

De locos, perros y libros: el arte de la secuela en el prólogo al *Quijote* de 1615

Clea Gerber

(Universidad de Buenos Aires – CONICET;

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”)

1. Introducción

El acercamiento al *Quijote* de 1615 que aquí proponemos hace foco en su condición de *secuela*, central para comprender la poética de este texto. Consideramos que esta noción resulta clave a la hora de calibrar los cambios que se observan respecto del volumen de 1605 en relación con los modos de aludir a la gestación literaria.

En principio, hay que señalar que la propia constitución del libro como una “segunda parte” hace que la cuestión de la *reproducción* sea un asunto central en 1615. Una secuela constituye una suerte de crecimiento, prolongación o descendencia de un cuerpo textual previo y, en tanto tal, involucra necesariamente una particular dinámica de diferencia y repetición. Si bien ha de distinguirse como un ejemplar nuevo, a su vez algo de toda secuela debe poder identificarse en el *corpus* al cual prolonga. Ahora bien, en el caso de 1615, la voluntad de filiarse con la Primera parte cervantina se volverá un asunto complejo, por cuanto implica también expulsar de la “familia textual” quijotesca al volumen de Avellaneda. Así pues, si el *Quijote* se planteaba desde el prólogo a su Primera parte el problema de la *producción* de un ejemplar original, capaz de llevar a cabo una transformación de la tradición que lo precede,¹ en 1615 la disputa con la continuación alógrafa² profundizará esa reflexión a partir de una marcada preocupación por los modos espurios de *reproducción* de los textos.

Así, nos interesará especialmente mostrar cómo la necesidad de denunciar el carácter “ajeno” del libro del continuador dará lugar en 1615 a la adopción de estrategias novedosas para dar cuenta de la paternidad del texto, e incluso llevará a Cervantes a desviarse significativamente de las coordenadas trazadas en la Primera parte. Pretendemos ahondar entonces en el paratexto de 1615, que constituye un sitio privilegiado para situar las líneas a partir de las que se tramará la poética de este nuevo volumen.

En primer lugar, nos centraremos en mostrar cómo a partir de los típicos desvíos, ironías y sutilezas de la escritura cervantina, el prólogo plantea la disputa con el continuador en términos de un “robo” literario, que involucra decisivamente la cuestión del dinero. Nos extenderemos luego en los famosos cuentos “de perro y de loco” que aparecen en este prólogo, dirigidos al autor de la secuela alógrafa. Analizaremos cómo los cuentos buscan involucrar al lector en el “robo” sufrido, y por ende subrayan una vez más la importancia del “libre albedrío lector” mentado en el prefacio de 1605, que se presenta aquí como la piedra de toque en el debate sobre los buenos y malos libros. Por otra parte, nos detendremos especialmente en el modo en que estos cuentos figuran la gestación literaria a partir de una desviación del orden de naturaleza, con el fin de precisar los nuevos contornos que adquiere la noción de *desvío* –que resulta clave en la poética del *Quijote*– en el marco de la disputa con el continuador. Finalmente, haremos

¹ Ver al respecto nuestros trabajos sobre el prólogo de 1605 (Gerber 2009) y sobre las proyecciones del “programa prologal” a lo largo del texto (Gerber 2012). El presente estudio continúa la línea de investigación que allí señalábamos.

² Seguimos la terminología propuesta por Genette para las continuaciones escritas por diferente autor, y evitamos con ello el equívoco término de “apócrifo” con que la crítica en general designa al libro de Avellaneda (si bien lo utilizamos en ocasiones, para un fácil reconocimiento, a lo largo de la exposición).

hincapié en el modo en que este prólogo se plantea el problema de los límites, y en relación con ello propone anclar la paternidad del texto a partir, necesariamente, de la muerte del hijo.

2. Robar o continuar: secuela y dinero

Uno de los primeros rasgos que llama la atención del prólogo cervantino al *Quijote* de 1615 es que este no se enfoca en el volumen que presenta y del cual constituye un umbral, sino en *otro* libro. Si bien ello podría explicarse por el hecho de que lo que se ofrece es una secuela, e implicaría traer a colación en principio el libro de 1605, la atención se centra en cambio, casi exclusivamente, en la Segunda parte del *Quijote* publicada en 1614 por Avellaneda. Todos y cada uno de los dichos del prefacio son dirigidos hacia el continuador o aparecen motivados explícitamente por la necesidad de afirmarse ante él, por lo que este volumen, y más propiamente su autor, se convierten en los verdaderos protagonistas del prólogo.

Este primer desvío con respecto a las expectativas lectoras ante la instancia prologal es presentado, paradójicamente, como una supuesta “concesión” al deseo del propio lector, a quien se supone ávido de encontrar insultos hacia el autor de la secuela alógrafa, en sintonía con las descalificaciones que aquel había proferido hacia Cervantes en su prólogo. He aquí el comienzo del texto:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento, que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya. (II, Pról., 617)³

La evocación del “lector ilustre o quier plebeyo” podría tomarse como una apelación tópica del discurso prologal, equiparable al “desocupado lector” al que se hace referencia en 1605. Sin embargo, al avanzar en la lectura notamos que el vínculo con el lector que aquí se arma va mucho más allá de los convencionalismos. No solo se lo trata con marcada familiaridad, sino que se lo convoca a un rol singularmente participativo: todo el prólogo avanza en base a un supuesto diálogo del autor con el lector, donde el primero irá desgranando argumentos y respuestas para oponer al escritor de la otra secuela a partir de las reacciones imaginadas en su interlocutor.

Sabemos que la intermediación de otras voces es un procedimiento utilizado ya en el prólogo de la Primera parte, el cual se basaba en un intercambio entre el autor melancólico y su amigo “gracioso”. Este diálogo posibilitaba la expresión de ciertas ideas de las que la voz autoral no tenía que hacerse cargo directamente, y ello constituye uno de los mecanismos utilizados para dislocar el lugar de la *autoridad* en un prólogo que se iba construyendo, paradójicamente, a partir de la declarada falta de recursos. En este sentido, el prólogo de 1615 retoma y refuerza estos procedimientos, pues a poco que sigamos leyendo, vemos que se arma enteramente en torno a la preterición y la intermediación. De este modo, si bien comienza declarando enfáticamente que no va a responder a las agresiones del apócrifo, acabará por hacerlo utilizando para ello la

³ Utilizaremos siempre la edición del *Quijote* preparada por Francisco Rico (Cervantes 1999).

excusa brindada por el supuesto deseo del lector. El fragmento citado continúa de esta manera:

*Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros [...] He sentido también que me llame invidioso y que como a ignorante me describa qué cosa sea la envidia; que, en realidad de verdad, de dos que hay, yo no conozco sino a la santa, a la noble y bienintencionada. Y siendo esto así, como lo es, no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañóse de todo en todo, que del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa. Pero en efecto le agradezco a este señor autor el decir que mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas; y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo. *Paréceme que me dices que ando muy limitado y que me contengo mucho en los términos de mi modestia*, sabiendo que no se ha de añadir aflicción al afligido y que la que debe de tener este señor sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad. *Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado*, que bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama; y *para confirmación desto, quiero que en tu buen donaire y gracia le cuentes este cuento*. (II, Pról., 617-618, destacado nuestro)*

Como vemos, si bien al comienzo se afirmaba que los agravios recibidos no despertarían la cólera del autor ni provocarían castigo alguno, se procede enseguida a responder a las sucesivas acusaciones de vejez, minusvalía y envidia vertidas en el prólogo del apócrifo, deslizándose sobre este, además, las ideas de delito (“como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad”) y pecado (“bien sé lo que son tentaciones del demonio”). La polémica con Avellaneda adquiere aquí un tono tan personal que la crítica suele hacer una distinción entre el procedimiento de ficcionalización de la voz autoral utilizado en 1605 y la identificación directa del autor prologal con Cervantes en 1615 (Presberg). Creemos sin embargo que la respuesta ofrecida al continuador también se halla imbuida de ficción, por más que la alusión a la manquedad como marca corporal del soldado de Lepanto apunte a introducir la figuración bien concreta de Cervantes.⁴

La clave de la ficcionalización la brinda en este caso el vínculo con el lector, a quien se hace intervenir como otro personaje más, suponiendo incluso que este podría llegar a conocer al espurio continuador. El tono en el que se lo interpela recuerda el formato dialogal del prólogo de la primera parte, que buscaba recrear una conversación coloquial con un amigo. De tal modo, cabe pensar que el “amigo gracioso y bien entendido” de 1605 ha sido reemplazado aquí por el lector, a quien la voz autoral

⁴ Debe tenerse en cuenta que cuando Avellaneda tacha a Cervantes de manco está atacando la propia imagen autoral que el alcañino había fijado para sí en el prólogo a sus *Novelas Ejemplares* (1613), donde presentaba su retrato verbal de este modo: “Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros”.

solicitará, con referencia a Avellaneda, que “en tu buen donaire y gracia le cuentas este cuento”, introduciendo así los famosos cuentecillos de perros y locos con los que remata su defensa ante el espurio continuador. Se repite pues la situación de un escritor que necesita el amparo del diálogo con otro para poder llevar adelante la instancia prologal, y en los dos casos ese otro escenifica la actitud *graciosa* necesaria para responder a los contratiempos con ironía.

La apelación directa al lector que reemplaza el diálogo con el amigo risueño nos da la pauta de un rasgo peculiar de este prefacio: varios procedimientos utilizados en el prólogo de 1605, en el de 1615 se intensifican o experimentan una suerte de “hiperbolización”. La propia “defensa” del escritor responde a causas más graves: no se trata ya de lamentar las carencias del prólogo –y oblicuamente, las del libro– así como las posibles críticas que generaría, sino de defenderse de una intromisión inquietante, de la presencia fantasmática de ese *otro* libro cuyo autor se atrevió a insultar al de la primera parte y, casi como prolongación de ese insulto, a escribir una continuación de su texto. Prolongar el *corpus* de 1605 se muestra, desde esta perspectiva, como un agresivo gesto de *invasión* por parte de Avellaneda.

La intensificación de los procedimientos utilizados en 1605 se pone de relieve también si tenemos en cuenta otras zonas del paratexto de la segunda parte. En principio, la cercanía temática entre el prólogo de 1615 y la dedicatoria al conde de Lemos, cercanía en la que cabe incluir la aprobación firmada por el licenciado Márquez Torres (en la que se ha querido ver la mano del propio Cervantes), podría abonar la identificación de la voz prologal con la del autor. Sin embargo, cabe también leerlo exactamente al revés: consideramos que el procedimiento de ficcionalización utilizado en 1605 ha crecido en este nuevo volumen a punto tal de expandirse por zonas del paratexto que mantenían una forma más convencional en la primera parte. Así, muy lejos del tono neutro y estereotipado de la dedicatoria al duque de Béjar en 1605,⁵ la destinada al conde de Lemos contribuye fuertemente a desafiar los límites entre realidad y ficción, burlas y veras, pues contiene la hilarante anécdota de los requerimientos del emperador de la China ante el éxito sin fronteras del *Quijote* cervantino:

es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote que con nombre de *Segunda parte* se ha disfrazado y corrido por el orbe. Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. (II, Dedicatoria, 622)

Por su parte, la aprobación del licenciado Márquez Torres refiere un supuesto diálogo entre don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes, y unos caballeros franceses que se mostraron incrédulos ante el hecho de que España no

⁵ Es importante tener presente, de todas formas, que la factura de esta breve dedicatoria resulta problemática, pues está zurcida con retazos de la que Fernando de Herrera puso al frente de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1580), más algún fragmento del prólogo de Francisco de Medina a ese mismo volumen. Francisco Rico indica que el primer pliego del *Quijote* muestra blancos insólitos, y sugiere que en el momento de componerlo no se disponía de todos los textos preliminares que era usual incluir en cabeza de los libros (en particular, licencia y aprobaciones). Rico supone que se extraviaron esos textos, entre ellos la dedicatoria hecha por Cervantes, y que en la urgencia por acabar la impresión, el editor, Francisco de Robles, con un proceder muy propio de su oficio, recurrió a improvisar otra con fragmentos de Herrera y Medina (cfr. la nota aclaratoria en su edición del *Quijote*).

celebrara y tuviera rico a tan gran escritor, conversación que se cierra con un irónico deseo, muy del gusto cervantino: “Si necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo” (II, Aprobación, 612). Si bien no se refiere directamente a Avellaneda y su continuación, la alusión al apócrifo se descubre fácilmente: la aprobación de Márquez Torres se centra en la contraposición entre el autor del texto cervantino, que propone la combinación perfecta de deleite y provecho, logrando así su objetivo de “extirpar los vanos y mentirosos libros de caballerías”, con otros

muchos que, por no haber sabido templar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce, han dado con todo su molesto trabajo en tierra, pues, no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto, atrevida, por no decir licenciada y desalumbradamente, le pretenden imitar en lo cínico, entregándose a maldicientes, inventando casos que no pasaron para hacer capaz al vicio que tocan de su áspera reprehensión, y por ventura descubren caminos para seguirle hasta entonces ignorados, con que vienen a quedar, si no reprehensores, a lo menos maestros dél. Hácense odiosos a los bien entendidos; con el pueblo pierden el crédito, si alguno tuvieron, para admitir sus escritos; (...) que no todas las postemas a un mismo tiempo están dispuestas para admitir las recetas o cauterios, antes algunos mucho mejor reciben las blandas y suaves medicinas, con cuya aplicación el atentado y docto médico consigue el fin de resolverlas, término que muchas veces es mejor que no el que se alcanza con el rigor del hierro. Bien diferente han sentido de los escritos de Miguel Cervantes. (II, Aprobación, 611-612)

No es difícil advertir una crítica al libro de Avellaneda en este desprecio hacia la moralina dirigista que se revela ineficaz para lograr su instructivo propósito. Amén de ello, una serie de correspondencias enlaza los tres textos aludidos a partir del tema predominante de la confrontación del *Quijote* cervantino con a la versión espuria. Así, por ejemplo, el “hámago y la náusea” que genera la amargura del apócrifo según se dice en la dedicatoria al conde de Lemos, se opone a la unión de “lo dulce a lo provechoso” en el *Quijote* de Cervantes, mientras que, por su parte, la suavidad y blandura evocada en la aprobación de Márquez Torres respecto del texto cervantino (“blandas y suaves medicinas”) contrasta perfectamente con la pesadez y dureza de la piedra que figura la continuación del plagiarlo y aplasta al perro en el cuento ofrecido al final del prólogo.

A su vez, un tema que cruza tanto el prólogo como la dedicatoria y la aprobación de Márquez Torres, y amerita por tanto la consideración del conjunto formado por estos tres textos, es la cuestión del dinero. En la dedicatoria y la aprobación, esto aparece tratado a partir de diversas referencias al patronazgo de Cervantes y se vincula en cierto modo a la pugna con el apócrifo, pues al poner de relieve las figuras de sus mecenas, el alcaláino estaría respondiendo veladamente a la acusación de hallarse “falto de amigos” lanzada en el prólogo de Avellaneda.⁶ Lo que resulta llamativo es el énfasis puesto en la función de garante económico del protector, el duque de Lerma, que se subraya de un modo mucho más explícito que en otros textos similares del autor. De hecho, la citada

⁶ Recordemos que el prólogo de Avellaneda expresaba que Cervantes se hallaba “por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan, y por ello está tan fulto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos, como él dice al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca...” (Pról., 53).

anécdota sobre el emperador de China contenida en la dedicatoria enfatiza particularmente, al final, la cuestión del dinero:

Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio. Preguntéle al portador si Su Majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondióme que ni por pensamiento.

–Pues, hermano –le respondí yo–, vos os podéis volver a vuestra China a las diez o a las veinte o a las que venís despachado, porque yo no estoy con salud para ponerme en tan largo viaje; además que, sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros, y, emperador por emperador y monarca por monarca, en Nápoles tengo al grande conde de Lemos, que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear. (II, Dedicatoria, 622)

Así pues, el rédito económico que podría obtenerse de los libros, la condición de pobreza de Cervantes y el mecenazgo recibido de sus protectores arman una recurrencia notoria que se verifica en los tres textos considerados, pues el problema del dinero enmarca también los cuentos de perros y locos ofrecidos en el prólogo. Recordemos que el primero de ellos se introducía para confirmar la afirmación previa de que una de las mayores “tentaciones del demonio” consiste en “ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama”. Por su parte, inmediatamente después del segundo cuento, se indica lo siguiente:

Dile también que de la amenaza que me hace que me ha de quitar la ganancia con su libro, no se me da un ardite [...]. Viva el gran conde de Lemos, cuya cristiandad y liberalidad, bien conocida, contra todos los golpes de mi corta fortuna me tiene en pie, y vívame la suma caridad del ilustrísimo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas [...]. Estos dos príncipes, sin que los solicite adulación mía ni otro género de aplauso, por sola su bondad, han tomado a su cargo el hacerme merced y favorecerme. (II, Pról., 620)

Dado que la presencia de la coordinada económica aparece aquí en referencia a la labor del continuador, no solo se trata de menciones al dinero, sino más concretamente a dinero mal habido, producto de las “tentaciones del demonio”, o bien a una ganancia espuria, quitada a su legítimo poseedor.⁷ Como vimos, las alusiones a la pobreza de Cervantes y los elogios a sus mecenas en la aprobación y la dedicatoria también se vinculaban a la disputa con el apócrifo. En consecuencia, es importante prestar atención al modo en que el texto insiste en la imbricación estrecha entre escuela y dinero. ¿Qué significa esta presencia tan marcada de lo económico y por qué cobra un rol tan importante en la pugna con el plagiario?

Ciertamente, es Avellaneda quien ha instalado en primer lugar la coordinada dineraria, al indicar en su prólogo que quitaría a Cervantes la ganancia que esperaba obtener con su segunda parte. Pero el alcaíno recoge fuertemente este tema, en virtud del cual el libro aparece como mercancía y, en consecuencia, la posibilidad de enriquecerse a su costa es un elemento que ha de sumarse a los rasgos distintivos de la *hybris* del mal escritor. Ya no se trata simplemente de codiciar fama, sino fama y

⁷ Presberg ha reparado en el tema del mecenazgo como eje importante de la dedicatoria y la aprobación de Márquez Torres, ligado a la disputa con Avellaneda. La presencia del tema del dinero como marco de los cuentecillos ha sido señalada por Vila.

dinero, más precisamente “tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama”, según tienta el demonio a los hombres, al decir del autor prologal.

Es precisamente esta insistencia en el problema del rédito económico lo que va instalando la velada acusación que nunca se hace de modo directo: la de robo. En efecto, amén de la polémica estética, que se pone en juego principalmente a partir de los cuentecillos de perros y locos (en los que enseguida nos detendremos), la disputa con el continuador instala una noción de “robo” literario que se ancla fuertemente en el tema del dinero. De tal modo, las connotaciones económicas ponen de realce el problema de la *herencia* –material y simbólica– que se halla como trasfondo de la pugna entre las dos “segundas partes” del *Quijote*.

De este modo, al anudar los conceptos de herencia y dinero, la acusación de *ilegitimidad* que se cierne sobre el libro de Avellaneda descansa en motivos estético-ideológicos, pero también connota una muy incipiente idea de lo que hoy identificaríamos como “derechos de autor”, en su dimensión puramente pecuniaria. La conciencia cervantina del rédito económico que se sigue de la publicación de secuelas en la llamada “era la imprenta” tomará un protagonismo novedoso en 1615, fogueado sin duda por el *caso* Avellaneda. Estos dos sentidos en los que se puede reputar de *ilegítima* a la secuela alógrafa serán el puntapié inicial de una reflexión profunda y sostenida a lo largo de todo el texto de 1615 sobre las condiciones en las que cabe continuar un linaje literario. Y no es casual que esto se despliegue ya desde el umbral del libro: como advierte Anne Cayuela, el paratexto en el siglo de oro, como espacio metatextual, “es el lugar que eligen los autores para revelar o callar sus ‘hurtos’, hablar de sus ‘borrones’, reivindicar su ‘originalidad’, y fijar los límites de una práctica lícita o ilícita de la reescritura” (42).

En este sentido, debemos destacar asimismo que una notable diferencia entre los preliminares de la Primera y los de la Segunda parte consiste en que en 1615 se incluyen las aprobaciones —encargadas por las autoridades eclesiástica y civil— y la licencia eclesiástica, explicitando de este modo los protocolos de legalidad para la circulación textual.⁸ Más allá de los motivos posibles por los cuales estos textos están ausentes en la Primera parte, resulta significativa su inclusión en 1615 a la luz del alegato a favor de la legitimidad de esta continuación. De hecho, la exhibición de tan profusa documentación contrasta con los exiguos preliminares de la secuela alógrafa, caracterizados además por falsear los datos más básicos, tales como el lugar de impresión. Resulta así un guiño irónico de Cervantes apelar también a demostrar la “autenticidad” de su texto y de su lugar como autor a partir de aquello que convencía al ventero Juan Palomeque de la veracidad de los libros de caballerías: “[estar] impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta” (I, 32, 373). Es menester entonces dar argumentos al alcance de “lector ilustre o quier plebeyo” si se va a entablar una disputa que atañe, material y simbólicamente, a la legitimidad del texto.

3. De locos y perros: lectores robados y venganzas literarias

El diálogo en clave familiar y amistosa propuesto al lector por la voz prologal apunta a construir una complicidad, una causa común contra el plagiario, y de ello se deduce que no solo el autor ha sido agraviado y robado por este: también el lector.⁹ Para

⁸ La inclusión de estos textos era una práctica generalizada, aunque no fuese una obligación (cfr. las notas bibliográficas de Moll en la edición de Rico).

⁹ María Stoopen ha propuesto la idea de una “lectura cómplice” diseñada a partir del paratexto de 1615: desde su perspectiva, autor y lector pueden hacer causa común contra Avellaneda pues este se ha

comprender cabalmente el sentido de este agravio y de qué modo puede involucrarse al lector en la expoliación sufrida, vale la pena detenernos en los cuentos de perros y locos que el autor propone dirigir al espurio continuador:

Había en Sevilla un loco que dio en el más gracioso disparate y tema que dio loco en el mundo. Y fue que hizo un cañuto de caña puntiagudo en el fin, y en cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, con el un pie le cogía el suyo, y el otro le alzaba con la mano, y como mejor podía le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole le pondría redondo como una pelota, y en teniéndolo desta suerte le daba dos palamaditas en la barriga y le soltaba, diciendo a los circunstantes que siempre eran muchos:

–¿Pensarán vs.ms. ahora que es poco trabajo hinchar un perro? ¿Pensará v.m. ahora que es poco trabajo hacer un libro?

Y si este cuento no le cuadrare, dirásle, lector amigo, éste, que también es de loco y de perro:

Había en Córdoba otro loco que tenía por costumbre de traer encima de la cabeza un pedazo de losa de mármol o un canto no muy liviano, y en topando algún perro descuidado se le ponía junto, y a plomo dejaba caer sobre él el peso; amohinábase el perro y dando ladridos y aullidos, no paraba en tres calles. Sucedió, pues, que entre los perros que descargó la carga fue uno un perro de un bonetero a quien quería mucho su dueño. Bajó el canto, dióle en la cabeza, alzó el grito el molido perro, violó y sintiólo su amo, asió de una vara de medir, y salió al loco y no le dejó hueso sano; y a cada palo que le daba decía:

–Perro ladrón, ¿a mi podenco? ¿No viste, cruel, que era podenco mi perro?

Y repitiéndole el nombre de *podenco* muchas veces, envió al loco hecho una alheña. Escarmentó el loco y retiróse y en más de un mes no salió a la plaza, al cabo del cual tiempo volvió con su invención y con más carga. Llegábase donde estaba el perro, y mirándole muy bien de hito en hito, y sin querer ni atreverse a descargar la piedra, decía:

–Este es podenco: ¡guarda!

En efecto, todos cuantos perros topaba, aunque fuesen alanos o gozques, decía que eran podencos, y así no soltó más el canto. Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas. (II, Pról. 619-620)

¿Cómo deben decodificarse estos cuentos, y cuál es el sentido del binomio que arman los perros y locos? Las equivalencias sugeridas por ambas anécdotas no resultan unívocas, y de hecho ha habido diversas interpretaciones sobre su sentido. Maurice Molho (1991) señala la diferencia entre el tétrico loco cordobés y el alegre de Sevilla, “loco negro y loco blanco” que el crítico identifica respectivamente con Avellaneda y con Cervantes. Más recientemente, Vila ha seguido la misma senda, al interpretar que el loco hinchaperros, que despide con una palmadita cariñosa al animal, podría figurar la actitud cervantina para con su creación. Beusterien, por su parte, destaca que en las dos secuencias los perros son metáfora de libros, y arguye que en ambas los animales figuran la primera parte del *Quijote*. Así pues, Avellaneda es comparado en el primer caso con el loco que descarga su violencia sobre el perro, “inflando” el texto cervantino,

aprovechado ilícitamente de la invención cervantina, y a su vez “engaña al lector al falsear la historia, sobre todo, desde el punto de vista artístico” (305).

mientras que en el segundo caso se lo equipara a un nuevo loco, cuya descarga – literalmente, la roca– es ahora su propio libro, que “aplasta” al de 1605.

Sin negar la posibilidad de otras interpretaciones, preferimos leer estas secuencias desde la idea de que los canes representan el libro de 1605. Resulta interesante, desde esta perspectiva, atender al contrapunto que generan las dos anécdotas juntas, pues el gesto de Avellaneda queda perfectamente delineado en la suma de ambas locuras: ha continuado, y con ello hinchado sin consistencia –inflado– la historia de don Quijote, pero ha logrado todo lo contrario a engrandecerla: más bien la aplasta. Una alegoría perfecta de la mala secuela.

Debe tenerse en cuenta que el cuentecillo del loco aplastaperros es de raíz popular: aparece junto a otros cuentos de locos en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1574), y su popularidad se ve atestiguada por su inclusión en la compilación de expresiones proverbiales de Correas (1627). Asimismo, una versión del mismo aparece inserta, en fecha más cercana al *Quijote*, en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1604). No obstante ello, si bien los personajes son los mismos (un loco y un perro aplastado por este con un canto), las diferencias entre ambos cuentos son también muy significativas, por lo que vale la pena recordar el fragmento alemán en cuestión:

Viene muy bien acerca desto lo que dijo Fucillos, un loco que andaba por Alcalá de Henares, el cual yo después conocí. Habíale un perro desgarrado una pierna y, aunque vino a estar sano della, no lo quedó en el corazón. Estaba de mal ánimo contra el perro, y viéndolo acaso un día muy estendido a la larga por delante de su puerta, durmiendo a el sol, fuese allí junto a la obra de Sancta María y, cogiendo a brazos un canto cuan grande lo pudo alzar del suelo, se fue bonico a él sin que lo sintiese y dejóselo caer a plomo sobre la cabeza. Pues como se sintiese de aquella manera el pobre perro, con las bascas de la muerte daba muchos aullidos y saltos en el aire, y viéndolo así, le decía: “Hermano, hermano, quien enemigos tiene no duerma”.

Ya otra vez he dicho que siempre lo malo es malo y de lo malo tengo por lo peor a la venganza. Porque corazón vengativo no puede ser misericordioso, y el que no usare de misericordia no la espere ni la tendrá Dios dél. Por la medida que midiere ha de ser medido. Hanlo de igualar con la balanza en que pesare a su prójimo. (*Segunda Parte*, II, 8, 287)¹⁰

Beusterien ha señalado que la versión incluida en el *Guzmán*, cuyo propósito moral, y ya no meramente humorístico, lo aleja de la versión de la *Floresta*, es la fuente más cercana a Cervantes. Aduce como prueba de ello el hecho de que el comentario sobre la anécdota referida concluya con la frase de Mateo 7.2 “por la medida que midiere ha de ser medido”, cuya formulación popular más conocida es “con la vara que midas, serás medido”, de modo tal que la figura del bonetero introducida por Cervantes en su recreación de la historia conecta con la medida que se aconseja explícitamente en el *Guzmán* con respecto a la venganza.

En efecto, en el marco de la segunda parte de la historia del pícaro, y refiriendo concretamente a su voluntad de devolver la afrenta sufrida a manos de sus parientes, la inserción del cuento se explica por cuanto procura ilustrar un acto de venganza. Por ende, es importante enfatizar en principio que la temática de la venganza evidenciada en el popular cuentecillo no aparece explicitada en la recreación cervantina, pues no se dice

¹⁰ Utilizamos la edición del *Guzmán de Alfarache* de Cátedra, preparada por José María Micó.

que el loco lastime a los canes como respuesta a un agravio previo. Como hemos ya apuntado, la continuación alógrafa del *Guzmán de Alfarache* y la reacción defensiva de Alemán en su propia secuela, incorporando a la trama ficcional elementos que aluden a la disputa con el plagiario, constituyen un sonado antecedente del caso cervantino, por lo que no parece casual que sea esta versión la recuperada por Cervantes a la hora de referir –de manera oblicua– a una venganza literaria.

Por otra parte, señala acertadamente Beusterien que la versión cervantina del cuento es la única en la que el perro resulta equiparado a un libro, acentuando el hecho de que ambos son concebidos como algo vivo (107). También en este sentido creemos productivo leer en serie los dos cuentecillos del prólogo, como respuestas complementarias a Avellaneda: si el primero de ellos figura la gestación de la secuela alógrafa como el acto de inflar algo a lo que le ha dado vida otro –donde la labor del loco resulta una parodia del “soplo creador” del artífice–, resulta lógico que el segundo nos muestre cómo la hinchazón vana perpetrada por el continuador no genera algo viviente, sino algo pesado y muerto como una roca.

Finalmente, otra significativa diferencia que exhibe la versión cervantina del segundo cuentecillo es que hay en ella un tercer personaje, el bonetero, que interviene para mediar entre el loco y el perro asumiendo la defensa de este último e interpellando al agresor con el sugestivo mote de “perro ladrón”. Por un lado, la temática de la venganza que cabe reponer a partir de la relación entre ambos cuentos registra un desvío fundamental al no operarse aquí “por mano propia”, sino a partir de la intervención de un mediador. Claro está que reconocemos en esta situación el mecanismo utilizado por la voz prologal –tanto en 1605 como en 1615– de apelar a una figura de alteridad como apoyo necesario para el autor. Así pues, coincidimos con Vila en su identificación del bonetero con el lugar del lector, esa figura cómplice que el prólogo viene convocando en auxilio del autor desde sus comienzos. Por otra parte, el hecho de que porte una vara de medir, que lo connota simbólicamente como un juez, cuadra bien con la idea expresada en el prólogo de 1605 de que quien ha de juzgar las cualidades de su *Quijote* es únicamente el libre albedrío del “desocupado lector”.

En este sentido, nos parece importante remarcar también el hecho de que sea el bonetero la figura que puede esbozar el calificativo que hasta ahora los paratextos nunca utilizaron directamente al tratar la polémica con Avellaneda: “ladrón”. En principio, la propia acusación es un agregado cervantino al cuentecillo en cuestión, ya que en la versión incluida en el *Guzmán*, el agravio recibido del perro por el loco –un desgarrar en la pierna, que motiva su deseo de venganza– nada tendría que ver con un robo. Ahora bien, si el personaje del bonetero resulta equiparado al lector, resulta del todo acorde a la poética cervantina la noción de que es este último quien puede comprender y sancionar el “robo”, la estafa literaria que significa la segunda parte de 1614. De tal modo, es solo en esta oblicua desviación de la anécdota narrada, recuperando la intertextualidad con el *Guzmán* y atendiendo a la acusación de robo, como puede reponerse cierto sentido “vengativo” del cuentecillo en cuestión. Pero con toda la cervantina sutileza del caso, pues la última palabra para sancionar el castigo merecido por la agresión del plagiario la tiene únicamente el bonetero/ lector.

Como hemos mencionado antes, la complicidad buscada explícitamente por el autor al ofrecer estos dos cuentos apuntala la idea de que con ese libro “pesado como piedra”, el plagiario ha obrado una ofensa también para el lector. ¿Y de qué modo puede ofenderse a un lector, según la óptica cervantina? ¿Qué es lo que el continuador le ha “robado” al lector? Si recordamos el modo en que el “padrastro” de 1605 ofrecía el *Quijote* al “desocupado lector”, no es difícil comprender que la ofensa y el robo de los que ha sido objeto el lector de la secuela alógrafa tienen que ver con la subestimación de

su libre albedrío, ante el ofrecimiento de un texto que propone, en cambio, un cauce dirigista de lectura.¹¹ Le ha “quitado”, pues, su libertad lectora y ha aplastado, con ese libro rígido y muerto, al compañero vital que Cervantes había ofrecido al lector de 1605 para que hiciera con él su propio recorrido.

La figura del lector resulta a las claras un eje central de este nuevo prólogo cervantino. En este sentido, si el *Quijote* de 1605 se caracterizaba por concebir la lectura y la escritura como aspectos interdependientes, dos caras de la misma actividad creativa, no extraña que las críticas a la factura de la continuación alógrafa en 1615 involucren la idea de una “mala lectura”. La versión cervantina del cuentecillo del loco aplastaperros parece elocuente al respecto. En efecto, el castigo que efectúa allí el bonetero se lleva a cabo con una *vara de medir*: ello remite, por un lado, a la falta de límites del loco, y sugiere a su vez la rectificación de aquello que había sido inflado más allá de su proporción (Beusterien 2010: 105), conectando así las anécdotas de ambos cuentos. Ahora bien, es importante remarcar que lo que el bonetero sanciona, concretamente, es la desmesura del loco de no poder distinguir un *podenco* de cualquier otro perro. Desmesura que, por cierto, no se ve corregida tras su intervención, por cuanto el loco seguirá sin poder operar distingos entre los canes y tomará ahora a *todos* los perros por podencos. Su demencia, pues, permanece intacta, y con ello el cuentecillo vendría a sostener que semejante locura es incurable. Podemos considerar que la locura en cuestión es precisamente la del *mal lector*, incapaz de percibir matices y sutilezas, y que solo puede decodificar los libros en términos de negro o blanco, es decir, de perros indistintamente aplastables o por igual respetables. La falta de criterio estético del apócrifo es denunciada de modo sutil, pero sin concesiones.

4. Reproducción y desvío

Si observamos el conjunto que arman las “historias de locos” del comienzo de 1615 (incluso si tenemos en cuenta también la del loco de Sevilla que narra el barbero en el primer capítulo),¹² hay que destacar que el único cuento del que no se conoce hasta el momento una versión previa, y se considera por ende de probable factura cervantina, es el del loco hinchaperros. No parece casual que sea este cuentecillo el que ha generado interpretaciones alternativas (como vimos, algunos críticos identifican al loco con Avellaneda, mientras otros descubren en este loco amable una figuración del propio Cervantes).¹³ Cabe subrayar que es también el único que habla de cómo se hace un libro: mientras el loco del segundo cuento lidia con dos elementos a los que podemos considerar metáforas de libros *ya hechos* —el perro y la piedra—, el loco hinchaperros, como sea que se lo interprete, resulta una figuración de un escritor en acción. Es por ello que el primer cuento resulta especialmente destacable, y a su vez resignifica al segundo en el conjunto que arman ambos dentro del prólogo.

¹¹ El contraste ideológico entre el *Quijote* de Cervantes y el de Avellaneda se desarrolla por extenso en el libro de James Iffland. Sobre el “dirigismo moral” del libro de Avellaneda y en general sobre la influencia de las secuelas alógrafas en la escritura de Alemán y Cervantes, puede verse el reciente artículo de David Álvarez Roblin.

¹² Por lo general, los críticos interesados específicamente en estos cuentos insertos al comienzo del volumen de 1615 estudian el conjunto dado por las tres historias: tal es el caso de los artículos señeros de Joly y Molho (1996). La focalización en la figura canina de los cuentecillos prologales es objeto de interés específico de Beusterien y Vila.

¹³ En el caso del cuento del loco aplastaperros se explicita al final el paralelismo buscado por la anécdota (“Quizás de esta suerte le podrá acontecer a este historiador...”), mientras que el final del otro deja cierta ambivalencia.

En este sentido, debemos tener en cuenta que la imagen de la hinchazón desmedida y, en general, las metáforas que giran en torno al elemento “aire” contenido en recipientes huecos, son utilizadas con frecuencia por Cervantes para aludir a los malos libros y a la vanidad hueca y vacía de sus autores. Tal como lo estudió Javier Herrero en un señero artículo, podemos considerar al perro inflado de aire como un caso específico dentro de un conjunto mayor, en el que se ubicarían también los “libros llenos de viento y borra” que sirven para el juego de pelota de los diablos en el infierno que describe la “resucitada” Altisidora en el capítulo 59 de 1615.

Por su parte, en el *Viaje del Parnaso* (1614), esta metáfora aparece con particular insistencia: ante la descripción de un intento de invasión del Parnaso por los malos poetas, Apolo pide a Neptuno que ahogue la nave en la que se acercan y Venus interviene en su favor transformándolos en calabazas o en odres “hinchados”, y pidiendo además a Bóreas que los distribuya por el mar para salvarlos:

En un instante, el mar de calabazas
se vio cuajado, algunas tan potentes,
que pasaban de dos y aun de tres brazas.
También hinchados odres y valientes
sin deshacer del mar la blanca espuma,
nadaban de mil talles diferentes
[...]
Después desta mudanza que hizo el cielo,
o Venus, o quien fuese, que no importa
guardar puntualidad como yo suelo,
no veo calabaza, o luenga o corta,
que no imagine que es algún poeta
que allí se estrecha, encubre, encoge, acorta.
Pues ¿qué cuando veo un cuero? ¡oh mal discreta
y vana fantasía, así engañada,
que a tanta liviandad estás sujeta!
Pienso que el pliego de la boca atada
es la faz del poeta, transformado
en aquella figura mal hinchada. (V, 187-192/ 226-237, pp.130-131)¹⁴

Esta equiparación del mal poeta a una “figura mal hinchada” no puede menos que recordarnos el perro inflado por el ano en el cuentecillo prologal de 1615. Vemos entonces que se está utilizando un campo semántico común, si bien cabe observar una diferencia notable, debida quizá al género y diseño diverso de uno y otro volumen cervantino: en el *Viaje del Parnaso* las metáforas citadas aluden directamente a las figuras de autor, mientras que en el *Quijote* de 1615 las pelotas diabólicas y el perro hinchado son figuraciones de malos libros. El hecho de que se trate de libros pone de realce la figura del lector, que es en última instancia quien ha de distinguir entre buenos y malos textos, decidiendo según su libre albedrío, conforme ilustra la segunda anécdota, cuáles son *podencos*.

En cualquier caso, tal como lo expresa Herrero, “el descomunal pedo de Avellaneda es sólo un ejemplo, entre muchos, de la grotesca Vanagloria de los falsos poetas” (1982: 584). Ahora bien, amén de la burla escatológica que implica asociar el texto rival a una flatulencia, debemos tener en cuenta también las connotaciones

¹⁴ Utilizamos la edición del *Viaje del Parnaso* preparada por Vicente Gaos.

infernales que proyecta la imagen del perro hinchado por el ano, ya que, como bien anota Vila (2015), los demonios se asociaban a las partes nefandas.¹⁵ Recordemos que la atmósfera infernal rodea las menciones prologales al apócrifo: no sólo se califica la acción del continuador como un “pecado”, sino que la propia idea de fraguar una secuela es atribuida a “tentaciones del demonio”.

Con respecto a ello, Gómez Canseco, quien en fecha más reciente (2001) ha profundizado el estudio de Herrero sobre la “hinchazón literaria” en Cervantes, señala con acierto que la imagen de los diablos recorre el *Quijote* de 1615 y por su intermediación se atacan reiteradamente los vanos esfuerzos literarios del apócrifo, concebidos como una “inflación maligna”. En efecto, si Herrero señalaba que la “fuerza maligna” del mal libro se expresa “mediante la imagen de *una masa de aire contenida en un recipiente hueco*” (1982: 579, destacado del autor), Gómez Canseco llama la atención sobre tres presencias demoníacas asociadas a este tipo de recipientes en 1615, en secuencias que se vinculan de uno u otro modo a la disputa con Avellaneda: el moharracho o diablo con vejigas que sale al encuentro de don Quijote en el capítulo 11, el diablo que lleva un cuerno hueco y persigue al protagonista en el capítulo 34, y los ya citados diablos que juegan a la pelota con “libros llenos de viento y borra” en el infierno descrito por Altisidora.

La atmósfera demoníaca que connota la gestación del apócrifo puede quizá explicar el llamativo hecho de que el bonetero del segundo cuento prologal arremeta contra el loco al grito de “*perro ladrón*”, lo cual no puede sino resultar irónico en el marco de una disputa en torno a un can. El apelativo recuerda la usual utilización del adjetivo “perro” para descalificar a los marginados de la España del período, en particular a moros y judíos o a quienes se reputaba descendientes de estos, en general sospechados de herejía. Hay aquí una velada acusación de herejía literaria, con la que cuadran bien las alusiones infernales referidas a la labor del plagiario. Si leemos complementariamente ambos cuentos, la “inflación maligna” connota la desmesura, la no aceptación de límites, al igual que la acusación de “ladrón”, que implica una deliberada intrusión en dominio ajeno, y ello da como resultado algo carente de vida: un objeto inerte como la roca.

Desde nuestra perspectiva, es especialmente significativo el hecho de que en la imagen del loco hinchaperros se descubra una figuración de la gestación literaria muy propia de la poética cervantina, que lleva al extremo la coordenada del *desvío* del “orden de naturaleza” mentado en el prólogo de 1605. En efecto, en este cuentecillo se tematiza el artificio a partir de una clara desviación del modelo de la reproducción humana: el coito anal presente en la imagen del loco inflando al perro.¹⁶ Amén de las implicancias escatológicas de esta carnavalesca imagen, es claro que ella connota una sexualidad eminentemente no reproductiva. Lo llamativo es que, a contrapelo del programa prologal de 1605, en este caso el gesto de desvío no se asocia a una

¹⁵ La imagen de hinchar un perro por el ano guarda cierta relación con la creencia popular en los demonios o familiares, la cual, según Covarrubias, proviene de la tradición latina de los lares, deidades de las cocinas: según el lexicógrafo cocina viene de “culina”, o “culo”, lo cual explicaría la relación de los demonios con las partes nefandas. Cito la entrada de Covarrubias: “También llaman familiares a los demonios que tienen trato con alguna persona: traen origen de los duendes de casas, que los Antiguos llamaban dioses lares, porque los veneraban en las cocinas, o porque toda la casa toma nombre del fuego, y así decimos tener un lugar tantos fuegos, conviene a decir tantas casas; y estos duendes suelen aparecerse o en los desvanes, o en lo más retirado de la casa, como en la cocina, que de tal tiene el nombre, culina, a culo, que vale el trasero. Los que tienen poca conciencia suelen hacer pacto con el demonio, y tratar con él familiarmente, y por esto los llaman familiares” (*Tesoro*, s.v. *familiares*).

¹⁶ Alicia Parodi ha sido la única, hasta donde sabemos, que llamó la atención sobre esta particular imagen de “un coito anal entre diferentes especies” (2001:266).

transformación que implique dar vida a un ejemplar original. De hecho, esta gestación contra-natura no busca producir un ejemplar único en su especie, sino tomar uno ya existente e inflarlo sin medida. Consideramos que este cambio en el signo que tiene el desvío a la hora de decir la producción artística no resulta un caso aislado, sino que funciona como un primer indicio de una mutación general que se opera en la Segunda parte del *Quijote* en cuanto al modo de designar la actividad literaria. Y en este sentido, la disputa con la continuación de Avellaneda jugará un rol central en relación con las transformaciones de la poética cervantina en el paso de 1605 a 1615.

Con respecto al prólogo, si el de la Primera parte se afirmaba en el desvío, la transformación y la originalidad ante la angustiosa pregunta de “cómo comenzar” (cómo escribir el prefacio, cómo erigirse como autor después de un silencio de veinte años, cómo presentar una historia menguada sobre un “hijo” seco y loco), el de esta Segunda parte se tendrá que plantear la pregunta sobre “cómo continuar”, y fogueado por la existencia de la secuela alógrafa, también sobre “cómo *no* continuar”. Es a partir de esta última cuestión que el problema de los límites, así como la distinción entre *desvíos* de distinto signo, se volverá especialmente relevante.

Antes de profundizar en el problema de los límites tal como se plantea a partir de la disputa entre secuelas, queremos traer a colación una escena del *Viaje del Parnaso* que resulta muy elocuente en este sentido. En ella la Vanagloria, caracterizada como una doncella “giganta al parecer”, empieza a crecer, arrastrada por su deseo de grandeza, hasta llegar al cerco de la luna (esto es, al lugar de los *lunáticos*, que han perdido la razón), y su hinchazón es descrita en estos términos:

Esta que hasta los cielos se encarama,
preñada, sin saber cómo, del viento
 [...]

 En fin, ella es la altiva Vanagloria
 [...]

 Su natural sustento, su bebida
 es aire, y así, crece en un instante
 tanto, *que no hay medida a su medida*. (VI, 175-210, destacado nuestro)

Esta enfática exhibición de la *desmesura* que alcanza la hinchazón de la vanagloria está en sintonía con la imagen de la vara de medir del bonetero del segundo cuentecillo, que interviene para sancionar la falta de límites del loco y su incapacidad de discernir entre los canes, tanto en lo que hace a sus rasgos como a su status de propiedad (recordemos que su frase es: “Perro ladrón, ¿a *mi* podenco?”). A su vez, la idea de que esta hinchazón se debe al hecho de estar “preñada del viento” arroja luz sobre la imagen gestacional que implica el loco inflando al perro, y subraya lo hueco y vacío del libro producido por semejante engendramiento.

Ahora bien, ¿por qué una poética que busca de modo tan consciente traspasar límites habría de caer en este sorpresivo llamado a la mesura? ¿Se trata de una vuelta a la ortodoxia como airada reacción ante el desafío del plagiaro? Por el contrario, hemos adelantado ya que, desde nuestra perspectiva, Cervantes en su segundo *Quijote* profundiza de muy diversos modos el juego con los límites, experimentaciones y desvíos que caracterizaban su texto de 1605. Así pues, no se trata de condenar en sí el quiebre de límites, sino cierto modo de llevarlo a cabo. Su censura hacia Avellaneda tiene que ver precisamente con que reconoce en la labor del otro las antípodas de su modo creador, ya que desde la perspectiva del plagiaro es válido tomar a los personajes de la historia, acumular nuevas anécdotas y chistes en torno a ellos (*hinchar el perro*) y

con ello arrogarse la factura de una obra literaria. Cervantes, muy por el contrario, desde los comienzos de su proyecto de montarse sobre el género de los libros de caballerías para construir su novela no ha hecho más que esforzarse por demostrar que a la hora de crear literatura es menester dar nueva vida a lo viejo.¹⁷

En suma, la gestación desviada perpetrada por el continuador no aparece aquí connotada positivamente porque no se halla ligada a la originalidad, como ocurría en 1605. Por el contrario, de acuerdo a la imagen de la Vanagloria “preñada de viento” que se describe en el *Viaje del Parnaso*, el perro inflado por el loco del cuento, lejos de exhibir una gestación que desafía el “orden de naturaleza” para producir algo transformador, recuerda el sugestivo refrán registrado por Correas: “empréñate del aire y parirás viento”. Desde esta perspectiva, el libro de 1614 no sería un híbrido, como lo era el de 1605, sino más bien un parto malogrado, un aborto.

Resulta importante tener en cuenta, entonces, que los cuentecillos de perros y locos son la primera manifestación de un rasgo particular del *Quijote* de 1615, y es que, en él se intensifica el trabajo con el tópico de la *sucesión* y las “continuaciones”. El problema de la reproducción, la continuidad del linaje y los modos de ejercer la paternidad –siempre en su doble vertiente, humana y literaria– serán cuestiones puestas notoriamente en primer plano en esta Segunda parte, sin duda incentivadas por la disputa con Avellaneda. Así pues, en lo que hace a la gestación literaria, el llamado a la “medida” se ha de entender en todos los casos como una advertencia contra los suplementos vanos –entre los que se cuenta la secuela alógrafa–, y en general contra toda una literatura “epigonal” que no transforma productivamente lo dado.

5. Paternidad y finitud

Para comprender hasta qué punto la reacción cervantina contra la “hinchazón” de las vanas continuaciones lleva a transformar el modo en que se trabaja la paternidad literaria en 1615, debemos detenernos en la coda del prólogo, ese significativo párrafo que le da cierre tras la evocación al mecenas que enmarcaba, como vimos, los cuentos de perros y locos. He aquí el fragmento en cuestión:

Y no le digas más [al autor de la *Segunda parte* publicada en 1614] ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es *cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado*, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados y basta también que un hombre honrado haya dado noticia destas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas: que la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hace que no se estimen, y la carestía, aun de las malas, se estima en algo. Olvidábaseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*. (II, Pról., 621, destacado nuestro)

En franca oposición a las coordenadas del paratexto de la primera parte, que apuntaban a difuminar el “origen” y dispersar las instancias de paternidad del “hijo” textual ofrecido, destaca aquí el gesto de apropiación del libro a través del personaje. Y para ello, sorprendentemente, se anuncia su muerte. Se unen final, cierre y sepultura del

¹⁷ La imitación servil ha de ser condenada por diversos personajes a lo largo de 1615, y destaca en este sentido el personaje del primo humanista, autor de vanos y ridículos *suplementos* a la labor de otros.

cuerpo del protagonista y del cuerpo textual, y se reivindica así esta historia, según se explicita, como del mismo paño y mismo artífice que la primera.

Es significativo el modo en que se procura zanjar la disputa entre ambas continuaciones sobre el final de un prólogo fuertemente marcado por la presencia de la secuela alógrafa. A diferencia del modo en que el personaje de don Quijote defenderá su preeminencia sobre el protagonista de Avellaneda en el capítulo 72, donde convence a don Álvaro Tarfe de que él y Sancho son los “verdaderos”,¹⁸ la postura de la voz prologal no se decanta por insistir en la autenticidad de esta secuela. El prólogo nos adelanta de este modo que lo que se está poniendo en juego en este libro no es la noción de “autenticidad” –que el *Quijote* de 1615 seguirá horadando del mismo modo que el de 1605 y aún más, como lo muestra precisamente la aparición de Álvaro Tarfe, personaje de Avellaneda–, sino la de “autoría”. Lo que se subraya en el párrafo final del prólogo es que, sea como fuere, se trata de textos que remiten a un *mismo artífice*. Y en este sentido, ¿qué mejor modo de poner en acto la potestad sobre un cuerpo –también un cuerpo textual– que poder disponer sobre su muerte?

De este modo, proclamar que 1605 y 1615 han sido cortados “de la misma tela” y remiten a un mismo artífice implica, paradójicamente, anclar la paternidad del texto a partir de un filicidio. Se es padre porque se puede disponer la muerte del personaje y el consecuente fin del libro. Observamos aquí un sutil corrimiento de foco: si en 1605 adquiere relevancia la noción de filiación, pues lo que se pone en primer plano es el “hijo” textual producido –relegando al autor al lugar de “padrastró” a fin de privilegiar el libre acercamiento de cada lector–, en 1615 el énfasis estará puesto en la paternidad como defensa antes las indebidas apropiaciones de ese hijo que ha cobrado autonomía.

Así pues, a diferencia del dispositivo secuellar que caracteriza a los libros de caballerías –así como a la mayoría de los géneros literarios en boga en la época–, y a diferencia también del primer *Quijote* y aun de la versión de Avellaneda, este texto se verá conminado a plantearse la idea de fin.¹⁹ De tal modo, si antes dijimos que 1605 se trataba de cómo comenzar, cómo dar a luz el texto, cómo llevar a cabo la *producción* de algo nuevo a partir de los materiales heredados, mientras que 1615 ha de lidiar con la noción de *reproducción* y sus límites, es claro que el límite último a la reproducción no controlada, a las indebidas secuelas que “aplastan” el texto, ha de ser la muerte.

En efecto, la muerte es omnipresente en el libro de 1615: se anuncia ya desde el prólogo y se concreta en el comentadísimo y muy discutido último capítulo. Pero además, augurios de muerte se van sucediendo a lo largo de todo el texto (lo que se ha señalado, desde distintos enfoques, como la progresiva melancolía o el paulatino desengaño del protagonista). La imagen de la muerte igualadora aparecerá a propósito del episodio de Las cortes de la muerte en el capítulo 11, tras el encantamiento de Dulcinea, y numerosos “dobles” o figuras especulares –cuya aparición siempre connota presagios funestos– se le aparecen al manchego a partir de la transformación de la dama.²⁰ El caso más claro es el bachiller Sansón Carrasco ataviado como “Caballero de los Espejos”, quien representa la figura de *otro* caballero andante y pretende espejar la

¹⁸ Aquí la disputa se plantea abiertamente en términos de usurpación y autenticidad: Sancho afirma rotundamente “que el *verdadero* Sancho Panza soy yo [...] y el *verdadero* don Quijote de la Mancha [...] es este señor que está presente, que es mi amo: todo cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño” (II, 72, 1206, destacado nuestro). Por su parte, el protagonista declara: “yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos” (II, 72 1207).

¹⁹ Para la importancia del dispositivo secuellar en los géneros literarios del Siglo de Oro y su influencia en el *Quijote*, ver el artículo de Hinrichs. En un trabajo anterior, nos ocupamos de la discusión planteada en el *Quijote* de 1615 sobre los modos de “resucitar” un legado textual (Gerber 2013).

²⁰ Para este tema, puede consultarse el artículo de Donatella Pini Moro.

locura del hidalgo. Pero cabe señalar también, entre otras, las figuras especulares del bufón de las Cortes de la Muerte (loco disfrazado que sale al encuentro del loco manchego) o el Caballero Del Verde Gabán, sosegado hidalgo de aldea que muestra un contraste con las ansias de grandeza de don Quijote. El presagio funesto que traen todos estos dobles remite a la presencia del *otro* que configura Avellaneda.²¹

Paradójicamente, es esa presencia obsesiva del *otro* en el paratexto de 1615 la que lleva a Cervantes a instituirse como autor: el frontispicio de esta segunda parte, a diferencia del de la primera –que anunciaba un texto “*compuesto* por Miguel de Cervantes Saavedra”– indica debajo del título del libro, “Por Miguel de Cervantes Saavedra, *autor de su primera parte*” (destacado nuestro). Tal como lo indicara Molho “con eso se afirma una identidad por fin ganada merced al discurso del *Otro*” ([1991] 2005: 514).

Como vimos, el hecho de asumir la paternidad del texto viene acompañado de una detención de sus posibles derivas, anunciando desde el umbral la muerte y el fin del libro. Podemos leer aquí la sugerencia textual de que el hecho de reconocerse desde el lugar de padre implica, necesariamente, consagrarse a la finitud. Cabe decir entonces que si la promesa de recomienzo –cifrada en esa “promesa de inacabable aventura” (I, 1, 38) que el manchego encontraba en sus libros– era el motor de la Primera parte, esta Segunda parece moverse bajo un impulso del todo distinto: se trata, aquí, de una promesa de fin. A partir de aquí, 1615 remitirá obsesivamente hacia su final, en una suerte de “crónica de una muerte anunciada” que hará nacer, paradójicamente, la llamada “novela moderna”.

²¹ En este sentido, el espejo resulta un emblema adecuado para caracterizar el problema central con el que han de lidiar el personaje y el texto de 1615, problema que no será ya el de la *producción* (de un caballero, de un prólogo, de un texto), como en 1605, sino el de la *reproducción*. Imposible no traer a colación aquí la memorable frase de Borges arrojada al inicio del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.

Obras citadas

- Alemán, Mateo. José María Micó ed. *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Álvarez Roblin, David. “Las segundas partes auténticas del *Guzmán* y del *Quijote* frente a sus versiones apócrifas: ¿repulsión o fascinación?”. En Juan Diego Vila y Michéle Guillemont coords. *Para leer el Guzmán de Alfarache y otros textos de Mateo Alemán*, Buenos Aires: Eudeba, 2015. 345-370.
- Beusterien John. “El nombre de Podenco: the dog as book in the Prologue of part II of *Don Quijote*”. *Cervantes* 30.1 (2010): 99-112.
- Cayuela, Anne. “De reescriutores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”. *Criticón* 79 (2000): 37-46.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico dir. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998.
- . Harry Sieber ed. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Altaya, 1994.
- . Vicente Gaos ed. *Viaje del Parnaso. Poesías completas*. Madrid: Castalia, 2005.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. Ignacio Arellano y Rafael Zafra eds. *Tesoro de la lengua castellana o española*. DVD de la colección *Studiolum*, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó, 2006.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. Fernando García Salinero ed. *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Madrid: Castalia, 2005.
- Gerber, Clea. “Bajo la advocación de Urganda la desconocida: identidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del *Quijote*”. En José Amícola dir. *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Orbis Tertius, 2009. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/gerber-correcto>.
- . “‘Contravenir el orden de naturaleza’: sobre partos antinaturales en el *Quijote*”. En Graciela Balestrino y Marcela Sosa eds. *Letras del Siglo de Oro Español*. Salta: Universidad Nacional de Salta, 2012. 249-254.
- . “Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el *Quijote*”. En Alain Bègue y Emma Herrán Alonso dirs. *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013. 427-434.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gómez Canseco, Luis. “Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)”. En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001.129-147.
- Herrero, Javier. “La metáfora del libro en Cervantes”. En Giuseppe Bellini ed. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982. 579-584.
- Hinrichs, William H. “Cervantes and the Sequel: Literary Continuation in Part I of *Don Quijote*”. *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 30.1 (2010): 113-139.
- Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Navarra, Madrid, Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 1999.
- Joly, Monique. “Historias de locos”. *Rilce* 2.2 (1986): 177-184.

- Molho, Maurice. "Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Don Quijote*". *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 11.1 (1991): 87-98.
- . "El sujeto apócrifo o el arte de manipular al otro. Observaciones sobre el *Quijote* de Avellaneda". En *De Cervantes*, Paris: Editions Hispaniques, 2005. 505-514.
- Parodi, Alicia. "El *Quijote* de 1615: la cabeza. Apuntes para una estructura". En Alicia Parodi y Juan Diego Vila eds. *Para leer el Quijote*. Buenos Aires: Eudeba, 2001. 265-278.
- Pini Moro, Donatella. "El *Quijote* y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina". En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1990. 223- 233.
- Presberg, Charles. "'This Is Not a Prologue': Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologue of *Don Quixote*, Part I." *Modern Language Notes* 110.2 (1995): 215-239.
- Stoopen, María. *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, Guanajuato: UNAM-Universidad de Guanajuato, 2002.
- Vila, Juan Diego. "De ladridos y venganzas: una relectura de los cuentecillos de locos (*Quijote*, II, prólogo) desde la atalaya alemaniana". En Juan Diego Vila y Michèle Guillemont coords. *Para leer el Guzmán de Alfarache y otros textos de Mateo Alemán*. Buenos Aires: Eudeba, 2015. 379- 388.