

Antonio de Padua Andino Sánchez
Investigador Independiente
Universidad de Granada

La literatura clásica como motor creativo de Cervantes frente al *Quijote* apócrifo

Classical Literature as Cervantes' Creative Force versus the Apocryphal *Don Quixote*

Recibido: 06.10.2024 / Aceptado: 09.11.2024

Resumen: El artículo analiza el importante papel de la literatura grecolatina en Cervantes en comparación con el *Quijote* apócrifo de Avellaneda. Con la integración, transformación y adaptación magistral del acervo cultural de Grecia y Roma a su modo propio de hacer literatura, el alcaáino invita a reflexionar sobre temas que ocuparon un lugar preferente, también, en las inmortales obras de la Antigüedad, que en sus manos no se limitan a ser una mera biblioteca de recursos artificiosos, una referencia estéril de erudición desvaída y acartonada, como sucede en el caso de su rival, sino que se funden de manera íntima con la esencia misma de la obra.

Palabras clave: *Quijote*, Cervantes, *Eneida*, Aristóteles, Avellaneda.

Abstract: The article analyzes the important role of Greco-Latin literature in Cervantes in comparison with Avellaneda's apocryphal *Don Quixote*. With the masterful integration, transformation and adaptation of the cultural heritage of Greece and Rome to his own way of making literature, the writer from Alcalá invites us to reflect on themes that also occupied a preferential place in the immortal works of Antiquity, which in his hands are not limited to being a mere library of contrived resources, a sterile reference of faded and stuffy erudition, as is the case with his rival, but are intimately fused with the very essence of the work.

Keywords: *Don Quixote*, Cervantes, *Aeneid*, Aristotle, Avellaneda.

1. La tradición clásica en el *Quijote*

Al sumergirnos en las páginas del *Quijote* de Cervantes, nos encontramos ante un vasto tapiz de referencias y alusiones al mundo clásico que, en principio, invalidan el ideal romántico de la improvisación casual propia de un *ingenio lego* y, con ello, la excusa de ser una obra “falta de toda erudición y doctrina” (I, prólogo, 11)¹ por culpa de la “insuficiencia y pocas letras” de su autor (I, prólogo, 13). Por el contrario, el análisis filológico del texto se ajusta y responde plenamente a la idea de un Cervantes humanista² y autodidacta, en el que “su relativa familiaridad con la literatura latina procedió más bien de una labor empírica, nacida de su famosa afición a leer” (Canavaggio 2015: 53); y, además, dispuesto como escritor a desarrollar hasta las últimas consecuencias los cánones literarios de la verosimilitud aristotélica (Andino 2023a: 168-174) y la imitación horaciana (Andino 2023b: 34-36). Por tanto, en absoluto es el genio espontáneo e inspirado que nos había transmitido la tradición romántica³.

Y es que, al contrario que los relatos impresionistas de la realidad de los autores decimonónicos y, más bien, conforme prescribe Aristóteles en su *Poética* (1985: 249), la creación cervantina no tiene por qué haberse visto jamás en la obligación de contar las cosas que suceden directamente en la vida real, sino sólo cómo pudieron haber ocurrido; lo cual afecta y se extiende por igual a sus personajes y situaciones, donde no ha lugar su veracidad en contraste con un modelo real, sino sólo su verosimilitud, tal como afirmaba expresamente en la primera parte el personaje del canónigo:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un *mesmo* paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la *verosimilitud*

¹ Todas las citas del *Quijote* están tomadas del primer tomo de la edición de F. Rico (2004), que aparece relacionada al final en la bibliografía. El número romano representa la primera o segunda parte, y los números arábigos que siguen, el capítulo y la página.

² “La primera afirmación de autonomía y originalidad en *La Galatea* es la defensa de la lengua española incluida en el prólogo, discusión de importante ascendente humanista” (Castro García 2018: 340).

³ “La historia de la literatura nació a finales del siglo XVIII y se desarrolló en el XIX bajo el impulso del Romanticismo. Los autores románticos realizaron una interpretación de su obra ajustándola a sus propios presupuestos, ensalzando a Cervantes como autor prototípico de la genialidad romántica. Los autores románticos repudiaron el concepto clásico y clasicista de la ‘imitación’, que había sido considerada la forma fundamental de creación literaria desde la Antigüedad hasta el Prerromanticismo y estaba plenamente vigente en la época de Cervantes, y promovieron en su lugar la ‘originalidad’ creativa, de manera que los autores geniales se equiparaban a una suerte de dioses que creaban sus obras desde la nada. Y estos presupuestos del Romanticismo se aplicaron de forma anacrónica a Cervantes, que fue considerado como un genio creador y autosuficiente. De ahí que en la actualidad no sólo siga existiendo un gran rechazo a considerar que Cervantes pudiera haber imitado a otros autores, como era habitual en su época, sino que incluso se ha abordado con reparos el estudio de las fuentes en las que se inspiró” (Martín 2023: 73).

y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.
(I, 47, 600)

Por otro lado, para el otro mentor de Cervantes, el poeta de Venusia, ser docto en las obras precedentes era imprescindible para, partiendo de los modelos literarios de cada género, poder recrearlos hábilmente dándoles nueva vida (Horacio, *Arte poética*, 2003: 317-318). El escritor o poeta es un “erudito imitador” (*doctum imitatore*), una *persona cultivada e instruida en mil lecturas*, apto para saber extraer de la propia literatura otras nuevas y más altas creaciones de igual o mayor categoría. Pues la extracción imitativa de las fuentes originales, en la ejecución de nuevos ensayos y caminos del arte, siempre fue y será lícita para todo artista que siga el dictado horaciano: “Estuvo permitido y siempre lo estará / forjar moneda antigua estampada con cuño actual” (*Arte poética*, 2003: 58-59). Tal convicción como propuesta creativa era algo característico y común en la época renacentista⁴, a la que Cervantes, a la edad de 58 años en 1605 y de 68 en 1615, seguía anclado intelectualmente y a contracorriente de sus colegas de profesión literaria. Por tanto, hacer uso de las fuentes clásicas pertinentes no suponía un menoscabo en la reputación o prestigio profesional para un escritor de su mentalidad, sino, todo lo contrario, era el arranque lícito y de altura con el que se dotaba adecuadamente para emprender cualquier proyecto literario que pretendiese ser, también, de cierta envergadura. Ello es lo que habilita, efectivamente, a defender que “la tradición clásica no constituye un mero ornato en el *Quijote* sino que afecta a su misma concepción, desarrollo y fin” (Barnés 2008: 359).

2. El *Quijote* apócrifo como referente: dos segundas partes muy distintas

Entre los libros de la época que con toda probabilidad pudieron influir en la redacción de la segunda parte figura y destaca el *Quijote* falsario de 1614, del que Cervantes pudo tener noticia con cierto tiempo de antelación antes de que pasara a la imprenta. Pues “puede sospecharse que el *Quijote* de Avellaneda circulaba en manuscrito, como tantas obras entonces, y que Cervantes tuvo de él conocimiento desde que empezó a componer su segunda parte” (Menéndez Pidal 1924: 64, nota 1):

Cervantes debió de empezar a escribirla poco después de conocer el manuscrito de Avellaneda. Y, al hacerlo, se inspiró claramente en Mateo Alemán, cuya primera parte del Guzmán de Alfarache, publicada en 1599,

⁴ “Recordemos al respecto las palabras del Brocense en su breve introducción a la edición anotada de Garcilaso: ‘No tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan, por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo, que no ay (sic) otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrinas para saber imitar’. Citado en Gallego Morell (1966: 25)” (Close 2009: 94, nota 9).

había sido objeto de una continuación apócrifa que se publicó en 1602, firmada con el pseudónimo de Mateo Luján de Sayavedra. En 1605, y como respuesta al usurpador, Alemán publicó la verdadera segunda parte del Guzmán, en cuyo prólogo confesó expresamente que había imitado a su rival para componerla. Cervantes, que conocía muy bien el caso de Alemán, decidió hacer en parte lo mismo que él: servirse de la obra apócrifa para componer su verdadera segunda parte. Pero, a diferencia de Alemán, no denunció abiertamente la identidad de su rival ni reconoció expresamente que hubiera imitado su obra para componer la suya, seguramente para no dar publicidad al manuscrito del Quijote apócrifo mencionándolo en una obra (la verdadera segunda parte del Quijote) que pensaba publicar, porque despreciaba la calidad literaria de Avellaneda y podría resultar contradictorio imitar a quien se desdeña. (Martín 2023: 79)

Teniendo, pues, en cuenta que Cervantes conocía al perjudicado escritor sevillano y su original respuesta editorial⁵, y siendo el texto de Avellaneda posterior a la primera entrega y anterior a la segunda en el tiempo, cabría, entonces, la más que plausible suposición de causa-efecto de que Cervantes pudiera haber hecho otro tanto con el libro de Avellaneda o, al menos, tenerlo muy presente a la hora de volver a dirigir las nuevas aventuras de su personaje, con la intención de diferenciar y distinguir lo más posible su magistral obra del impostado remedo; y, provocado por la influencia de su lectura (Martín 2024: 89-101), pudo haber querido dar a entender haber resuelto las mismas de muy diferente modo, reivindicando la naturaleza y calidad genuina de la obra original y, de paso, a sí mismo como escritor⁶.

Tales discrepancias de tono saltan a la vista y se materializan en los siguientes términos:

2.1. El éxito basado en la admiración y no en la burla hacia los protagonistas

La opinión extendida y común de principios del siglo XVII era que el *Quijote* era un libro muy divertido. Cualquier posible oferta de continuación de la historia que se hubiera presentado habría estado gratamente acogida por una ferviente demanda, suscitada por la enorme popularidad que tuvo la primera parte del *Quijote*. Se daba la circunstancia de que desde la publicación de 1605 ambos estereotipos de amo y escudero eran muy conocidos y

⁵ “Tuvieron éstos que conocerse casi forzosamente dentro del complejo ambiente literario de Sevilla en la última década del siglo XVI” (Márquez 1989: 149-150).

⁶ “Lo cierto es que no parece sino que de la envidia que Avellaneda alimentaba contra Cervantes quiso este sacar el fruto más razonable: el no asemejarse en nada a su envidioso; no parece sino que en este vio más claros que nunca los peligros de trivialidad y grosería que la fábula entrañaba, y se esforzó más en eliminarlos al redactar la segunda parte del Quijote. Ya no se le podrá ocurrir dar aquellas dos o tres pinceladas gordas de la primera parte, aunque tan lejos andaban todavía de la tosquedad de su imitador” (Menéndez Pidal 1924: 65).

solían ser replicados folklóricamente en toda clase de festejos populares (Cabanillas 2006: 25). Avellaneda sabía a ciencia cierta que tendría el público a favor si mantenía e, incluso, exageraba el reclamo humorístico de la primera entrega, que había calado poderosamente en el vulgo. Por eso se aplicó con entusiasmo a los gustos histriónicos del populacho y reprodujo en sus páginas tanto la actitud festiva del tropel de gente que solía arracimarse al paso del excéntrico don Quijote, loco, irritable y desequilibrado, así como la misma reacción de burla y escarnio que provocaba en la vida real la pantomima carnavalesca que correteaba las calles disfrazada con su ridículo aspecto. El autor de Tordesillas estaba muy seguro de que su novela iba a ser leída abundando en esos mismos trazos asimilados ya por el pueblo llano y bullanguero, y explotó una y otra vez los brotes de locura airada del personaje de la primera versión. Con ello no sólo ponía negro sobre blanco y llevaba a la letra impresa el disfrute chusco y ramplón de un público amplio⁷, también aprovechaba el viento favorable de su arrollador éxito, dando, como diría su admirado Lope de Vega (Avellaneda 2014: 10), al vulgo lo que el vulgo pide⁸.

En la parte contraria, aunque ambas versiones respetan la línea temporal del relato y la acción arranca varios días después del último episodio de la primera, Cervantes introduce un hecho insólito en el tercer capítulo, un nuevo personaje, el bachiller Sansón Carrasco, que da cuenta de que toda la historia ha sido relatada y trasladada punto por punto a la imprenta.

De esta forma, Cervantes deja claro a sus lectores que el auténtico don Quijote es aquél cuyas aventuras fueron publicadas con anterioridad, y ni siquiera se refiere de manera explícita a ese otro don Quijote cuya historia tan solo circula [en el momento en que escribe esta segunda parte] en manuscritos y pretende así obviar. (Martín 2024: 97)

Mas, al insertar y lanzar el éxito de público obtenido en la edición de 1605 al interior de las páginas de la segunda parte, reconduce el jolgorio folklórico de la calle y lo transforma en admiración y respeto hacia los personajes y, por ende, hacia la calidad literaria del autor y de la obra. Además, lo hace de manera sublime: abre las páginas del relato al tiempo y circunstancia del momento presente permitiendo que la dimensión física de la realidad externa penetre con naturalidad en el interior novelado, en el libro escrito⁹.

⁷ Así se muestra la muchedumbre en el capítulo XXIX cuando don Quijote llega a Madrid (Avellaneda 2014: 251).

⁸ “[...] y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (Lope de Vega 1971: 133, vv. 45-48).

⁹ Circunstancia que le permite a don Quijote gozar directamente del mismo aplauso y fama que los héroes clásicos. Pues, en adelante, el fenómeno popular que provoca don Quijote a su paso ante las personas que lo tienen ya por famoso y digno de admiración, es similar al que suscitaban Eneas o Ulises, en la *Eneida* o la *Odisea*, los modelos épicos de Grecia y Roma (García Gual *apud* Homero 2000: XIV).

Además, prueba reveladora de dónde entendía el propio Cervantes que residía su buena reputación y prestigio como escritor, es que los episodios famosos, exitosos y celebrados por todo el mundo, a los que alude el joven bachiller en su tertulia con don Quijote y Sancho (II, 3, 707), están basados e inspirados, precisamente, en la *contaminatio*¹⁰, transformación y adaptación del autor de temas de la cultura grecolatina (Andino 2019-2020: 5-13). Todos los que presenta como resumen y mascarón de proa de la popularidad de la primera entrega están documentados de partida y desarrollo en la literatura grecolatina. De este modo, nada más comenzar la segunda parte, el alcaláino hace alarde y distinción de su modo propio de hacer literatura de calidad como hecho diferencial (Andino 2022: 61-62), sin necesidad de rebajarse a “hablar en necio para darle gusto al vulgar” (Lope de Vega 1971: 133, v. 48). Pues, como demostró con suficiencia a través del diálogo entre el cura y el canónigo de la primera entrega sobre las comedias, “Cervantes es refractario al arte vulgar” (Castro 1925: 49).

2.2. La inclusión espontánea, pero literaria, de la nobleza en el relato

En las aventuras del *Quijote* cervantino y del apócrifo intervienen personalidades de la nobleza y de autoridad que, al mezclarse con la singularidad del ingenioso caballero, no sólo contrastan la realidad y estamento social con la peculiar mentalidad del personaje, sino que, a su vez, para mayor divertimento de los mismos, tienen suficiente poder como para ser capaces de recrear cuadros muy coloridos que exaltan y procuran un entorno caballeresco adaptado a la locura del disparatado protagonista.

La decidida entrada de éstos en la trama de Avellaneda tiene su explicación desde el punto y hora que tales autoridades habían ya dado probados frutos humorísticos en la primera entrega, tanto en relación con las fuerzas del orden en el episodio de los galeotes (I, 22, 257-271) como en el de los cuadrilleros en la venta (I, 46, 574-580). Poner frente a frente el poder real y efectivo de los cuerpos de seguridad del reino y las estúpidas y ridículas ínfulas caballerescas de don Quijote brindaba bastante juego narrativo y chistoso al de Tordesillas.

Pronto, desde el tercer capítulo, el autor apócrifo empuja a don Quijote a manifestar su deseo de alternar con las altas esferas del poder (Avellaneda 2014: 37). Querer codearse con la casta nobiliaria del país por ser caballero andante se convierte en otro signo más de su hilarante y desacreditada locura. Acudirá *motu proprio* a la corte en busca del reconocimiento de su gallardía caballerisca y, a cambio, obtendrá siempre burla constante y tratamiento de loco hasta derivarlo, finalmente, a la casa del Nuncio

¹⁰ “Indudablemente, el proceso mismo de construcción de un texto literario en la época de Cervantes se articulaba en el ejercicio de la ‘imitación compuesta’, es decir, del juego de *contaminatio* de varias fuentes” (Schwart 2005: 7).

en Toledo. En el remedo de 1614 la condición de noble tiene su razón de ser de manera convencional, en los títulos nobiliarios y la herencia de sangre, simplemente. En ninguna página escrita por Avellaneda encontraremos que la verdadera nobleza resida “en la virtud y en la liberalidad de sus dueños” (II, 6, 737), perfilando moralmente el alcance de su prestigio en las buenas obras y buen talante de la persona, como proclamará el personaje auténtico en su segunda parte de la mano de su primer creador y tomado, a su vez, de los versos latinos del poeta hispanorromano Juvenal¹¹.

Diferente va a ser, también, cómo se va a fraguar el encuentro de don Quijote y Sancho con los nobles representados por los duques en la versión cervantina.

Según Clemencín (*apud* Cervantes 1913: 387, nota 2), Cervantes tuvo en cuenta, con objeto de imitarlas, otras tantas aventuras de libros de caballerías con el mismo tema del capítulo 29, que trata “De la famosa aventura del barco encantado”. Pero, si lo comparamos con sus precedentes caballerescos, parece una aventura fallida e inacabada tanto dentro de la estructura narrativa como de su propio contenido. Otra posibilidad, sin embargo, con la que podemos interpretar dicho episodio es que sea una evocación recreada del análogo preludeo del libro I de la *Eneida*, y que la entrada del nuevo personaje de la duquesa venga precedida, también, de cierto naufragio por parte del héroe en parangón con la llegada a las costas de la nueva Cartago del caudillo troyano. Con esa particular referencia al poema de Virgilio, que enaltece y prestigia literariamente el relato, tal aventura fluvial adquiere mayor relieve y sentido en la creación castellana.

En efecto, ambos naufragos, manchegos y troyanos (Virgilio, *Eneida* I, 170-173), toman tierra tras una *tormentosa* navegación (II, 29, 954). Y el papel de la diosa Venus, disfrazada de amazona, equipada con atuendo y armas de cacería, que les indica en qué territorio se han adentrado en el poema latino, pasa a desempeñarlo a la perfección en la novela castellana la duquesa, también, vestida de cazadora. Cervantes fundiría las dos entidades femeninas trascendentales del episodio épico original, la diosa Venus y la reina Dido, en el nuevo personaje. Además, como sucede en la fuente clásica de referencia, la sublime aparición de la misteriosa cazadora virgiliana encarnada en Venus sería la razón subyacente, a nuestro entender, de que el alcaíno recurra a una presentación también misteriosa, émula de la original latina, que aparece en el título del capítulo 30, y que oculta momentáneamente la personalidad y categoría social de la nueva e imponente presencia femenina: “De lo que le avino a don Quijote con una bella cazadora” (II, 30, 955).

Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafreñ o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de

¹¹ “La única nobleza que existe es la virtud” (Juvenal, *Sátiras* VIII, 19-20).

plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizzarría venía transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquella alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad. (II, 30, 956)

Virgilio, *Eneida* I, 314-320:

Al cual su madre la hermosa Venus
apareció en mitad de aquella selva,
en hábito y en rostro de doncella,
armada de espartana virgen,
o cual la tracia Harpálice cuando iba
el carro y los caballos fatigando
que al veloz Hebro precedía corriendo;
Pendía del hombro un fácil arco,
como si cierto fuera cazadora;
desnudas las rodillas, los extremos
de la basquiña, delicada y rica,
en nudo graciosísimo prendidos. (Virgilio 1982: 20)

Arturo Marasso (1947: 121) identifica los adornos, el grupo acompañante y el vestido de cacería con la escena homóloga de Dido en el libro IV de la *Eneida*. Refuerza su hallazgo el que en la traducción de la época aparezcan los mismos términos “palafrén” y “guarnición” que utiliza Cervantes en la descripción de la duquesa, cambiando el color púrpura del vestido de la reina por el color verde de la dama castellana.

Virgilio, *Eneida* IV, 134-139:

Allí el ligero palafrén la aguarda,
con guarnición soberbia de oro y grana,
feroz tascando el espumoso freno
de gran suma de gente rodeada,
con un manteo de caza preciosísimo
de púrpura sidonia, por la orla
de frigios fresos todo recamado. (1982: 121)

No obstante, aunque la imagen descriptiva de la “bella cazadora” la hubiera recogido Cervantes del libro IV, la acción propiamente dicha parece ser la que se observa en el libro I. Ante el lector se dramatiza, igualmente, el asombro por la irrupción de este nuevo personaje femenino. Y el paralelismo se acentúa aún más cuando don Quijote envía a Sancho a presentarse ante la señora del palafrén y del azor en los siguientes términos: “Y mira, Sancho, cómo hablas, y ten cuenta de no encajar algún refrán de los tuyos en tu embajada” (II, 30, 956).

Sancho, igual que la *embajada* del fiel Ilioneo en la *Eneida* (Virgilio, *Eneida* I, 544-545), da cuenta de la identidad de su señor, también, con sus correspondientes epítetos épicos: “Hermosa señora, aquel caballero que allí se parece, llamado ‘el Caballero de los Leones’, es mi amo, y yo soy un escudero suyo, a quien llaman en su casa Sancho Panza. Este tal Caballero de los Leones, que no ha mucho que se llamaba el de la Triste Figura. . .” (II, 30, 957).

La excelsa dama conoce ya de antes la historia de su nuevo huésped, igual que la reina de Cartago conoce las hazañas del caudillo troyano. En cierto modo, si la destrucción de Troya y la larga *odisea* posterior de Eneas son los elementos endógenos y recurrentes de la *Eneida*, las aventuras y esforzadas andanzas de don Quijote de la edición de 1605 lo serán también para esta segunda entrega:

Por cierto, buen escudero respondió la señora, vos habéis dado la embajada vuestra con todas aquellas circunstancias que las tales embajadas piden [. . .]. Decídmeme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? (II, 30, 957)

Virgilio, *Eneida* I, 565-566:
¿Quién no ha de Eneas el linaje oído?
¿Dónde no suena Troya la famosa
y de troyanos el valor subido
y el fuego de la guerra rigurosa? (1982: 33)

Pues unas aventuras y otras han pasado a la fama, bien a través de cuadros, cerámicas y pinturas, bien gracias a los libros y la imprenta.

La duquesa; la cual, haciendo llamar al duque su marido, le contó, en tanto que don Quijote llegaba, toda la embajada suya, y los dos, por haber leído la primera parte desta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviere, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados. (II, 30, 958)

Virgilio, *Eneida* I, 455-457:
[. . .] mientras que [Eneas] entre sí alaba el artificio
de los ingeniosísimos artífices
y las labores y obras de sus manos,

vio a deshora entre ellas las batallas
troyanas dibujadas por su orden
y la prolija guerra, en todo el mundo
por la ligera Fama ya esparcida. (1982: 27)

Idéntica es la invitación de las dos grandes señoras, tiria y castellana, a sus distintos palacios o palacetes: “Levantaos, amigo, y decid a vuestro señor que venga mucho enhorabuena a servirse de mí y del duque mi marido, en una casa de placer que aquí tenemos” (II, 30, 957).

Virgilio, *Eneida* I, 631-632:
Así dice, y hablando juntamente
a su real palacio lleva a Eneas. (1982: 36)

En cambio, el estado emocional de contento es redistribuido de manera inversa en ambos textos, pasando de la parte invitada a la parte anfitriona: la alegría que produce el encuentro, después de tantos infortunios y calamidades, entre las filas troyanas en la versión latina, en la adaptación castellana se adjudica a la duquesa por tener la fortuna de acoger en palacio a don Quijote y Sancho Panza: “De todo eso me huelgo yo mucho –dijo la duquesa–. Id, hermano Panza, y decid a vuestro señor que él sea el bien llegado y el bien venido a mis estados, y que ninguna cosa me pudiera venir que más contento me diera” (II, 30, 958).

Virgilio, *Eneida* I, 627:
Por tanto, caballeros, sed contentos
de tomar aposento en mi morada (Virgilio 1982: 36).

Todavía Cervantes quiere elevar aún más el tono de la conferencia de la embajada castellana y tras las saluciones Sancho sorprende hablando de hermosuras, de belleza platónica y de la singularidad de lo ideal; lo que, por proceder de la realización en el mundo sensible de las beldades de la duquesa real y la Dulcinea nunca vista, suena no sólo a cosa extraordinaria en boca del escudero, sino, más bien, a lograda y emperifollada erudición. De nuevo el alcaíno se vale de la alusión a conceptos elevados, conocidos sólo *de oídas* por el hombre llano que representa el escudero, para causar risa, una risa inteligente, que impregna de cierto sabor filosófico, de conocimiento de autoridad clásica, el refranero y habla vulgar y común de cada día de Sancho Panza.

No se puede negar, sino afirmar, que es muy hermosa mi señora Dulcinea del Toboso, pero donde menos se piensa se levanta la liebre; que yo he oído

decir que esto que llaman naturaleza es como un alcaller que hace vasos de barro, y el que hace un vaso hermoso también puede hacer dos y tres y ciento: dígolo porque mi señora la duquesa a fee que no va en zaga a mi ama la señora Dulcinea del Toboso. (II, 30, 959-960)

El alfarero o *alcaller* es el dios demiurgo o artesano, según el *Timeo* de Platón (Pl. *Ti.* 30c), que modela la naturaleza física a imagen y semejanza del mundo de las ideas. Cervantes filtra así, casi de forma desapercibida, la formulación platónica subiendo un peldaño más la categoría personal y literaria de un Sancho gracioso, pero no chusco, sencillo, pero no estúpido. Y para dejar todo ello bien asentado acaba el capítulo valorando explícitamente su agudeza y carácter discreto por medio de la duquesa. Ella, desde su mayor cultura, parece conocer bien su talento gracias a la lectura de la primera entrega, demostrando haber captado su natural inteligencia mucho mejor que la grosera y torpe caricatura que han hecho de él el vulgo y el impostor que la ha vilipendiado: “De que Sancho el bueno sea gracioso lo estimo yo en mucho, porque es señal que es discreto; que las gracias y los donaires, señor don Quijote, como vuesa merced bien sabe, no asientan sobre ingenios torpes; y, pues el buen Sancho es gracioso y donairoso, desde aquí le confirmo por discreto” (II, 30, 960). Así, de modo tan bien patente, Cervantes deja claro que el Sancho auténtico es “el bueno” para distinguirlo implícitamente del malo o avellanedesco; de igual manera que don Álvaro Tarfe distinguirá más adelante, en el capítulo 72, al “don Quijote el bueno” del “don Quijote el malo”: “y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con don Quijote el malo” (II, 72, 1319)¹².

2.3. Los protagonistas se muestran humanizados, no ridiculizados

La gran diferencia en el tratamiento de los personajes de una y otra versión reside en que Avellaneda abusa de la locura y estupidez ridícula de los protagonistas, mientras Cervantes realza la cordura sublime de don Quijote y la agudeza y gracejo natural de Sancho Panza.

En el *Quijote* avellanedesco el personaje principal y su subalterno desarrollan al límite el estereotipo que ha hecho de ellos el vulgo. “La única razón de ser de este nuevo don Quijote es provocar mecánicamente la risa de los testigos de sus extravagancias”

¹² En sí misma, la intriga imaginada por Avellaneda no ofrece mucho interés. Don Quijote y Sancho parten efectivamente para Zaragoza, según lo que se había anunciado. Una vez en el lugar, participan en las justas y se cubren en todo momento de ridículo y oprobio. Encandilados por la vida urbana, van luego de ciudad en ciudad, se detienen en Alcalá, luego en Madrid, y cada una de sus etapas está marcada por incidentes grotescos o repugnantes. En el camino toman una compañera llamada Bárbara cuya suciedad corre pareja con su necesidad. Sus peregrinaciones concluyen en Toledo, donde Quijote acaba en una casa de locos (Canavaggio 2015: 347).

(Canavaggio 2006: 71). Don Quijote se muestra bajo la pluma impostada continuamente alucinado, colérico, arremetiendo contra todo y todos, poseído por una locura frenética, arrastrado por los fantasmas y trampantojos de los libros de caballerías que se imagina en sus alucinaciones o le ponen por delante, lesionando a propios y extraños. Incluso llega a suplantar personalidades sacadas de sus supuestas lecturas, como las de Aquiles en el capítulo VIII (Avellaneda 2014: 78-79), Rodrigo de Vivar, el Cid Campeador, en el capítulo XXVIII (256) o Fernán González, “primero conde de Castilla” en el XXX (260). Sancho Panza, a su vez, muestra una rudeza, credulidad y sandez inagotables; es una auténtica marioneta de la idiotez y la chabacanería. Ambos son figuras encasilladas en la comicidad a la manera que se estilaba en la época, burdas y ridículas, sin capacidad de provocar empatía alguna.

Sin embargo, “desde los primeros capítulos de 1615, Cervantes corrigió a Avellaneda todos los datos de la personalidad de sus personajes que consideró inconvenientes, diferenciando claramente a los suyos de los de su rival, e introdujo algunos cambios estructurales que distinguen su obra del *Quijote* apócrifo” (Martín 2014: 97). Don Quijote aparece pronto como un hombre cuerdo con vetas de locura y, a la vez, un loco con rasgos de cordura (Andino 2020: 127). Las alucinaciones han dejado de perseguirle. Ahora serán los demás, empezando por su propio escudero, los que intentarán engañar y poner a prueba su prudencia y aplomo, que suele presentarse a través de semblanzas traídas discretamente de textos de la antigüedad, sin hacer aspavientos de su origen, pero integradas perfectamente en el fluir de sus palabras. “Una prueba de que la intertextualidad del *Quijote* y los textos griegos y latinos no es pedante ni postiza es que contribuye a la caracterización de los personajes” (Barnés 2008: 364).

Así ocurre con su escudero, que revela una personalidad capaz de inventar el encantamiento de Dulcinea y, acto seguido, socorrer por esa misma causa con máximas aristotélicas o senequistas a su ingenuo e infortunado amo (Andino 2023c: 508-510); y, a su vez, con don Quijote, que piensa, habla y actúa en consonancia con los dictados de grandes autores como Aristóteles, Séneca o Cicerón, tal como sucede en la respuesta humanista que don Quijote da a la severa crítica del eclesiástico en casa de los duques.

En tal ocasión le ha enfadado a don Quijote, como seguramente también al propio Cervantes, que el religioso le haya llamado “mentecato y tonto” y, conteniendo la irritación (II, 32, 971), hace uso de la idea de ascenso hacia la gloria y de la inmortalidad de los buenos que le provee Séneca para la defensa de la valía de la profesión caballeresca. La respuesta del personaje le encaja, también, perfectamente al autor para aclarar, ante los que no han entendido el alcance de su propuesta literaria y han malinterpretado a su personaje como un bufón estúpido sin mérito alguno, que la senda dura y difícil tomada hacia la virtud o excelencia literaria es áspera, dificultosa y ascendente y, por el contrario, la de la mediocridad y la ordinariez, como la de los vicios y placeres, es siempre fácil y descendente: “¿Por ventura

es *asumpto* vano o es tiempo mal gastado el que se gasta en vagar por el mundo, no buscando los regalos dél, sino las asperezas por donde los buenos suben al asiento de la inmortalidad?” (II, 32, 971-972). Séneca lo expresaba así: “Hacia los placeres se hace bajando, hacia los lugares llenos de asperezas y dificultosos hay que subir cuesta arriba” (*Cartas a Lucilio* XX, 123, 14).

El párrafo del filósofo hispanorromano está inserto en un contexto, donde se opone rotundamente a lo que el eclesiástico le ha recomendado al huésped: que se aplique a la vida común, a los placeres domésticos, a su esposa y sus hijos, a la mesa y, en fin, a una vida tranquila y agradable (II, 31, 970). Nada más lejos de lo que la filosofía estoica suele exigir y de lo que las reglas de la caballería reclaman como dignas de todo merecimiento:

Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio* XX, 123, 9-10:

Por eso hay que cerrar los oídos a las voces malvadas, sobre todo, en su primer arranque; pues en el momento en que han emprendido su comienzo y han sido recibidas primeramente, son más osadas. De ahí que se llegue a estas expresiones: “Virtud, filosofía, justicia suenan a ruido de palabras vacías; la única felicidad reside en obrar en beneficio de la vida; comer, beber, gozar del patrimonio, esto es vivir, esto es tener presente que uno es mortal”¹³.

La más que justa indignación del escritor parece evidenciarse, igualmente, a través de la de su personaje cuando quienes ofenden su personalidad literaria son ignorantes absolutos, incapaces de desvelar los potentes y enraizados hilos del tapiz bibliográfico que conforman su historia, en descrédito, precisamente, de la formación académica de la que pudieran hacer alarde. Tal vez, el alcaláino ahí quisiera referirse a los estudios y títulos de los que presume el *licenciado* autor del *Quijote* apócrifo¹⁴: “Si me tuvieran por tonto los caballeros, los magníficos, los generosos, los altamente nacidos, tuviéralo por afrenta *inreparable*; pero de que me tengan por sandio los estudiantes, que nunca entraron ni pisaron las sendas de la Caballería, no se me da un ardite” (II, 32, 972).

En su airado alegato reconoce que hay otros caballeros andantes, pero van “por el ancho campo de la ambición soberbia”, “por el de la adulación servil y baja”, “por el de la hipocresía engañosa, y algunos, por el de la verdadera religión” (II, 32, 972). Don Quijote admite ir por la angosta senda de la caballería andante y desprecia la “hacienda”, pero no la *honra*, esto es, la honestidad. Un párrafo más abajo del mismo texto anterior

¹³ Todas las traducciones del latín, menos la de la *Eneida* (Virgilio 1982), de Gregorio Hernández de Velasco (Toledo 1555), contemporánea de Cervantes, son del autor del artículo. Se mantiene esta por la posibilidad de que la hubiera podido manejar el propio Cervantes.

¹⁴ El título con el que el libro aparece impreso en Tarragona en 1614 fue *Segundo tomo del ingenioso bidalgo Don Qvixote 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* (Avellaneda 2014: 6).

Séneca remata esta misma idea contra quienes tan mal aconsejan en contra de seguir el elevado y difícil sendero de la virtud:

Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio* XX, 123, 12:

Tales voces han de evitarse, no de otro modo que aquellas a las que no quiso Ulises verse arrastrado a su paso sino amarrado. Tienen el mismo poder: nos apartan de la patria, de los padres, de los amigos, de las virtudes, y en tanto se esperan situaciones desgraciadas nos echan a perder la vida arrojándonos en brazos de la indecencia. ¡Cuánto más satisfactorio es seguir la recta senda y conducirse uno mismo al punto de que sólo te resulten agradables las acciones honestas!

Y no desperdiciará ocasión Cervantes a lo largo de esta segunda parte para demostrar que su héroe está hecho con diferentes hilos de oro y trama de costuras superiores a las de sus desviadas imitaciones. Precisamente, por cubrirse con el manto de la legión poética y filosófica de Virgilio, Homero, Aristóteles, Platón, Cicerón y Séneca no sólo destruirá la bastarda imagen que habían rediseñado el vulgo ebrio de chanzas o el ambicioso usurpador Avellaneda, sino que conquistará también con su bonhomía y talento a los lectores de todas las épocas.

2.4. Dulcinea se hace invisible por encantamiento, no por rechazo

Otra característica fundamental de ambas segundas partes es la consciente invisibilización de Dulcinea respecto a la versión de 1605. Avellaneda hace un borrado completo de su figura, extirpándola de la experiencia e imaginación permanente del protagonista y dejándola fuera de la inspiración y *leit motiv* de las nuevas andanzas de 1614. En el relato cervantino de 1615, en cambio, Dulcinea desaparece porque es “encantada” por el aventajado aprendiz de sabio encantador que es Sancho Panza, constituyéndose en tema trascendental, núcleo argumental y recurrente del que no prescinde en ningún momento el autor, y al que está adherido todo el devenir y episodios del apesadumbrado caballero. El choque entre la consciencia y la realidad manipulada por el sagaz escudero va a caer como una pesada losa sobre el entendimiento del protagonista, poniendo en duda la veracidad de los sentidos como meros mensajeros de la apariencia.

Cuando, a petición de la duquesa, don Quijote es instado a describir la belleza de su dama, el ingenioso hidalgo tampoco deja de transferir ecos de la Antigüedad, signo de una mentalidad humanista forjada en la lectura continua de los clásicos. Pues para magnificar la representación visual y, también, verbal de Dulcinea se remonta a los artistas por los que el gran Alejandro consintió por un edicto que sólo fuera plasmado su retrato de general de los ejércitos, o a la habilidosa oratoria de Cicerón y de Demóstenes (II, 32, 978). La erudición que exhibe don Quijote es tan elevada que hasta la duquesa

le ruega que se explique mejor¹⁵. Parece ahora no importarle en absoluto al escritor de Alcalá de Henares mostrar sus armas literarias para poner en valor la sabia cordura de su protagonista.

La metamorfosis de Dulcinea, fruto de encantadores enemigos, es, como decimos, análogo y paralela a la del *Quijote* apócrifo, que va más allá, hasta su completa desaparición. El personaje avellanedesco suprime de raíz la condición de enamorado en los primeros capítulos de sus vanas andanzas, cuando le dice a Sancho que piensa “olvidar a la ingrata infanta Dulcinea del Toboso y buscar otra dama que mejor correspondiese a sus servicios” (Avellaneda 2014: 37). El papel femenino lo va a ocupar en la narración una prostituta despreciable de Alcalá de Henares, a la sazón patria chica de Cervantes, con la cara cruzada por una vergonzosa cicatriz, que el caballero desquiciado atenderá y entenderá alucinadamente bajo el nombre de “reina Cenobia”¹⁶. De hecho, el epíteto nuevo que adopta el clon del Caballero de la Triste Figura a causa del desamor hacia su dama es el de “Caballero Desamorado” (46). Con él el autor de Tordesillas pretende también exhibir y explotar un nuevo flanco más de la estupidez y fanfarronería del personaje, burlándose de la imagen absurda que el loco tiene de su aspecto físico, su “tallazo”, que sólo él ve en el espejo de su escuálida figura, capaz de enamorar a cualquier dama a simple vista. Motiva, al parecer, este patente desvío de la versión original del personaje de 1605 la empecinada y populista intención de hacer chiste fácil de don Quijote de todas las maneras posibles.

Ante tal despropósito Cervantes diferencia la condición auténtica de su protagonista frente a la burda copia tanto del vulgo como del rival impostor. Al parecer, encantadores escondidos entre la chusma u ocultos tras la imprenta, envidiosos del éxito de nuestro protagonista, se habrían conjurado “para escurecer y aniquilar las hazañas de los buenos, y para dar luz y levantar los fechos de los malos”, “porque quitarle a un caballero andante su dama es quitarle los ojos con que mira, y el sol con que se alumbra, y el sustento con que se mantiene” (II, 32, 979). El alcaláino lo deja bien claro y sentenciado en boca de su personaje: “Otras muchas veces lo he dicho”¹⁷, y ahora lo vuelvo a decir, que el caballero

¹⁵ La anécdota referida a Alejandro Magno está documentada en la obra monumental de Plinio el Viejo (*Historia Natural* VII, 38, 125). Y tanto ésta como la consideración conjunta de grandes oradores de Demóstenes y Cicerón tienen también el testimonio bibliográfico de Plutarco (*Vidas Paralelas, Demóstenes* 1-3, *passim*); todo lo cual refrenda la erudita aseveración de don Quijote, que Cervantes no esconde.

¹⁶ “La mujer era tal que pasaba de los cincuenta, y, tras tener bellaquísima cara, tenía un rasguño de a jeme en el carrillo derecho, que le debieron de dar siendo moza por su virtuosa lengua y santa vida” (Avellaneda 2014: 190).

¹⁷ Con estas mismas palabras lo dijo el autor en el capítulo 1 de la primera parte: “Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín, y confirmándose a sí *mesmo*, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma” (I, 1, 47); después, volvió a tratarse el asunto en el capítulo 13, en la conversación entre Vivaldo, amigo de Grisóstomo y don Quijote (I, 13, 153-154), y en la propia contestación al Eclesiástico don Quijote había dicho: “yo soy enamorado no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean” (II, 32, 972).

andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento” (II, 32, 979). Todo lo que no sea así son bastardas imitaciones. Como dejó ya dicho en la primera entrega: “no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo, y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón” (I, 13, 154).

2.5. Predominio de la literatura clásica sobre los libros de caballerías y el romancero

Como ya ha quedado constatado, Avellaneda sigue sin escrúpulo alguno la interpretación superficial que había hecho el gran público de los personajes cervantinos¹⁸. Y, fiel al presupuesto con el que el autor primero situó el entorno imaginario de su protagonista, asume completamente las líneas simples y diáfanas que el mismo prólogo de 1605 había abierto a los lectores, haciendo recaer todo el discurso narrativo en el mundo caballeresco conocido por la imprenta, en los libros de caballerías y los romances populares. De forma reiterativa alude a ellos como febril pesadilla que provoca una y otra vez la enajenación y desvaríos del hidalgo loco (Menéndez Pidal 1924: 61-63). Las apariciones del mundo clásico en el usurpador de Tordesillas son puntuales, esporádicas y hasta pedantes, esgrimiendo cierta comezón erudita fuera de lugar. Así, un alguacil de corte, refiriéndose a “Bárbara, la de la cuchillada” (Avellaneda 2014: 191), la supuesta reina Cenobia, que iba con el rostro tapado, se dirige a don Quijote rogándole que le quite el velo “para que su resplandor alumbre la redondez de la tierra y haga detener al dorado Apolo en su luminosa esfera, admirado de ver tal belleza, bastante a darle nueva luz a él, pues es cierto vencerá la de su bella Dafne” (254).

Cervantes, en cambio, a diferencia de su rival, suele usar como sello personal, ya exhibido ampliamente en la primera parte, los brillantes tesoros de la literatura grecolatina, lo mismo para los diálogos que para las peripecias que contiene su relato. Incluso, con una mayor transparencia que en la entrega anterior (recuérdese el prólogo que afirmaba no deberle nada a los autores de los que se había servido para dar a la luz la historia de don Quijote), parece querer en esta segunda oportunidad definir y diferenciar las andanzas de sus protagonistas por la excelencia literaria que siempre ha caracterizado a los textos inmortales de Grecia y Roma. Toda su estructura interna desde las aprobaciones (Andino 2022: 54-79) hasta el último capítulo lleva la reivindicación explícita y la marca identificativa del mundo clásico. Pues, en efecto, la obra no hubiera sido tan popular ni graciosa, ni hubiera recibido la comprensión inmediata del gran público, en general (como le faltó desgraciadamente a su predecesora, la pastoril *Galatea*, a causa, quizá, de

¹⁸ “En la literatura, y en la vida diaria del siglo XVII, todas las personas con defectos físicos o morales (incluida la locura) eran objetos de burlas muy crueles” (Cabanillas 2006: 31).

su elevado y conspicuo contenido artístico)¹⁹, si no hubiera involucrado a los populares libros de caballerías, pero ese era el medio de presentarla asequible a todos los públicos, no el fin mismo de su concepto de obra literaria.

3. La literatura clásica como motor creativo de Cervantes frente al *Quijote* apócrifo

Efectivamente, al hacer la comparación entre ambos, en el *Quijote* apócrifo “un monigote acompañado de un bufón: eso nos parecen, a lo largo del relato, el caballero y su escudero” (Canavaggio 2015: 347). La lectura superficial que hicieron los lectores en su época y, en concreto, Avellaneda, de la primera edición del personaje coligió que el tema se circunscribía exclusivamente a la locura de quien pretendía ser un caballero andante como los que aparecían en los libros del género; de ahí que el usurpador de Tordesillas airee una y otra vez el mismo argumento.

En cambio, la parodia humorística del *Quijote* cervantino de la primera y segunda entrega se sustancia en una gran cantidad de contenidos, entre los que destaca principalmente el paradójico contraste existente entre literatura y vida; esto es, entre el mundo fantástico y especulativo de la imaginación humana y el mundo necesario, con sus limitaciones, ineluctable y perentorio del tiempo de vida física y material. Así lo explicitó la contradicción dialéctica de don Quijote con el canónigo en su discusión (I, 49, 618-620), denotándose la ingenua credulidad del personaje respecto a la literatura escrita, precisamente, por ser letra impresa.

Pero junto con la demostración teórica y práctica de cómo ha de escribirse un libro de entretenimiento que desarrolla concienzudamente durante la primera entrega (Andino 2023d: 134; 274-276), el edificio literario que el alcaíno construye, a pesar de haber puesto en primer plano a los caballeros andantes, archiconocidos para toda clase de público, abarca muchos campos de observación, desde el estético hasta el ético, pasando por el histórico, filosófico y enciclopédico de variados y curiosos temas; y el fondo bibliográfico que le sirve una y otra vez de base para todo el recorrido narrativo y discursivo de la obra, en general, es, precisamente, el heredado en su mayor parte, directa o indirectamente, de la cultura clásica de Grecia y Roma. Lo dicen palmariamente las escenas que se recrean, los diálogos de sus protagonistas, las referencias directas y el virtuosismo literario del autor que las expresa.

Cervantes muestra, por tanto, con su empecinada aplicación de los modelos y referentes grecolatinos un afán humanista, de escritura pensada y calibrada, que

¹⁹ “[El éxito de la *Arcadia* de Sannazaro, el modelo artístico de novela pastoril, se debió a que] satisfacía a maravilla las aficiones eruditas de su tiempo, ofreciendo en una especie de centón, formado, por otra parte, con gusto y elegancia, lo más selecto de los bucólicos griegos y latinos y de otros muchos escritores de ambas antigüedades” (Menéndez Pelayo 1940-1966: 205).

en ningún momento es casual, ni esbozada en el pozo exiguo de la improvisación ni en el flujo turbio de la mediocridad. “Nada fue escrito al azar en el *Quijote*” (Castro 1967: 407).

Los cinco aspectos que hemos comparado en ambos creadores de las nuevas aventuras de don Quijote, confirman, en primer lugar, el hecho de que Cervantes, igual que hizo Mateo Alemán con su impostado imitador, el valenciano Juan Martí, pudo haber tomado como punto de partida para su segunda entrega las andanzas del *Quijote* avellanedesco, tal como defendía hace un siglo Menéndez Pidal (1924) y, actualmente, con su riguroso trabajo el profesor Martín Jiménez (2024)²⁰. Mas, cuando alude las vicisitudes del texto del usurpador, compone una versión que las eleva y mejora, con la que pretende hacer valer su superior categoría como escritor, muy por encima de la mala copia de referencia. Con ese fin suele asociar toda escena, actitud y parlamento de los personajes a los patrones clásicos pertinentes en cada caso y situación, realzando y distinguiendo con su transparente resultado al auténtico *Quijote* de su falso remedo. Y es que en todo momento, trocando el pulso de la torpe gestión que hace con sus personajes la copia fallida de su fraudulento epígono, muestra una y otra vez su denodada intención de reubicarlos lejos del desvío de la interpretación populachera para restituirlos a su perfil paródico e ilustrado original. El alcaláino acomete y cumplimenta así, de forma decidida, las nuevas peripecias de ambos protagonistas sobre una base literaria firme e, igualmente, inspirada e innovadora. Su relato no es desatinado ni obtuso, como advierte reiteradamente en las moralejas de los dos cuentos de locos que le dedica a su rival (II, prólogo al lector, 675-676), pues renuncia activamente a abundar en las groserías inelegantes que se adaptaban a los gustos ordinarios del vulgo de la época, a los que sucumbió su rival, de modo que “la superioridad de la segunda parte del *Quijote* [...] se puede achacar en mucho a Avellaneda” (Menéndez Pidal 1924: 65).

En efecto, como contrapunto a su oponente, se muestra siempre leal a los principios del arte dictados por Aristóteles y Horacio, riguroso en los recursos empleados y siempre verosímil, jamás esperpéntico. Gesta así Cervantes la talla del mito de su potente escritura, renueva el respeto a la obra literaria bien hecha de la primera parte y empuja y promueve la ascensión de sus protagonistas a la altura de modelos universales. Al mismo tiempo, con su decidida apuesta creativa consigue transmitir una obra literaria portadora de la sabiduría, reposo y asiento en la memoria colectiva de lo que llamamos “civilización occidental”.

²⁰ “Cervantes se había servido del manuscrito del *Quijote* apócrifo (o del propio libro cuando fue publicado) para componer todos los capítulos de la segunda parte de su *Quijote*, de manera que esta obra cervantina constituye una imitación correctiva, satírica o meliorativa de la de Avellaneda” (Martín 2024: 9).

Bibliografía

- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua (2019-2020). “Cervantes y el éxito de la primera parte del *Quijote*”. *Abenámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, III, 1-20. <https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/30/59> [13/07/2024]
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua (2020). “Los dos primeros capítulos de la Segunda Parte del *Quijote*: la cultura clásica al servicio de la tarea narrativa”. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 11, 123-150. <https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj/article/view/246> [14/07/2024]
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua (2022). “Cervantes versus Avellaneda: la erudición humanista por respuesta”. *Abenámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, V, 53-85. <https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/48/95> [13/07/2024]
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua (2023a). “Aristóteles, la poesía épica, la historia y el «Quijote». Estudio filológico de los capítulos XXI y XXII de la Segunda Parte”. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 49, 167-206. <https://revistas.fuesp.com/cilh/article/view/366/597> [10/07/2024]
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua (2023b). “Cervantes y la composición horaciana del *Quijote*. Estudio filológico del capítulo XIII de la Segunda Parte”. *Anales Cervantinos*, 55, 27-50. <https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/536/519> [26/06/2024]
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua (2023c). “La lectura del mundo clásico en el *Quijote*. Estudio filológico de los capítulos XI y XII de la segunda parte”. *Abenámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, VI, 505-533. <https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/67/176> [14/07/2024]
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua (2023d). *La huella de los autores grecolatinos en el “Quijote”*. *Guía de referencias clásicas de la obra universal de Cervantes*. Timisoara: Editura Universitatii de Vest.
- ARISTÓTELES (1985). *Poética*. Nota preliminar y traducción de José Alsina Clota. Barcelona: Editorial Bosch.
- AVELLANEDA, Alonso Fernández de (2014). *El Quijote apócrifo*. Edición de Enrique Suárez Figaredo. *Revista Electrónica Lemir*, 18. https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/06_Quijote_Avellaneda_Figaredo.pdf [10/05/2024]
- BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio (2008). “Yo he leído en Virgilio”. *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el “Quijote”*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/1969> [12/06/2023].

- CABANILLAS CÁRDENAS, Carlos F. (2006). “De personaje literario a figura cómica. La popularización de don Quijote en el siglo XVII”. *Romansk forum*, 1(21), 23-40. https://www.academia.edu/3583191/De_personaje_literario_a_figura_c%C3%B3mica_la_popularizaci%C3%B3n_de_Don_Quijote_en_el_siglo_XVII. [18/07/2024]
- CANAVAGGIO, Jean (2006). *Don Quijote, del libro al mito*. Madrid: Espasa Calpe.
- CANAVAGGIO, Jean (2015). *Cervantes*. Barcelona: Austral.
- CASTRO GARCÍA, Ricardo José (2018). *Cervantes: Humanismo y modernidad. El proceso de representación literaria del Humanismo en la obra de Cervantes y los orígenes de la modernidad*. Tesis doctoral. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/rn301180p?locale=es> [12/06/2024]
- CASTRO QUESADA, Américo (1925). “El pensamiento de Cervantes”. *Revista de Filología Española*, Anejo VI, 18-67.
- CASTRO QUESADA, Américo (1967). *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1913). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Comentado por D. Diego Clemencín. Nueva edición anotada por Miguel de Toro Gómez. Tomo tercero. París: Sociedad de ediciones literarias y artísticas. Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España, 4 vols. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200436&page=1> [20/05/24]
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico Manrique, 2 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- CLOSE, Anthony (2009). “La imitación de la literatura y de la realidad en el *Quijote*”. *Castilla. Estudios de Literatura* 0, 87-110.
- HOMERO, *Odisea* (2000). Introducción de Carlos García Gual. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.
- HORATIVS FLACCVS, Quintvs (1984). *Opera*. *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit* Eduardus C. Wickham. *Editio altera curante* Heathcote W. Garrod. Oxford: Oxford University.
- HORACIO FLACO, Quinto (2003). *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Traducción de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra.
- IUVENALIS, Decimvs Ivnivs. *Saturae*. Texto original en latín, *The Latin Library*. <https://www.thelatinlibrary.com/juvenal.html> [10/06/2024].
- MARASSO ROCCA, Arturo (1947). *Cervantes*. Buenos Aires: Academia Argentina de las Letras. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-1/html/ff86c3be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html [30/06/2024]

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1990). “La interacción Alemán-Cervantes”. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 149-182. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=866863> [02/07/2024]
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2024). *Las dos segundas partes del “Quijote”*. Repositorio documental de la Universidad de Valladolid (UVaDOC), Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/7092> [25/09/2024]
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2023). “Los últimos años de Cervantes: nuevos datos biográficos”. *Edad de Oro*, XLII, 71-84. <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/16347> [25/06/2024]
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943). *Orígenes de la novela* (Capítulo VIII. Novela pastoril). En Miguel ARTIGAS, Ángel GONZÁLEZ PALENCIA y Rafael de BALBÍN LUCAS (Dirs.), Enrique SÁNCHEZ REYES (Ed.), *Obras completas*, 67 volúmenes (1940-1974). Madrid: CSIC. Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo. <https://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idUnidad=100248&idCorpus=1000&posicion=1>[02/07/2024]
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924). *Un aspecto en la elaboración del “Quijote”*. Madrid: Cuadernos Literarios.
- PLATÓN (1974). *Obras Completas: Timeo o De la naturaleza*. Traducción del griego, preámbulo y notas por Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar.
- PLINIVS SECVNDVS (MAIOR), Caivs. *Historia Naturalis*. Texto en latín. https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/pliny_the_elder/home.html [03/07/2024]
- PLUTARCO (1973). *Vidas paralelas (Biógrafos griegos)*. Traducción y notas de José Ortiz y Sanz. Madrid: Aguilar.
- SCHWART, Lía (2005). “El *Quijote* y los clásicos grecolatinos en la obra crítica de Arturo Marasso”. *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, 6, 43-58. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3370/pr.3370.pdf [05/07/2024]
- SENECA, Lvcivs Annevs. *Epistulae morales ad Lucilium*, liber XX. *The Latin Library*. <https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep20.shtml> [20/06/2023]
- VEGA CARPIO, Lope de (1971). *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Juana de José Prades. Madrid: CSIC.
- VERGILIVS MARO, Publivs (1977). *Opera*. *Recognovit breuique adnotatione critica instruxit Roger Aubrey Baskerville Mynors*. Oxford: Oxford University.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1982). *La Eneida*. Edición, introducción y notas de Virgilio Bejarano. Traducción en verso de Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555). Barcelona: Planeta.