

## INTRODUCCIÓN

Incorporar poesía en la prosa de ficción fue una práctica frecuente en el Siglo de Oro. En las novelas de caballerías los poemas empiezan a figurar en número considerable alrededor de 1520; en ellas, la poesía generalmente sirve para resaltar la faceta caballeresca del héroe —complemento obligado de las dotes guerreras— y para expresar las penas de amor de los personajes. Ante semejante estado de cosas, no extraña que en el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1605) de Miguel de Cervantes —parodia de las novelas de caballerías— menudeen las interpolaciones poéticas; tampoco en sus continuaciones, pues tanto el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Tarragona, 1614), firmado por Alonso Fernández de Avellaneda, como la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1615), debida a Cervantes, seguían la pauta marcada por el libro de 1605 a este respecto<sup>1</sup>.

*Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* estudia lo que, a falta de mejor nombre, se conoce como *poesía intercalada* o *interpolada* (Alcalá Galán, 2009, p. 185), la que se halla en la novela misma, no en los espacios paranarrativos. Como indica el título, mi estudio se concentra en el romancero, con creces el género más representado en la poesía citada en las tres novelas. Un predominio hasta cierto punto natural, dado que las baladas eran un género de moda —el *best-seller*

<sup>1</sup> A menudo me referiré a las novelas cervantinas por sus títulos abreviados: «*Quijote primigenio*», «segundo *Quijote*», «los *Quijotes*», etc.; para la obra del supuesto Alonso Fernández de Avellaneda recurriré a «*Segundo tomo*». Cito los *Quijotes* de Miguel de Cervantes por la edición de la Real Academia Española, dirigida por Francisco Rico; indico parte, capítulo y página. Para el libro de Avellaneda uso la edición de la Real Academia Española, preparada por Luis Gómez Canseco; remito por capítulo y página.

poético del momento— y el complemento lógico de las lecturas que obsesionan al hidalgo manchego. Hablar de interpolación poética en los *Quijotes* o el *Segundo tomo* es hablar de intertextualidad: la gran mayoría de las composiciones que aparecen en la prosa cervantina o avellanadiana son ajenas. Algunas de las objeciones al término *interpolación* tienen que ver con el hecho de que implica la subordinación de la poesía hacia la prosa (Montero, 2014, p. 453), pero la equidad entre los componentes del prosímetro que había distinguido a *La Galatea* (Alcalá, 1585) no se repetirá veinte años más tarde. Casi todos los romances incorporados en los *Quijotes* o el *Segundo tomo* se subordinan a la prosa, con excepción de los pergeñados por Cervantes. Lejos de ser un acto mecánico o empobrecedor, la interpolación de una balada en el *Ingenioso hidalgo* —modelo de ambas continuaciones— provocaba la resemantización del poema en la prosa y, con ello, la creación de una rica red de significados para el lector del hipertexto.

«Yo he compuesto romances infinitos» (p. 61) reza un verso del *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614). Exageración aparte, lo cierto es que Cervantes fue un consumado romancerista nuevo; lo confirma el testimonio del *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* y, sobre todo, el manejo que el alcaláino hizo del romancero en su prosa, especialmente en los *Quijotes*. Las baladas de creación propia y el tratamiento que los romances, en general, reciben en las dos partes de la novela revelan una práctica prolongada de la veta burlesca del romancero nuevo. Transgresor por excelencia de los modelos canónicos que fingía seguir (Alcalá Galán, 2009, p. 184), Cervantes inauguró una fórmula narrativa en el *Ingenioso hidalgo* al incorporar lo inesperado —baladas viejas, no cultas— de manera inesperada —fines paródicos, no expresión de las penas de amor—, y al apartarse del romancero nuevo al emplear la prosa, y no el verso, para la desmitificación de las baladas. Con ello, Cervantes sentó las bases para un singular diálogo romancístico con el más atento de sus lectores contemporáneos que nos es conocido: el «licenciado», «natural de la villa de Tordesillas», según declara la portada del *Segundo tomo* (p. 3). Este diálogo formó parte de un diálogo mayor y, como en otros aspectos de las obras que nos ocupan, involucró réplicas y respuestas entre ambos autores, pero también influencias en una dirección u otra.

Se han barajado varios nombres en los intentos por identificar al «escritor fingido y tordesillesco», en palabras de Cervantes (II, 74, p.1336), sin que los esfuerzos de la crítica hayan rendido frutos convincentes para todos. Lo que con seguridad sabemos de Avellaneda está en el

*Segundo tomo*, el cual nos descubre a un lector agudo y a un escritor competitivo. En su lectura del *Ingenioso hidalgo* el tordesillesco percibió que la interpolación de baladas había enriquecido la prosa de su rival y decidió usarlas aún más en su novela —veinte frente a once; un aliciente adicional para la competencia literaria serían los elogios sobre pasajes cervantinos relacionados con el romancero que escucharía aquí o allá. Por lo demás, Avellaneda se propuso escribir un libro distinto y desde el prólogo de 1614 reafirmó su distancia hacia Cervantes: «En algo diferencia esta parte de la primera suya, porque tengo opuesto humor [...] al suyo y, en materia de opiniones en cosas de historia —y tan auténtica como esta—, cada cual puede echar por donde le pareciere» (p. 9). A lo largo del presente estudio tendremos ocasión de comprobar que el humor no fue lo único que separó a los autores; su visión de la literatura y el mundo también era distinta.

El análisis que he realizado expone grandes diferencias entre el *Ingenioso hidalgo* y el *Segundo tomo*, en varios terrenos. La continuación de Avellaneda se apoyó en una suerte de *reverse engineering* que buscaba identificar los aspectos más característicos de la primera parte cervantina para imitarlos, al principio, y, después, modificar la orientación del mensaje original —giro de 180°— y exhibir las destrezas literarias propias. A menudo, los objetivos últimos se basaron en elementos del *Ingenioso hidalgo*, que Avellaneda remodeló a su antojo; fue el caso del romancero, en cuyo aprovechamiento también influyó el modelo del anónimo «Entremés famoso de los romances». En el *Segundo tomo* el género poético desempeñó un papel fundamental en la involución del héroe, en ese proceso para convertir a Martín Quijada en otro don Quijote de la Mancha, completamente alejado del cervantino. Asimismo, Avellaneda se sirvió de las baladas para transformar la locura de su protagonista en una locura absurda, de un solo plano y sin el calado profundo que había distinguido a la del primer don Quijote. Semejante locura no podía terminar sino en el encierro de la Casa del Nuncio de Toledo, en concordancia con un libro que, por encima de todo, se jactaba de enseñar «a no ser loco» (prólogo, p. 10).

Asunto discutido por la crítica es el momento en que Cervantes leyó el *Segundo tomo* y cuándo empezó la respuesta a este en el segundo *Quijote*. Mi examen muestra que hay huellas de la novela avellanadiana en varios pasajes de la continuación auténtica, no solo a partir del famoso capítulo 59. Algunas de estas huellas tienen que ver con el romancero, lo cual de ningún modo significa que el considerable mayor peso que el

género poético adquiere en 1615 se deba por entero a Avellaneda. Los diez años que mediaron entre la publicación de las dos partes del *Quijote* le brindaron al autor abundantes oportunidades para reflexionar sobre su quehacer novelístico y la respuesta del público a 1605. Amante de la variedad, Cervantes tendría planeado escribir una obra distinta al *Ingenioso hidalgo* antes de leer el *Segundo tomo*, impreso cuando la escritura del segundo *Quijote* estaba muy avanzada. El acicate de la continuación apócrifa obligó a Cervantes a consolidar su propósito de ofrecer novedades a los lectores. En lo que respecta al romancero el reto se volvió doble: superarse a sí mismo y distinguirse del tordesillesco. De ahí el incremento de baladas —más de treinta—, con escuelas y temas ausentes del *Ingenioso hidalgo*; también aumentó el número de voces romancísticas y la importancia de Sancho como emisor de baladas, indicadora del creciente protagonismo del escudero.

Por encima de todo, el segundo *Quijote* explotó al máximo las posibilidades ensayadas en el primigenio al trasladar el espíritu burlesco del romancero nuevo a la prosa. En la continuación auténtica la parodia se intensifica y se hace más compleja; además, ahora hay aventuras o capítulos inspirados en baladas —no solo pasajes—, y los romances coadyuvan a la creación de uno de los principales ejes estructurales de la novela: el desencantamiento de Dulcinea del Toboso. Así como Avellaneda fue buen lector del *Ingenioso hidalgo*, Cervantes lo fue del *Segundo tomo*, que, a fin de cuentas, estaba destinado a él más que a cualquier otro lector (Gómez Canseco, 2014a, p. 111\*; Iffland, 1999, p. 381). La respuesta cervantina tuvo doble valencia. La continuación apócrifa fue más que una de esas «fuentes inspiradoras por repulsión, que tienen tanta importancia, o más, que las que operan por atracción» —juicio célebre de Ramón Menéndez Pidal (1943, p. 41). Cervantes también se sintió atraído por los aciertos del tordesillesco —los tuvo, adelante. La intertextualidad es fundamental en los *Quijotes*, y el alcaláino no rehuyó el apropiarse de elementos del libro de su rival. Es célebre el caso de don Álvaro Tarfe, pero no fue el único.

Es, pues, necesario —imprescindible, diría yo— estudiar el *Segundo tomo*, el cual, por sí mismo, merece un lugar en la historia de la prosa de ficción áurea, por modesto que sea (Gómez Canseco, 2014a, pp. 76\*-78\*). Si ello no bastara, consideremos, con James Iffland, que la novela de Avellaneda es una muestra invaluable de la recepción contemporánea del *Ingenioso hidalgo* (2001, p. 72) y una obra cuyo escrutinio es crucial para el análisis del segundo *Quijote*, pues «Avellaneda influye en

Cervantes, es así de simple. Si no sabemos lo que hay en Avellaneda, no podremos entender lo que está ocurriendo en esta compleja dinámica» (1999, p. 17). La mayoría de la bibliografía dedicada al *Segundo tomo* se centra en identificar al escritor anónimo, aunque en las últimas décadas ha aumentado el interés por examinar el texto —no únicamente la figura— del tordesillesco. El libro de James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* (1999), y las ediciones críticas del *Segundo tomo* preparadas por Luis Gómez Canseco (2005, 2014), entre otros trabajos, son ejemplos notables de la revaloración del texto apócrifo. A pesar de tales avances, aún no existe una monografía *in extenso* sobre el romancero avellanedito o cervantino.

La influencia del género poético en las novelas que nos ocupan ha sido largamente señalada por la crítica. A propósito de los *Quijotes* cervantinos, varios estudiosos resaltaron la importancia del romancero al analizar aspectos distintos, como la génesis del *Ingenioso hidalgo*, la relación con el «Entremés famoso de los romances» o la aventura de la cueva de Montesinos, entre otros<sup>2</sup>. Un número respetable de artículos examina la influencia del género en el conjunto de la obra<sup>3</sup>, o el aporte de una balada para la configuración de un personaje o la composición de una aventura o pasaje<sup>4</sup>. El romancero del *Segundo tomo* ha recibido menos atención y, salvo excepciones, la ha obtenido de manera tangencial (Carrasco Urgoiti, 1993; Menéndez Pidal, 1943); la proximidad con el cuarto centenario de la continuación apócrifa trajo consigo los primeros artículos abocados a las baladas de 1614, consideradas en conjunto (Nishida, 2013) o en una de sus muestras (Altamirano, 2012; Mariscal, 2006). En gran parte, la desatención al romancero del *Segundo tomo* es consecuencia del desdén general hacia la novela. A ello se suma el principal reto para la investigación del romancero cervantino o avellanedito: la identificación, saber que estamos en presencia de una balada y poder determinar cuál es esa balada —casi siempre mediante citas parciales. La identificación es el punto de partida indispensable para el examen de un género que circuló sobre todo oralmente y que,

<sup>2</sup> Egido, 1994 y 2009; Gornall y Smith, 1985; Menéndez Pidal, 1943; Millé y Giménez, 1930; Murillo, 1986; Stagg, 1964 y 2002.

<sup>3</sup> Alonso Asenjo, 2000; Altamirano, 1997 y 2007; Chevalier, 1990; Eisenberg, 1991; A. González, 2006; Nishida, 2004; Sánchez, 1999; Sanz, 1919.

<sup>4</sup> Altamirano, 2016a y 2019; D'Onofrio, 2000–2001; Garrison, 1980 y 1981; Jauralde Pou, 1987–1988; Molho, 1983; Murillo, 1977; Nishida, 2005 y 2008; Osuna, 1981; Pellen Barde, 2008; Pérez Lasheras, 2010.

en tiempos de Cervantes y Avellaneda, conoció múltiples modalidades, textos y versiones.

*Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* se propone solventar la laguna de los estudios cervantinos y avellanedianos al analizar el papel desempeñado por el género poético en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*, amén de establecer los *corpora* romancísticos de las tres novelas. Los críticos han rehuido esta última tarea, sin duda por las dificultades que entraña la identificación de todas las baladas citadas en cualquiera de nuestras obras; labor difícil, y hasta tediosa, pero imprescindible para apreciar cabalmente el manejo que Cervantes y Avellaneda hicieron del romancero. Hace varios años, en sendos artículos, detallé los *corpora* de 1605 y 1615 (Altamirano, 1997, pp. 322-325; 2007, pp. 467-471); el presente libro enmienda mis planas pasadas, con nuevos criterios para las identificaciones seguras y cambios en el número de baladas interpoladas en las dos partes del *Quijote*<sup>5</sup>. Luis Gómez Canseco, a quien tanto debe la investigación avellanadiana y cervantina, enlistó diecinueve romances en el «Índice de fuentes, refranes y relaciones textuales» que acompañó su primera edición del *Segundo tomo* (p. 765)<sup>6</sup>; me he permitido corregir su número de baladas y, algo más, su identificación de textos y versiones.

Por supuesto, no pretendo que todo lo que hay en los *Quijotes* o el *Segundo tomo* se explique a través del romancero. Ninguna producción cultural puede explicarse mediante un solo aspecto, mucho menos una obra tan rica como la de Cervantes; tampoco la continuación de ese ávido consumidor de literatura que fue el tordessesco. En las tres novelas, las baladas son elementos intertextuales ante todo, pues hasta las compuestas por Cervantes aparecen como ajenas —ahijadas al beneficiado, don Luis, Altisidora o don Quijote. Por su carácter intertextual y su condición de poesía citada, los romances no se presentan aislados sino interpolados en la prosa o equiparados a esta, como sucede con los textos de creación propia. Es decir, en los pasajes en los cuales figura, el romancero está íntimamente relacionado con otros aspectos de los *Quijotes* o el *Segundo tomo*: convenciones y modas literarias, cultura material,

<sup>5</sup> Julio Alonso Asenjo terminó su artículo sobre las baladas de los *Quijotes* con un apéndice de «Citas, alusiones o reminiscencias de romances en el Q» (2000, pp. 63-65), sin explicar sus criterios para identificar o clasificar los textos. Aurelio González apoyó su análisis en los *corpora* que detallé en 1997 y 2007 (2006, pp. 285-293).

<sup>6</sup> En la introducción a su segunda edición del *Segundo tomo*, Gómez Canseco sostuvo que la novela «rememora casi veinte romances distintos» (2014a, p. 34\*).

erotismo, estratificación social, intertextualidad, nacionalismo, oralidad y escritura, nexos poesía-teatro y un largo etcétera. Se trata de un número considerable de pasajes: la cantidad mínima de baladas es once para el *Ingenioso hidalgo*, veinte para el *Segundo tomo*, y treinta y dos para el segundo *Quijote*; además, no son pocas las baladas que poseen más de una ocurrencia. A la aritmética simple hay que añadir consideraciones cualitativas, por ejemplo: el influjo del espíritu burlesco del romancero nuevo en la parodia cervantina en general —énfasis en el contraste cómico y el realismo cotidiano—, o el peso de las baladas en la composición de varios momentos de las novelas —la primera salida en 1605, la aventura de los melones o la perorata del lugarcillo cercano a Sigüenza en 1614, la cueva de Montesinos, el retablo de maese Pedro o el enamoramiento de Altisidora en 1615, entre otros. El análisis del romancero incorporado en los *Quijotes* y el *Segundo tomo* no solo ilumina áreas de estudio diversas, también expone claves de la escritura cervantina y avellanadiana —y de las visiones que el alcalaíno y el tordesillesco tenían de su tiempo—, amén de completar el panorama de la lectura que cada uno de los escritores hizo de su rival.

*Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* consta de tres capítulos: «Un terreno para la experimentación: el romancero en el primer *Quijote* cervantino», «La imitación de Avellaneda: el romancero en el *Segundo tomo*» y «Superación de las antiguas planas e influjo del tordesillesco: el romancero en el segundo *Quijote* cervantino»; en ellos se examina el papel del género poético en cada una de las tres novelas, consideradas por separado así como en sus relaciones intertextuales. El apéndice «Ocurrencias romancísticas en el primer *Quijote* cervantino, el *Segundo tomo* avellanadiano y el segundo *Quijote* cervantino» enumera las baladas de las tres obras. Todos los romances analizados se citan por los títulos del *Pan-Hispanic Ballad Project/Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, coordinado por Suzanne H. Petersen, el esfuerzo más significativo para sistematizar la nomenclatura del género. Es posible que el lector conozca los poemas bajo otros títulos; por ello, en el análisis, complemento los títulos del *Pan-Hispanic Ballad Project* con los *incipits* de las versiones utilizadas. Como es habitual en los estudios sobre el romancero, transcribo los textos nuevos en octosílabos simples y los viejos o eruditos en octosílabos dobles.

Una última salvedad. Por comodidad, uso *lectores* para referirme a los receptores contemporáneos de los *Quijotes* y el *Segundo tomo*, sin que ello quiera decir que asumo que entre tales receptores no había

oyentes. En el Siglo de Oro, nos recuerda Margit Frenk (1997, pp. 25, 28), el público de la literatura escrita —manuscrita o impresa— no abarcaba solamente a los lectores sino también a numerosos oyentes, quienes escuchaban lo que alguien más cantaba, recitaba o leía en voz alta; estas tres modalidades de transmisión oral se hallan en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*. A propósito del *Ingenioso hidalgo*, es habitual aducir al «Curioso impertinente», leído por el cura ante el público de la venta de Juan Palomeque, como ejemplo de lectura en voz alta de prosa de ficción. La extensión de los capítulos de los *Quijotes* y algún epígrafe apuntan a que Cervantes consideró a la lectura en voz alta como una de las posibilidades de transmisión de su obra<sup>7</sup>. Avellaneda no se declaró al respecto pero —escritor competitivo— no habría querido ser menos que su predecesor, sobre todo si la costumbre de su tiempo lo avalaba.

Mi lista de agradecimientos debe comenzar por tres maestros: Margit Frenk, Aurelio González y Augustin Redondo, quienes —desde las aulas de El Colegio de México— fomentaron mi interés por la poesía áurea y los *Quijotes* cervantinos. La investigación que dio origen al presente libro no habría sido posible sin la generosa ayuda del *National Endowment for the Humanities* y el *University Grants Program* (San Diego State University), cuyos fondos me permitieron trabajar en la biblioteca de la Hispanic Society of America durante los veranos de 2013 y 2014. Vaya mi agradecimiento para John O'Neill, conservador de la biblioteca neoyorquina, por las facilidades prestadas para la consulta de la obra de Avellaneda y numerosos romanceros áureos. A propósito de materiales bibliográficos, no puedo dejar de reconocer al personal de la humilde biblioteca de San Diego State University–Imperial Valley, y muy especialmente a Evid Robles, por todos sus esfuerzos para conseguir que los volúmenes que yo pedía llegaran a su destino. A Gregorio Ponce, decano de San Diego State University–Imperial Valley, le agradezco su apoyo para la publicación de este libro y sus siempre gratas palabras de aliento. *Last but not least*, gracias a Glenn, Pablo y Martín Swiadon, por todo.

Ciertos apartados de *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* se nutrieron de algunos de mis artículos previos. Es el caso de «Las estacas de don Quijote: tradición literaria, romancero cidiano y

<sup>7</sup> «Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oír el que lo escuchare leer» (II, 66, p. 1275). El final del capítulo 25, también del segundo *Quijote*, reitera el doble canal de recepción: «El trujamán comenzó a decir lo que oír y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente» (II, 25, p. 923).

parodia en el primer *Don Quijote de la Mancha*», publicado en *Cervantes* (2016), que se aprovechó en el análisis de las aventuras de los yangüeses y el cuerpo muerto (I.7.1, I.7.2). «Magia terapéutica en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda: el romance del conde Peranzules y una réplica a Cervantes», aparecido en *Hispanic Review* (2012), se retomó a propósito de la aventura de los melones (II.6.2). «Las faldas de las Panza: indumentaria femenina, cultura material y estratificación social en el segundo *Quijote cervantino*», también publicado en *Cervantes* (2019), fue la base para los apartados dedicados al diálogo del matrimonio Panza y al retrato de Teresa (III.3.2, III.10.1).