecesor advertimos que dicho objetivo no condice con las insistencias y análisis que el tema acoge en la obra capital de Cervantes. Si observamos estrictamente los enunciados programáticos de sendos prólogos notaremos que la intención de combatir el género comporta dos énfasis opuestos.⁵ En el de Cervantes se lee: «(...) llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco» (Cervantes, 2005a, p. 22). Mientras que en el de Avellaneda:

4 Sobre este propósito tan afincadamente expuesto, Suárez Figaredo, en su elucidario texto sobre la identidad de Avellaneda, se pregunta: «¿Quién se cree que Avellaneda perseguía con su DQA *desterrar la pernicioso lición de los vanos libros de caballería?*» A renglón seguido responde: «La razón fundamental que movió a Avellaneda a escribir DQA fue creer que podía mejorar a Cervantes. El resto es accesorio y quizá (lo que es peor) falso» (Suárez Figaredo, 2004, p. 72).

5 Sobre este énfasis, no deja de ser relevante el objetivo preliminar que Avellaneda atribuye a su obra bajo la premisa de que esta «enseña a no ser loco» (Avellaneda, 2000, p. 201) y la forma como termina su prefacio: «[...] bien se puede permitir por los campos un Don Quijote y un Sancho Panza a quienes jamás se les conoció vicio, antes bien, buenos deseos de desagaviar huérfanas y deshacer tuertos, etc.» (Avellaneda, 2000, p. 201). El remate con 'etc.' le imprime al objetivo que supuestamente orienta a los personajes un acento de ironía, como si esas intenciones no fueran más que fruslerías que no merecen una atención seria. Ese 'etc.' es afín al uso que damos a la expresión 'bla, bla' para referir informaciones de escasa importancia.

Pero quájese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte; pues no podrá, por lo menos, dejar de confesar tenemos ambos un fin, que es desterrar la pernicioso lición de los vanos libros de caballería, tan ordinaria en gente rústica y ociosa [...]. (Avellaneda, 2000, p. 196)

El propósito expuesto en el prólogo cervantino confirma la diversa acogida que en la época se refrendaba a estos libros. En el de Avellaneda, en cambio, se alude a su recepción de un modo distinto, pues, se vocaliza directamente contra la condición social de los adeptos al género, lo que sugiere que más que una preocupación efectiva por los textos que presume hostilizar, el prolegómeno deja intuir una expectativa de refutación de las representaciones sociales que orientan a su modelo.

4.1. Avellaneda y el campesinado

Como acabamos de ver, dos adjetivos del prólogo de Avellaneda sugieren su distancia ideológica con su predecesor: la gente «rústica y ociosa». Si tomamos en cuenta que los rústicos son normalmente las personas asociadas al campesino, advertiremos que el menosprecio confesado incide abiertamente sobre el orden social de los seguidores del género. Ni en el prólogo ni en el curso de las aventuras del héroe cervantino se advierten juicios de este tenor. Algunos de los personajes les atribuirán ociosidad a los apreciadores, ciertamente, pero no acentuarán su origen, más aun, en la Segunda parte se destacará que son precisamente estos adherentes quienes han acogido la novela con mayor aplauso y felicidad.

Una de las constataciones más evidentes de esta distancia ideológica quizás la comporte la forma como Avellaneda trasuntó en Sancho Panza su comprensión de los campesinos en cuanto comunidad. Si el Sancho original da muestras de discreción y cautela, como lo sugieren las reiteradas ocasiones en que trata de advertirle a su amo la conveniencia de no precipitarse ante un hecho o de hacerle ver los errores de su percepción del entorno, el segundo Sancho es un personaje reducido a sustrato animal, voraz y sandio, mal vestido y hablado, pestilente, desleal y oportunista, cuya voracidad no redundo en experiencias compartidas como las viandas que departe el escudero original con Tomé Cecial o con Ricote. Su gula no es más que una extravagancia transformada en espectáculo y su vestimenta es la de un bufón con caperuza (como corresponde al bufón cortesano), que se harta de ajos, es mal hablado, pestilente, ignorante y cobarde. Su animalidad queda ratificada en expresiones como «espejo en que yo me miraba» (hablando de su asno) y escenas como la de su escatológica comunicación con las ventosidades de Rocinante. Ante

esta grosera *reductio* y su proyección hacia las comunidades más desfavorecidas, Cervantes respondió, entre otros recursos, con su acento en la reversibilidad de los personajes centrales, al punto que el loco y el mentecato alcanzan no solo la lucidez, sino también la sabiduría.

En su prólogo, inmediatamente después de mencionar al Santo Oficio y su poder represor, y enmascarado en los supuestos de seguridad y limpieza, Avellaneda nos anuncia su intención de emprender una comedia en la que tomen centro las simplicidades de Sancho: «No solo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza, huyendo de ofender a nadie ni de hacer ostentación de sinónomos voluntarios» (Avellaneda, 2000, p. 197). Estas llamadas *simplicidades* superan en mucho lo que podríamos entender como los actos ingenuos o descuidados del personaje, pues se concentran en un aspecto que, si bien Cervantes usó como recurso de entrada, le permitió tratar, *a posteriori*, el complejo entramado de edificación del personaje.

El segundo Sancho no va nunca allende las fronteras que su justeza mental le autoriza. La elaboración del escudero como individuo limitado es plenamente coherente con el desenlace de la obra: Sancho —junto a su esposa, también bufonizada— se queda a servir en el ambiente cortesano, completamente ajeno al destino que ha tenido el hidalgo, de quien no vuelve a ser escudero y al que incluso ayuda con dinero para regresar a su tierra: «[...] y pasando por la corte, vio a Sancho, el cual como estaba en prosperidad, le dio algunos dineros para que se volviese a su tierra, viéndole ya al parecer asentado» (Avellaneda, 2000, p. 720). De esta manera, con un loco recluido y reincidente, despojado de todo signo de sabiduría y un campesino idiotizado, Avellaneda proyecta un final que anula, o busca anular, las potencialidades transgresivas que pudo haber advertido en su modelo, dejando las implicaciones ideológicas de este reducidas a impropiedades. Tales reprehensiones quedaron tempranamente consignadas en la identificación semántica entre los «hierros» de la cárcel, donde Cervantes declara haber concebido su obra y los «yerros» o errores de la ejecución y de la concepción ideológica que le da matriz.

Las burlas que anteceden al desenlace y que son infligidas contra hidalgo y escudero se sostienen sobre una ideología en la que un grupo social, el de los poderosos, se atribuye el derecho a usar para su esparcimiento a individuos considerados socialmente inferiores. Las bromas, además de actividades de recreación, se instalan también como acciones punitivas, que solo tienen sentido dentro de un sistema altamente represivo y jerarquizado que torna risible el desmedro ajeno.

Cervantes debió percibir esta delimitación del escudero a representante del campesinado menospreciado y, a lo que todo indica, se abocó a la tarea de demarcar las diferencias que median entre su invención y el personaje imitativo, como se colige de la escena en que don Antonio le ofrece albondiguillas a Sancho. Como se sabe, mientras el segundo escudero las devora de un modo zafio, el original lo hace con reposo y discreción:

—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.

—No, señor, no es así —respondió Sancho—, porque tengo más de limpio que de goloso. (Cervantes, 2005a, p. 824)

La intención de que Sancho se limite únicamente a faenas agrícolas y renuncie a todo tipo de ambición arribista figura explícitamente en la defensa del escudero de las actividades rurales en contraste con las de la corte: «[...] bien dicen los pícaros de la cocina que la vida de palacio es vida bestial» (Avellaneda, 2000, p. 697). Sin embargo, el escudero luego se desdice, pues se asienta en Madrid, el centro urbano y cortesano por excelencia, pero no para cumplir con el ensueño encumbrado del Sancho original, sino para servir como objeto de esparcimiento. La conciencia del segundo escudero sobre su pertenencia al campo aparece confirmada muy poco después de que ha hablado de la corte:

Verdad es que si el señor Arcapámpanos me asegurase un ducado cada mes y dos o tres pares de zapatos por un año, con cédula de que no me lo había de poner después en pleito, y vuesa merced saliese por fianza dello, sin duda ternía mozo en mí para muchos días. Por eso, si lo determina hacer, no hay sino efetuarlo y encomendarme su par de mulas y decirme cada noche lo que tengo de hacer a la mañana, y adónde tengo de ir a arar o a dar tal vuelta a tal o a tal restrojo. (Avellaneda, 2000, p. 697)

La ridiculización de Sancho no se limita a su encuadramiento laboral, sino que se extiende al manejo de su propio nombre, según se deriva del uso del prestigioso *don* añadido a la coda por su filiación a Pedro el Remendón, una broma que parece haber sido extraída de *El Crotalón* de Villalón, en cuyo canto octavo se lee:

Micilo: Pues tu padre, ¿tenía antes don?

Gallo: Sí [tenía], pero teníale al fin del nombre.

Micilo: ¿Cómo es eso?

Gallo: Llamábase Francisco remendón. (Villalón, 2003, p. 68)

El mismo *don* aparece empleado por el Sancho original, pero no con acento de mofa, sino para tildar que en su gobierno dicho tratamiento aumenta las distancias sociales en lugar de disminuirlas y que, por lo tanto, su eliminación se justifica: «[...] Dios me entiende, y podrá ser que, si el gobierno me dura cuatro días, yo escardaré estos dones, que, por la muchedumbre, deben de enfadar como los mosquitos» (Cervantes, 2005a, p. 716).

La oposición respeto/menosprecio hacia el campesinado debió, pues, ser una de las formas que encontró Cervantes para definir el hiato ideológico que lo separaba de su imitador. Para comprender este intersticio ideológico es necesario tener en cuenta cómo se trabaja la risa en el segundo *Quijote*, de lo cual nos ocuparemos en el apartado entrante.

4.2. *El poder y la orientación de la risa*

Por su raigambre terrenal, en la Edad Media la risa estaba estrechamente asociada a los pecados. Esta identificación fue perdiendo consistencia hasta que el Humanismo, gracias a su posición crítica a los modelos canónicos instaurados por el período histórico anterior, la replanteó en virtud de un modo renovado de entender al ser humano. Como explica Juan Carlos Pueo, con el Humanismo se concluye que:

[...] la risa no es algo pecaminoso, sino que es una característica peculiar del hombre y que, por consiguiente, puede ser digna de ser desarrollada de manera que sea incluso signo de distinción e ingenio en el ideal cortesano de esta época (Pueo, 2001, p. 145).

En el prólogo de la Primera parte, el amigo vindica el poder sanador de la risa. Por su parte, en el de Avellaneda no se la menciona directamente, sino de manera lateral, al clasificar su libro como comedia. *Grosso modo*, entre ambas obras se advierten dos diferencias de base en el tratamiento de la risa:

- a) Mientras la risa en Avellaneda requiere un público, en Cervantes suele darse sin testigos, como las extravagantes maromas que ejecuta el hidalgo en Sierra Morena.
- b) Con Cervantes la risa se origina y se dirige hacia los distintos ejes sociales. Con Avellaneda esta se convierte en conducto unidireccional. El poderoso se ríe del subordinado y este de subordinados menores.

Lo que es muy particular en Avellaneda, y que Iffland (1999) destaca con propiedad, es la insistencia con que el narrador trata de inducir al lector a reírse. Es

frecuente que se nos advierta de que una determinada acción es graciosa, a la que, se espera, el lector debería responder riendo, como si ya se hubiera determinado *a priori* lo que es o no digno de dicha reacción.

Como indica Sales Dasí (1999) en los libros de caballerías el pueblo comparece a los eventos de manera esporádica y colectiva, sin figuraciones personales. Sobre esto, el autor agrega: «Cuando alguno de sus miembros [del pueblo] no es utilizado como instrumento para obtener una determinada información, se le suele introducir como espectador» (Sales Dasí, 1999, p. 7). Avellaneda se vale de estos encuadramientos multitudinarios suministrados por el género para orientar lo risible, que está rigurosamente condicionado por la maquinaria burlesca de los caballeros y que asume una poderosa injerencia sobre la exclusión social. La participación efectiva de personajes individualizados desprendidos de las colectividades es, en general, poco relevante. Las jerarquías asumen una vistosa relevancia, por medio de las cuales no solo se alude a la preeminencia y al origen del poder, sino que se centraliza su influjo como expresión de una ideología que busca la inmovilidad social de los individuos. Este poder incumbe tanto al orden político como al eclesiástico.

Don Álvaro Tarfe y Mosén Valentín son ciertamente las principales representaciones de sendos poderes. Ambos actúan de manera coordinada y ninguno opera como crítico o contención del otro. Desde estas instancias, don Quijote y Sancho no son más que un par de marginados cuya función social es servir de esparcimiento.

En un episodio central, don Álvaro invita a otros caballeros a cenar y discutir las libreas que vestirán en el juego de las sortijas, evento que se despliega a lo largo del capítulo XI. Don Quijote se encuentra hospedado en la residencia del noble, y bajo este condicionante físico entendemos que, mientras lo detente el poder de los señores, el hidalgo no puede contar con otra suerte que hacer las veces de bufón, como lo consigna la siguiente línea: «[...] y para que gustasen de don Quijote como de única pieza [...]» (Avellaneda, 2000, p. 343). Las palabras «gustasen» y «pieza» son las expresiones vertebrales que definen el destino del hidalgo: «gustasen» —como alguien que solo puede ser usado como espectáculo— y «pieza», que equivale a bufón.

Mosén Valentín y el cura cervantino convergen en la intención de hacer retornar al hidalgo a la aldea para asearlo del delirio caballeresco. En el sistema de creencias de aquel, la mejora de don Quijote se debe fundar en rezos y lecturas devotas; no obstante, su comportamiento caritativo no tardará en alinearse a la ideología nobiliaria, como lo demuestra esta intervención, en la que se dirige a dos clérigos amigos:

Por Dios, señores, que tenemos con ellos [don Quijote y Sancho] el más lindo pasatiempo agora en esta casa que se puede imaginar; porque el principal, que es el que está en la cama, se finge en su fantasía de caballero andante [...] Pero gozaremos de su conversación los días que aquí en mi casa se estuviera curando, y aumentará nuestro entretenimiento la intrínseca simplicidad deste hablador, a quien el otro llama su fiel escudero. (Avellaneda, 2000, p. 306)

Un aspecto que separa palmariamente las bases ideológicas sobre las que se sustentan ambos *Quijote* es la identificación de la causa principal que favorece el reconocimiento social y la elevación personal: mientras en el original se validan las obras, en el del epigono se glorifica el valor de la sangre. El fastuoso cuadro del desfile de aristócratas que precede al juego de las sortijas en el capítulo XI de la imitación no halla parangón posible en su modelo. Este preámbulo es una minuciosa relación visual, esmerada en la descripción de atuendos, escudos, guirnaldas y bastones en los que se leen precisas inscripciones latinas de alusiones imperiales y epigramas laudatorios como el que pertenece a Lope de Vega: «Philippo Regi, Caesari invictissimo, / omnium maximo Regum triumphatori, / orbis utriusque et maris felicissimo [...]» (Avellaneda, 2000, p. 351). Las descripciones redundan en imágenes legendarias y épicas, se alude a príncipes, generales, reyes y héroes míticos. Paralelamente el narrador nos informa de las ostentosas libreas que visten los jóvenes caballeros. Entre todo este boato emerge don Álvaro, que porta un escudo con la imagen de don Quijote y en la que se lee un terceto que de alguna forma resume la carga ideológica que comporta el evento: «Aquí traigo al que ha de ser, / según son sus disparates, / príncipe de los orates» (Avellaneda, 2000, p. 356).

La reacción de la muchedumbre, que replica una de las convenciones de los libros de caballerías por cuanto asiste maravillada al despliegue exhibicionista, *mira* la burla y se ríe de la ocurrencia. Con esta respuesta se valida la ridiculización como acto de risa promovido de manera unidireccional desde la altura jerárquica hacia la plebe. La entrada voluntariosa y jactanciosa de don Álvaro, y la admiración pública que le sigue, no se origina en el mérito personal sino en el rango social. Más tarde, don Quijote, reducido a condición de presea, será presentado en público para que don Álvaro reafirme su poder ante el resto de caballeros, un acto que, por lo demás, era *praxis* deliberada en semejantes eventos: «Y no es cosa nueva en semejantes regocijos sacar los caballeros a la plaza locos vestidos y aderezados y con humos en la cabeza» (Avellaneda, 2000, p. 358).

Durante el curso del magnífico despliegue no deparamos con ningún cuestionamiento por parte del narrador. El único instante en que se asoma un cuadro que

podiera parecer disonante con la espléndida parafernalia es el del mozo que ha dilapidado su patrimonio, y que, para no confundirse con los pobres, se arrima al desfile consagratorio. Sobre este aspecto tampoco se vierten planteamientos críticos ni adversos.⁶

Finalmente, junto con lo que hemos visto y tratado hasta ahora, la suposición de que Avellaneda empleó el material cervantino con un objetivo ideológico descansa en otra evidencia, de índole retórica. Recordemos que Cervantes utiliza el recurso de atribuir la autoría de su obra a un historiador arábigo, de modo que el narrador inicial pasa a operar como una suerte de enlace con otras voces que se van diseminando. A partir del capítulo IX de la Primera parte, los narradores comenzarán a ser múltiples e imprevisibles. Para Avellaneda, que debió comprender estas enormes posibilidades creativas, tales irradiaciones no parecen haber sido centrales. La cita de su sabio comparece únicamente en la apertura de la novela. Lo llama Alisolán y de él solo nos informa que, al igual que Cide Hamete, es historiador arábigo, quien encontró «la tercera salida que hizo del lugar del Argamesilla el invicto don Quijote de la Mancha para ir a unas justas que se hacían en la ciudad de Zaragoza» (Avellaneda, 2000, pp. 207-208). La condición del libro como traducción de un original es remota y referida muy *a posteriori* casi por accidente.

Tras su sucinta presentación, Alisolán no volverá a comparecer, lo que sugiere que para Avellaneda la figuración del recurso no contemplaba la compleja búsqueda de expansiones narrativas que caracterizan la obra de su modelo.

5. Conclusión

El modo como fue construido el *Quijote* original sugiere que el descrédito expuesto de los libros de caballerías acabó siendo compatible con su reconocimiento y aun con la acogida de sus propiedades retóricas. En lo que atañe a su imitación, no parece evidente que haya existido una planificación premeditada para llevar a cabo la devaluación del género. La falta de insistencia en este particular, el desaprovechamiento retórico del historiador fingido y los adjetivos despreciativos con que son tratados los seguidores de estos textos permiten barruntar que su autor se valió de dicha censura únicamente para situar su historia en un marco reconocible y referencial. Su intención de hostilizar estos libros pudo ser meramente introduc-

6 Iffland rememora una línea de Quevedo que bien resume lo que se ha comentado en esta parte: «no puede ser hijo de algo el que no tiene nada» (Iffland, 1999, p. 57).

toria, un punto de arranque para posteriormente dar prioridad a la defensa de unas representaciones sociales conservadoras que obraron como respuesta a las posibles transgresiones ideológicas que debió leer en el volumen de su modelo.

Ello permite comprender, por ejemplo, el elevado predominio de aristócratas que participan en parte importante de la obra para planificar y ejecutar bromas menos-cabadoras al binomio central. Sobre este punto, es necesario remarcar que, como lo advierte Iffland (1999), esta prevalencia no nos autoriza a afirmar que Avellaneda haya efectivamente pertenecido al grupo selecto de los así llamados *caballeros de buen gusto*, pero sí que fue afín a sus intereses.

El grupo dominante es perfilado como un colectivo privilegiado que ve con recelo las aspiraciones de encumbramiento social desde los sectores marginados. La obra capital de Cervantes, en cambio, nos sugiere un escritor que, aun cuando pudo reconocer el poder de estos grupos elevados, no se abstuvo de dirigirles sutiles reprobaciones como las que el narrador asesta contra los duques y el conde de Salazar, epítome de la intolerancia institucionalizada: «porque con el gran don Bernardino de Velasco, conde de Salazar, a quien dio su majestad cargo de nuestra expulsión, no valen ruegos, no promesas, no dádivas, no lástimas» (Cervantes, 2005a, p. 849). La obra de Avellaneda se exime de reconvenções de este tipo. En ella los nobles ocupan siempre la hegemonía y propician una supuesta estabilidad social. Ejemplo de este orden de cosas es la figuración de Sancho y el énfasis sin matices con que se trata su condición de rústica elementalidad. El escudero aparece confinado a un desempeño de mero bufón, destituido de la astucia ocasional y creciente que en el modelo de su antecesor le permitirá ir construyendo una suerte de articulación con la reversibilidad de su amo.

En Avellaneda son visibles acentos como la fijación de las jerarquías sociales, la inamovilidad de los campesinos y la afirmación de los valores heredados como méritos superiores a los de las obras. Su motivación didáctica, consecuente con la doctrina del *utile-dulce* horaciana, lo lleva a eliminar la pulsión individualista del caballero original y a reemplazarlo por el determinismo social y el castigo divino advenido de las infracciones, asunto del que se ocupan sustantivamente sus dos novelas intercaladas. El *Quijote* epígono, tan alienado que ni siquiera podía ser amigo de su escudero, es el resultado de un orden mundano y divino que niega las intercesiones que lo puedan debilitar.

En resumen, la censura a los libros de caballerías no parece haber sido una motivación medular en la obra de Avellaneda, sino un recurso retórico que le permitió

alinearse a la condicionante temática más directa que le impuso su modelo, y que le sirvió de marco para elaborar una obra de intersticios ideológicos preservadores del orden social, económico y político, que obraron como contestación a las señales desestabilizadoras que muy probablemente coligió de la obra capital de su antecesor.

Referencias bibliográficas

1. Aguilar, M. R. (2005). La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote*. *Literatura. Teoría, historia, crítica*, 7, 45-67.
2. Avellaneda, A. F. (2000). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. L. Gómez Canseco (Ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
3. Bataillon, M. (2007). *Erasmus y España*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
4. Bloom, H. (1994). *O Cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
5. Cervantes, M. de. (2005a). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Ciudad de México: Editorial Tomo.
6. Cervantes, M. de. (2005b). *Don Quijote de La Mancha*. Buenos Aires: Eudeba.
7. Gilman, S. (1993). *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
8. Iffland, J. (1999). *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana.
9. Lucía Megías, J. M. & Marín Pina, M. C. (2010). *Lectores de libros de caballerías*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lectores-de-libros-de-caballerias/> [Consultado en octubre de 2014].
10. Pinciano, A. (1998). *Filosofía antigua poética*. Madrid: Biblioteca Castro.
11. Pueo, J. C. (2001). *Ridens et Ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza: Tropelías.
12. Riquer, M. de. (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
13. Riley, E. (s/d). *Cervantes: teoría literaria*. Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/riley.htm#> [Consultado en octubre de 2014].
14. Sales Dasí, E. (s/d). *Los libros de caballerías por dentro*. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/los-libros-de-caballerias-por-dentro/html/57c6e6fc-376f-405e-981b-5a50f24fae89_2.html#I_0_ [Consultado en octubre de 2014].

15. Sales Dasí, E. (1999). «Ver» y «mirar» en los libros de caballerías. *Thesavrus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, LIV, 1. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/54/TH_54_001_017_0.pdf [Consultado en octubre de 2014].
16. Suárez Figaredo, E. (2004). *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*. Barcelona: Carena.
17. Van Dijk, T. (1999). *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Editorial Gedisa.
18. Vásquez, J. G. (2009). *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara.
19. Villalón, Cristóbal. *El Crotalón*. Biblioteca Virtual Universal. 2003. Recuperado de: <http://www.yumpu.com/es/document/view/14725825/el-crotalon-biblioteca-virtual-universal> [Consultado en septiembre de 2014].