

**John O'Kuinghttons Rodríguez**

*Universidad de São Paulo*

## **El ejercicio de la verosimilitud y el decoro en los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda**

### **The application of verisimilitude and decorum in Cervantes' and Avellaneda's *Quixotes***

**Recibido:** 9.12.2022 / **Aceptado:** 31.12.2022

**Resumen:** Analizamos la aplicación de las premisas preceptivas de decoro y verosimilitud en los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda, observando particularmente en este último las repercusiones ideológicas de su ejercicio. El análisis se sostiene en postulados del *Ars* horaciano, la preceptiva de Pinciano, y las directrices aristotélicas de donde emanan dichos principios. Asimismo, y a modo preliminar, situaremos la prerrogativa de la imitación como práctica inherente del oficio literario en el siglo XVII al tiempo que reflexionaremos sobre la evolución histórica de los conceptos de influencia y originalidad. Finalmente nos referiremos a la risa como efecto de la pragmática del decoro.

**Palabras clave:** influencia, imitación, decoro, verosimilitud, ideología, risa.

**Abstract:** This paper analyzes the application of the preceptive premises of decorum and verisimilitude in Cervantes' and Avellaneda's *Quixotes*, with special attention to the ideological resonances in the last one. The analysis is supported by the Horacian *Ars*, Pinciano's preceptive, and the Aristotelian background from which these concepts emerge. Besides, as a preliminary context, we will situate the act of imitation as an inherent practice of the literary world in the 17<sup>th</sup> century and we will also reflect on the historic evolution of the concepts of influence and originality. Finally, we will refer to laugh as an effect of the pragmatics of decorum.

**Key words:** influence, imitation, decorum, verisimilitude, ideology.

## Imitación e influencia

El ejercicio del decoro y la verosimilitud como premisas preceptivas durante los siglos áureos repercutieron, creemos, significativamente en la composición de los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda y, consecuentemente, en sendas orientaciones ideológicas<sup>1</sup>.

La obra que Avellaneda emprendió sobre la base del modelo cervantino es probablemente una de las continuaciones o imitaciones más fecundamente comentadas de la historia de la literatura española. Sobre ella se han vertido diversos tipos de juicios, desde los más denigratorios hasta los más apologéticos, y las pesquisas sobre la identidad de su gestor han concitado no pocos análisis, diatribas, propuestas, tachados y conclusiones. Como lo han destacado autores como Gómez Canseco (Fernández de Avellaneda 2005) y Suárez Figaredo (2004), el escritor que se refugió en el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda no era un desconocedor de la retórica y la poética que dictaba la literatura de la época. En el exordio de su novela, v.gr., se preocupa con no velada conciencia de justificar su imitación como práctica de derecho constituido en los concilios literarios de su tiempo. No obstante, y coexistiendo con ello, en los albores del siglo XVII la propiedad de los autores sobre sus textos comenzaba a emanciparse de los ecos medievales que defendían la colectividad de lo que hoy llamaríamos obras de creación. Hasta el tiempo presente, nociones que creemos tan reconocibles como autor, imitación u originalidad han trasegado siglos que han limado, y aun modificado, los fundamentos de sus acepciones. Vale, por ello, tener en cuenta un eje conceptual diacrónico que nos permita acercarnos a los trabajos de los atardeceres renacentistas con una fiabilidad suficiente de comprensión que al mismo tiempo no nos exponga al acecho de interpretaciones imprecisas. Ejemplo de estos riesgos es el de medir las obras del siglo XVII (y en lo concreto la novela de Avellaneda) empleando los mismos criterios que se activan en nuestras percepciones con las modernas inteligencias de plagio o

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es un extracto adaptado de nuestra tesis doctoral aún inédita, disponible en O’Kuinghttons Rodríguez, John Lionel. *Intersticios ideológicos en los Quijotes de Cervantes, Avellaneda y Montalvo: un estudio comparativo sobre las representaciones sociales dominantes en las obras* (2015). En consecuencia, la fundamentación teórica de este artículo se basa en dicho estudio, especialmente lo que atañe al concepto de ‘ideología’, para el cual sigo el modelo propuesto por Teun van Dijk, para quien “Las ideologías se pueden definir sucintamente como la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo. Esto significa que las ideologías les permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia” (21).

imitación<sup>2</sup>. Un concepto que parece cumplir con la conveniencia de un eje común de entendimiento diacrónico es el de influencia, que comentamos en breves líneas.

El crítico norteamericano Harold Bloom ha pensado en la influencia sustentado en una historiografía de la creación literaria y ha concluido que esta puede definirse como el “amor literario, atenuado por la defensa” (2011: 23). A ello ha agregado que este vector del flujo creativo ha sido tradicionalmente reducido a un estudio de las fuentes e idealizado como un proceso benigno, desprovisto de tensiones entre modelos y seguidores. El autor entiende que en nuestra tradición cultural la competencia ha sido un factor fundamental para la creación y que en esta comunicación “un poeta poderoso no busca simplemente derrotar al rival, sino afirmar la integridad de su propio yo como escritor” (23). Al revisar estas preliminares se comprende que no parece haber sido otra la relación artística que predominó entre Cervantes y Avellaneda. A este respecto cabe añadir la opinión del mismo Bloom sobre el artista como imitador de otro artista:

Toda influencia literaria es laberíntica. Los epígonos recorren el laberinto como si pudieran encontrar una salida, hasta que los más poderosos entre ellos comprenden que los meandros del laberinto son todos internos. Ningún crítico, por generosos que sean sus motivos, puede ayudar a alguien que lea profundamente a escapar del laberinto de la influencia. (52)

A tenor de la influencia, y como el mismo Avellaneda argumenta en su amago de auto justificación, no era infrecuente ni cuestionable que en el siglo XVII un autor se valiera de materiales ajenos para la construcción de sus obras. Aun cuando para Cervantes esta prematura apropiación lesionaba sus aspiraciones de reconocimiento

---

<sup>2</sup> Sobre la necesidad de establecer debida distancia diacrónica para un concepto como imitación, Blas Matamoro ha dejado constancia de que “En estos años, el vocabulario tiende a identificar la invención o ficción con la imitación (en sentido horaciano: mimetizarse con los maestros). Por aquí, Cervantes permite matizar: nunca la imaginación repite al modelo, siempre lo traiciona y lo parodiza, acaso porque la historia castiga en el tinglado de la farsa cualquier intento de repetición. Y la parodización de los géneros novelescos en el *Quijote* así lo prueba. De algún modo, la verosimilitud de la parodia proclama la inverosimilitud del modelo, o la instituye al parodizarlo. Las ficciones caballerescas se tornan inverosímiles en el contexto del *Quijote*. No lo eran en su momento, pero las vuelve tales la relectura cervantina. Otro adelanto del maestro, el género se crea en la lectura, nunca está dado por el texto. Es el lector el sujeto de la generación del texto” (1987: 88). Un examen similar sobre la imitación como proceso que no debe confundirse con la copia o la repetición figura en el trabajo de Fera Zitelli (2009), en el que a propósito de Petrarca se destaca el principio de que el imitador busca ser similar, pero no igual a su modelo. Para reflexionar sobre el determinismo de las circunstancias temporales en la imitación de Avellaneda ver Villalobos (2017).

institucional como creador, es probable que este no haya sido el principal motivo con que objetó a su imitador sino dos actitudes que herían directamente su orgullo: a) la forma como Avellaneda lo denigra en su prólogo; b) el trato que dio a sus personajes centrales<sup>3</sup>.

Dicho esto, cabe recordar que en los siglos dorados la imitación estaba orientada por las directrices que los preceptistas tomaron de Aristóteles y Horacio. Aun cuando la *Poética* del primero era una obra más bien descriptiva centrada fundamentalmente en la tragedia, desde temprano fue entendida como un tratado de normativas literarias<sup>4</sup>. El texto fue recogido por los preceptistas renacentistas, quienes lo articularon a las reflexiones de Horacio y lo difundieron en el mundo literario de los siglos XVI y XVII. A partir de esta última centuria cobra más importancia en la creación estética el criterio de originalidad, lo cual será consagrado por el Romanticismo con su defensa de las literaturas nacionales y posteriormente por el positivismo, que vio en la literatura de cada país “una variedad biológica, una subespecie de la literatura universal” (Guillén 2005: 60)<sup>5</sup>.

De lo anterior se desprende que es necesario aquilatar el ejercicio de la imitación en su justa medida temporal para valorar la continuación de Avellaneda y, por ende, la comprensión que tuvo y mantuvo de los requisitos de decoro y verosimilitud conforme las normativas neoaristotélicas, las mismas que en las páginas cervantinas conocieron un estatuto no solo renovado y revitalizador, sino también subversivo.

### Imitación y verosimilitud en Pinciano

Como lo señala Shepard (1970), el gran organizador de las pedagogías preceptivas fue Antonio López Pinciano, quien en su *Philosophia Antigua Poética*

---

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

<sup>4</sup> La *Poética* comenzó a ganar difusión en el siglo XVI, mientras que la de Horacio ya conocía una vasta influencia previa. De ahí que su influjo fuera más directo.

<sup>5</sup> Las penalidades que inciden sobre la falta de originalidad se tornan oficiales desde la expedición del primer código creado para resguardar los derechos autorales: el Estatuto de la Reina Ana, promulgado en 1709. Su emergencia objetivaba el incentivo de las artes y las ciencias, así como la regulación del mercado editorial. Consagraba al autor como único agente capacitado para autorizar copias y escoger editores. El documento instituía un plazo de protección de 14 años que podían prorrogarse a otros 14 en caso de que el autor estuviera vivo. Se prescribía un período de 21 años para las obras que hubieran sido impresas antes de la regencia de la ley. Los infractores debían entregar libro y hojas al propietario, a quien correspondía su inmediata destrucción, y se estipulaba una multa de un penique por cada hoja perpetrada que hubiera sido impresa o estuviera en proceso de impresión. La mitad de esta imposición se destinaba a la Reina, sus herederos y sucesores.

alcanzó una afinada integración entre el pensamiento poético aristotélico y el renacentista. En su tratado, publicado en 1596, Pinciano aborda diversos temas atinentes a la construcción de la obra literaria, tomando como modelo y referencia a los autores antiguos; asimismo, destaca a la razón como vehículo de adquisición del conocimiento y establece que la percepción de los sentidos es la que dicta la riqueza de la imaginación. Toma directamente del *utile dulce* horaciano la doble función de la literatura de deleitar y enseñar. Estas funciones forman un binomio cuya imbricación Shepard describe afirmando que “[...] la literatura puede convertirse en el medio más valioso con que corregir y guiar a la sociedad” (1970: 55).

Para Pinciano la forma de la poética es la imitación y su fin es la doctrina. La imitación, señala, resulta de la relación que establece el artista con la naturaleza, al modo de un retratador. Las ficciones que carecen de imitación y verosimilitud no son fábulas<sup>6</sup>, agrega, “sino disparates como algunas de las que antiguamente llamaron Milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad” (1998: 172)<sup>7</sup>. La poesía, prosigue, es imitación de la realidad y se diferencia de la historia en que esta última, distinto a la primera, hace referencia a eventos y lugares ocurridos y verificables. Por este motivo, mientras el poeta inventa lo que escribe, el historiador lo encuentra creado. El poeta debe ser admirable y verosímil, en la invención será nuevo y raro, en la historia procurará ser admirable y en la fábula deberá ser prodigioso y espantoso. Aristóteles había enseñado que mientras el poeta habla de lo que podría suceder, el historiador registra lo que efectivamente ha ocurrido. Ello explicaría la superioridad filosófica de la poesía, pues, a diferencia de la historia, que se centra en lo particular, la poesía atiende a lo general.

El principio de imitación autoriza a que si un poeta carece de ingenio e invención fecundos busque auxilio en creadores más dotados, siempre y cuando mantenga la observancia de la verosimilitud, pues “El que no hace acción verisímil a nadie imita” (201). Agrega más tarde dos consideraciones relevantes sobre el concepto: a) la verosimilitud incluye a la religión y sus mundos fabulosos<sup>8</sup>; b) la verosimilitud

---

<sup>6</sup> Pinciano identifica la fábula con el argumento (también llamado *hypóthesis*) y el episodio juntos. Por episodio entiende las añadiduras de la fábula, que se pueden poner o quitar sin comprometer la acción. Requisito central de la fábula es que contenga principio, medio y fin.

<sup>7</sup> Esta es, como se sabe, la acusación medular que recae con insistencia sobre los libros de caballerías en Cervantes y con cierto desmayo en la continuación que revisamos.

<sup>8</sup> Sin embargo, sobre esta materia Pinciano sostiene que: “Cae mucho mejor la imitación y ficción sobre materia que no sea religiosa porque el poeta se puede mucho mejor ensanchar y aun traer episodios mucho más deleitosos y sabrosos a las orejas de los oyentes”, (1998: 340). Tanto Horacio como Aristóteles desestimaban la resolución del conflicto vía *ex machina*.

no es la verdad, sino la posibilidad de algo. Esta comprensión de verosimilitud, por ejemplo, es la que sostendrá el canónigo cervantino como la principal deficiencia de los libros de caballerías. Don Quijote, evidentemente, se sitúa en las antípodas de este entendimiento<sup>9</sup>.

Parte importante de esta preceptiva se preocupa de delimitar las diferencias entre tragedia y comedia. De inicio sostiene que el fin de la tragedia es enseñar y no deleitar. Por su parte, la comedia es una fábula que trata de lo particular, una imitación concebida “para limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleite y risa” (381). Siguiendo rigurosamente a Aristóteles (1999), Pinciano mantiene que mientras la tragedia es imitación de los mejores [que el poeta] y que enseña la vida que se debe seguir, la comedia es de los que son peores y muestra la vida de la que se debe huir. Por otro lado, mientras la tragedia enseña por el miedo y la misericordia, la comedia recurre al pasatiempo y la risa, a lo torpe y lo feo. Finalmente, la comedia siempre opera de mal a bien y su peripecia (el cambio súbito de la acción) va al final.

### El Ars de Horacio

En distintos pasajes de su obra, Cervantes reconoce su deuda con los principios poéticos horacianos. Ello en virtud de que, además de la *Poética* aristotélica, la literatura del siglo XVI recibe el influjo del *Ars*<sup>10</sup>, trabajo vastamente difundido durante el Renacimiento, que tuvo significativa repercusión en la España del XVI y que contó con la elogiada traducción de Francisco de Cascales, incorporada más tarde en forma de citas a sus *Tablas poéticas* (1617). Es probable que Horacio no haya conocido directamente la fuente aristotélica y que se haya familiarizado con algunas de sus ideas a través de la difusión oral.

En su cuerpo didáctico, Horacio expone cuestiones como la observancia del equilibrio, la elegancia y la armonía de la obra literaria; la relación entre las artes; la poesía como mimesis; la composición de una obra literaria; la verosimilitud y los cinco actos de la tragedia; la unidad de acción; el rechazo al *deus ex machina*; la comedia y el drama satírico; los modelos griegos; la inspiración y la labor del crítico.

---

<sup>9</sup> En su análisis de los neoclásicos, Guillermo Carnero (2006) recoge las conceptualizaciones pincianas para sintetizar que la verosimilitud posee alcances diferenciados dependiendo de a qué componente de la ficción se dirija. Así pues, si se aplica al argumento, se exige el “encadenamiento estructurado de los hechos y fundamento en las acciones de los personajes” (11). Dirigida al modo de ser de los personajes la verosimilitud equivale al decoro.

<sup>10</sup> Nombre con que la tradición latina reemplazó el original *Epístola a los Pisones*, un breve tratado de cuatrocientos ochenta versos que posiblemente fue escrito entre los años 23 y 13 a.C. y al que se lo mencionó por primera vez en la obra *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.

Entre estos temas interesa destacar los dos principios que posteriormente dieron fundamento a la pedagogía de Pinciano: a) El deleite y la instrucción como finalidad de la poesía; b) La relevancia del *decorum*.

Cuanto al primero, Horacio sostiene que la poesía puede lo mismo enseñar como deleitar o cumplir con ambos fines a la vez. Para alcanzarlos, el poeta debe poseer tanto el *ingenium* (las cualidades innatas) como el *ars* (el conocimiento de las técnicas). Defiende, asimismo, que, aun cuando pueda haber predominio de uno sobre otro, en la obra literaria son igualmente relevantes el contenido (*res*) y la forma (*verba*).

Alineado a estas directrices, un concepto horaciano que Avellaneda habrá de tener muy presente en la ideación de su obra es, pues, el mencionado decoro, que se define como la búsqueda del equilibrio entre métrica, estilo y género, y, asimismo, como algo que aderezó no pocas discusiones en el *Quijote* cervantino: la afinidad entre la procedencia de los personajes y sus modos de expresión. La pluma horaciana declara:

Va a dezir mucho, si el criado que habla  
es de buenas costumbres, o de malas;  
si habla maduro viejo, o joven férvido;  
si matrona potente, o presta moça;  
mercader trafagante, o despenado  
labrador; o si es coico, o es assirio,  
o si criado en Thebas, o si en Argos.  
Quando introduces, oh escritor, a alguno  
o píntale según su fama, o píntale  
según la conveniencia de su estado. (2002: 32)

La naturaleza de este principio organizador sigue de cerca al postulado de verosimilitud, que Horacio ilustra con el conocido ejemplo del “monstruo”, contenido entre los versos 1 y 15 del *Ars*.

### **Cervantes y el replanteamiento de la verosimilitud**

Como lo ha indicado Morínigo, Cervantes no solo conocía la retórica humanista de su tiempo, sino que era un

“(...) devoto de sus principios, pero como artista consciente se desentiende de sus normas para lanzarse audazmente a experimentar nuevas estructuras, con nuevas formas de expresión y de estilo más en consonancia con el espíritu del hombre moderno [...]” (Cervantes 2005b: XXXVII).

Entre estas aportaciones vale destacar su renovada forma de entender la verosimilitud. Su refundación del concepto se relaciona con la articulación que les concedió a los géneros literarios impresos en la época, los cuales, gracias a un armónico equilibrio de contención recíproca, aumentaron significativamente las posibilidades de construcción ficcional.

Recordemos que, como enseña López Pinciano (1998), imitación y verosimilitud son los ejes medulares de las fábulas. La carencia de esta última es capaz de engendrar dislates, como lo son para él los libros de caballerías, que carecen por completo de semejanza a verdad. El poeta que no escribe una acción verosímil no imita. Esta premisa tan central en la preceptiva de la invención abrazaba para Pinciano todos los ámbitos conocidos, fueran estos los de la religión o los de imaginarios mundos fabulosos. “Algo puede ser posible y no verosímil”, declaró (204). Siguiendo a Horacio, agrega que lo verosímil se relaciona con todos los factores que permiten investir a un personaje de ficción: edad, fortuna, estado, nación, hábito, instrumento, tiempo y lugar. El poeta está obligado a la verdad en la medida de lo que conviene a la verosimilitud; con ello su obra atenderá al objetivo de ser didáctica y deleitosa. La verosimilitud no es, pues, la verdad, sino la mera posibilidad de un hecho<sup>11</sup>.

Con Cervantes, este ordenador de la ficción deja de ser pura exigencia poética previa y se convierte en un problema central de los personajes, pues son estos los que determinan la calidad verosímil o inverosímil de los hechos con que se deparan. En otras palabras, la percepción de los eventos se da desde el interior de la ficción y está regulada por los personajes, no desde la fidelidad de ésta hacia un modelo empírico externo. En palabras de Gilman:

Cervantes ha descubierto en el acto mismo de escribir ficción la única certidumbre que subyace tanto en las desconfiables experiencias externas (un molino de viento, un caballero ataviado con un verde gabán, su casa)

---

<sup>11</sup> Para que la posibilidad de un hecho sea tal, el poeta debe buscar, ante todo, la persuasión. Llevando este condicionante a un lenguaje más contemporáneo, Vargas ha declarado: “En el acto de comunicar, el sujeto de la enunciación se preocupa fundamentalmente por hacer persuasivo su mensaje más que por dar un juicio objetivo y real, es decir, su preocupación es ser verosímil, y lo verosímil es diferente de la verdad. Así, el productor de un texto literario pretende comunicar un mensaje que sin ser verdadero crea la ilusión en el receptor de ser verdad porque se refiere o corresponde a una realidad concreta. Blas Matamoro insiste en que lo verosímil se reduce a lo persuasivo, a lo que resulta creíble según el sentido común de una época y no a la verdad. Para él, la verosimilitud es una cuestión de armonía o arquitectura interna del texto, en donde puedan mezclarse, sin ninguna preocupación, mentiras y verdades. La proporción de las partes y el modo de integración al todo es lo que importa” (1993: 8).



del mundo postridentino, o barroco, como en la exuberante ingeniosidad que se constituía en su expresión literaria. (1993: 140)

Dicho de otro modo, para Cervantes la verosimilitud no es un fin en sí misma ni es la subordinación de la materia ficcionada a los datos de la realidad, sino la congruencia entre la fábula y el entendimiento del lector o auditor.

La discusión que ocurre entre el Canónigo y don Quijote ilustra apropiadamente la inteligencia que tuvo Cervantes de lo verosímil. En el capítulo 48 de la primera parte el clérigo confiesa haber emprendido una novela de caballerías que resguardaba todas las normativas poéticas que regían su ejecución. Su acometido, por ejemplo, ha contado con la aprobación de los lectores asiduos a este género, pero no ha ido más allá de la elaboración de un centenar de páginas por dos motivos: considerarlo un ejercicio ajeno a sus tareas profesionales; evitar el juicio del vulgo. Con esta salvedad, el Canónigo hace eco a la recusa expuesta por Horacio en el primer verso de la oda III-1, “Odio al vulgo profano y me aparto de él” (1996: 123), vale decir, censura las limitaciones que pueden ocasionar la necedad y la estrechez de juicio. Luego, al hablar concretamente del problema de lo verosímil en los libros de caballerías, recurre a la conocida analogía horaciana que equipara lo inverosímil a un engendro: [los libros de caballerías] “los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada” (Cervantes 2005a: I, 47, 400).

La diferencia fundamental entre la iniciativa interrumpida por el clérigo y la propuesta cervantina es que aquella se ha empeñado en ejercitar un modelo poético, tal como si siguiera el código de una partitura, y ha identificado la verosimilitud con la verdad. Cervantes, en cambio, se adentra en las limitaciones de ese modelo y lo subvierte. Para ello, tuvo que exigir el entendimiento, la discreción y la curiosidad del lector, pero además demandar su propia condición de lector, que lo capacita para funciones tan complejas como percibir la articulación entre los géneros comprometidos y la ironía de los hechos o conceder la cualidad de lo verosímil no a los eventos referidos en su comunicación con la realidad, sino con la perspectiva de los personajes que los viven. “Cervantes ha pasado el problema de la verosimilitud al hidalgo y su escudero, como si fueran autores de sí mismos”, resume Gilman (1993: 123).

### **Verosimilitud y decoro en Avellaneda**

Algo bien distinto ocurre en Avellaneda. Como se ha dicho, Cervantes no sólo reconoció la impronta de la verosimilitud de las preceptivas, sino que la enriqueció

con el perspectivismo, lo cual incide directamente en el replanteamiento de su definición. Para Pinciano (1998), recordemos, el poeta que no escribe una acción verosímil no imita, y este dictamen ha de regir todos los ámbitos conocidos. A diferencia de su modelo, Avellaneda habrá de conducirse rigurosamente por este eje doctrinal. Su primera evidencia la hallamos en las tempranas páginas de su prólogo, en el que deparamos con un adverbio que permite intuir el cauce ideológico que le imprimirá a su novela<sup>12</sup>. La palabra en cuestión figura en el inicio de su exordio: “Como casi es comedia toda la Historia de Don Quijote de la Mancha” (2005: 195). Para entender qué quiso decir con ese ‘casi’ es necesario identificar su comprensión de comedia y qué parte del *Quijote* cervantino debió ver que se desviaba de dicha inteligencia.

Aristóteles (1999) enseña que la comedia es la imitación de los inferiores y que por esta virtud lo cómico emerge de lo grotesco de ciertos vicios que, aun cuando pueden ser horriblos, no provocan dolor. Pinciano recoge este dictamen y nos proporciona las características y funciones que debe cumplir la comedia: episodios breves; peripecia final; enseñar lo particular para exponer lo útil y dañoso de la vida humana; deleitar y hacer reír; mostrar la vida de la que se debe huir; reírse de lo torpe y feo.

Distinto de Cervantes, Avellaneda no se propuso hacer una casi comedia sino una comedia integral, que se ciñera obedientemente a los postulados clásicos y rehuyera de las hibridaciones de género que debió leer en su precursor. Como consecuencia, el epígono se abocará al minucioso registro del decoro de habla y comportamiento conforme el estrato social. Esta opción no parece devenir de un propósito puramente estético, sino también —y aquí reside el diametral degusto que dejan ambas obras— ideológico<sup>13</sup>. Iffland ha explicado la motivación de Avellaneda

---

<sup>12</sup> El vínculo entre construcción narrativa y sustrato ideológico en Avellaneda ha sido apropiadamente comentado por Hanno Ehrlicher (2016).

<sup>13</sup> Sobre la cuestión de las afinidades de Avellaneda con el género de la comedia Gómez Canseco ha destacado que “El escritor embozado otorgó a lo teatral un importantísimo peso en su obra, que se vertebra en buena medida con elementos dramáticos. No en vano, recordaba varias piezas menores recientemente estrenadas, había leído el *Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* o la *Tercera parte de comedias* de Lope de Vega, impresa en 1612, se manejaba con soltura por la producción dramática de Lope y otorgó un destacadísimo papel en la trama al autor y los actores de una compañía teatral” (2016: 286). Y al remitirse a los precisos elementos formales de fuente dramática que Avellaneda trasuntó a su prosa, Gómez Canseco recuerda el que debe ser el más visible de todos: “A diferencia de la primera parte cervantina, este Segundo tomo se presenta dividido en tres partes de doce capítulos, con disposición perfectamente equilibrada y correspondiente a la de las tres jornadas de una comedia áurea” (286).

de moldurar su novela dentro de los cotos “tranquilizadores de la comedia romana” (1999: 572) de esta forma:

Falta de decoro de los personajes cervantinos para los neoclásicos: Lesage esencialmente termina alabando la falta de reversibilidad de la versión avellanediana, el hecho de que nunca se le nota una gota de cordura, ni mucho menos de sabiduría. También es digna de alabanza la consistencia de su Sancho. Ha visto claramente que el cervantino es reversible, que es capaz de decir cosas demasiado estudiadas y juiciosas para un ingenuo labrador. En este caso especialmente se ha roto el decoro del personaje. (577)

Un efecto tangible de esta comprensión de la comedia, es el manejo particular con que se desvela la risa en las situaciones que la reclaman. De inicio, en múltiples episodios del *Quijote* imitativo se constata que esta no obedece a una reacción participativa ni espontánea, sino todo lo contrario, pues emerge como un acto jerarquizado, por el cual el poderoso se ríe del inferior creando una actitud escalar en la que es inconcebible que un pobre se ría de un señor. Esta verdadera pirámide jocosa resulta, pues, de una comprensión estratificada de la sociedad que aspira no sólo a su mantención sino a su lítica inmovilidad.

### **Comedia, risa y conclusiones generales**

Al sostener que la risa se asienta sobre el mundo y no sobre la trascendencia, la época medieval no tardó en asociarla a la categoría de los pecados. Esta identificación fue perdiendo consistencia hasta que el Humanismo, gracias a su crítica a los modelos canónicos instaurados por el período anterior, la replanteó. Como explica Juan Carlos Pueo, con el Humanismo se concluye que

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

En el prólogo de 1605, Cervantes vindica por voz del amigo el poder sanador y liberador de la risa. Avellaneda, por su parte, sin mencionarla directamente, la evoca al clasificar su libro como comedia. Entre ambos escritores se advierten dos diferencias de base en su tratamiento:

1.- La risa en Avellaneda exige un público. Con Cervantes puede darse sin testigos. (Buen ejemplo son las extravagantes maromas que ejecuta el caballero en Sierra Morena).

2.- Con Cervantes la risa se origina y se dirige hacia los distintos ejes sociales. Con Avellaneda esta se convierte en conducto unidireccional. (El poderoso se ríe del subordinado y este de subordinados menores. Sancho, por ejemplo, encuentra en la humillada Bárbara su único objeto de irrisión).

Lo que es muy particular de Avellaneda, y que Iffland destaca con propiedad, es la insistencia con que el autor trata de inducir al lector a reírse. Es frecuente que el epígono nos advierta que una determinada acción es graciosa y que como tal debemos responder, como si ya hubiera determinado a priori lo que es digno o indigno de dicha reacción. La risa pública está condicionada por la maquinaria burlesca de los caballeros y asume una poderosa influencia en la exclusión de los individuos, no en su integración. Este engranaje de burlas está articulado por un sistema social de represión ideológica, que va desde los muchachos que agobian a Don Quijote en los centros urbanos hasta servidores institucionales como verdugos, alguaciles, ministros y escribanos.

La reversibilidad de los personajes cervantinos debió constituir un incómodo entrevero para las representaciones sociales y artísticas a que Avellaneda adscribía<sup>14</sup>. Parece claro que para responder a Cervantes articuló una línea ideológica de pensamiento conservador a una literatura que respondía con fidelidad al modelo signado por las preceptivas de base aristotélico-horaciana. El cumplimiento cabal de las máximas de decoro<sup>15</sup> y verosimilitud le dieron ocasión no sólo para abolir las complejas dualidades ambivalentes de los personajes nucleares (tonto-listo, loco-sabio) que pudo leer en la obra de su precursor, sino también para eliminar las potencialidades cuestionadoras o desestabilizadoras del orden sociopolítico que buscaba preservar.

---

<sup>14</sup> Para relacionar la invariabilidad de los personajes con la constitución de los diálogos ver Martín Morán (2016). Por su parte, Gallardo (2009) ha estudiado con acento la constitución y desarrollo del binomio locura-cordura en *don Quijote* desde los inicios de la novela. Es probable, pues, que estos hayan sido los vectores centrales de reversibilidad que tanto pudieron incomodar a Avellaneda al punto de inducirlo a la construcción de una refutación ideológica tan consistente.

<sup>15</sup> Aquí conviene destacar una relevante aseveración de Carnero: “El concepto [de decoro] no tiene una base exclusivamente moral, pero sí la tiene, y además ideológica, la definición de sus implicaciones en función de estatus y sexo” (2006: 13).

## Bibliografía

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- CARNERO, Guillermo. *Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral*. Universidad de Alicante, 2006. <<https://core.ac.uk/download/pdf/16360872.pdf>> [14/05/2021]
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*. Ciudad de México: Editorial Tomo, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Don Quijote de La Mancha*. Buenos Aires: Eudeba, 2005b.
- EHRLICHER, Hanno. “La artificiosidad aumentada. Avellaneda como catalizador de la narrativa del Quijote”. *El otro Don Quijote. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*. Ed. de Hanno Ehrlicher. Mesa redonda, Nueva Serie Número 33. Augsburgo: Universität Augsburg Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA) Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina. 2016. 55-74. <<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3704>> [20/05/2021]
- FERIA ZITELLI, Esther Karina. *Algunos tópicos clásicos en la obra castellana de Garcilaso de la Vega*. Tesis de Doctorado, 2009. <<https://www.teses.usp.br>> [11/05/2021]
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *El ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*. Ed. de Luis Gómez Canseco. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- GALLARDO SABORIDO, José Emilio. “Entre burlas y veras: Don Quijote como loco-cuerdo”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2009. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/burlasqu.html>> [14/04/2021]
- GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GÓMEZ CANSECO, Luis. “Como es casi novela. De las comedias de Cervantes al *Quijote* de Avellaneda (1614-1615)”. *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Eds. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli. Toulouse: Presses universitaires du Midi. 2016. 277-294.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- HORACIO. *Épodos y odas*. Madrid: Alianza, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Arte Poética*. José Luis Pérez Pastor. “La traducción del licenciado Francisco de Cascales del *Ars poética* de Horacio”. *Criticón* 86 (2002): 21-39. <[http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/086/086\\_023.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/086/086_023.pdf)> [01/10/2013]
- IFFLAND, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

- MATAMORO, Blas. “La verosimilitud: historia de un pacto”. *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 444 (1987): 83-100. < <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-verosimilitud-historia-de-un-pacto/> > [22/06/2021]
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. “El diálogo en las dos segundas partes del Quijote”. *El otro Don Quijote. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*. Ed. de Hanno Ehrlicher. Mesa redonda, Nueva Serie Número 33. Augsburg: Universität Augsburg Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA) Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina. 2016. 75-92. <<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3704>> [20/04/2021]
- O’KUNGHITTONS RODRÍGUEZ, John Lionel. “Intersticios ideológicos en los *Quijotes* de Cervantes, Avellaneda y Montalvo: un estudio comparativo sobre las representaciones sociales dominantes en las obras”. Tesis de doctorado, 2015. <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-24032016-114502/es.php>> [23/04/2021]
- PUEO, Juan Carlos. *Ridens et Ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza: Tropelías, 2001.
- SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1970.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique. *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*. Barcelona: Carena, 2004.
- VAN DIJK, Teun. *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.
- VARGAS, José Ángel. “La verosimilitud”. *Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* Vol. 19, N.º. 1 (1993): 7-16.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara, 2009.
- VILLALOBOS LARA, Raquel Elizabeth. *El Quijote en Chile. Primera edición y estudios bibliográficos desde 1863 a 1947*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2017.