



HISTORIAS FINGIDAS

De los Amadises a los Quijotes: continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda

Daniel Gutiérrez Trápaga
(University of Oxford)

Abstract

El presente trabajo analiza las relaciones intertextuales de las continuaciones del *Quijote* (1605) de Cervantes: la de Avellaneda (1614) y la del propio Cervantes (1615). El artículo se enfoca en entender dichas relaciones entre los Quijotes a partir de los ciclos de los libros de caballerías, en particular el del *Amadís de Gaula*. El ciclo de *Amadís de Gaula*, bien conocido por Cervantes y Avellaneda, fue el más extenso y exitoso de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI. Por ello, este trabajo estudia la influencia de las relaciones intertextuales del ciclo amadisiano en los vínculos que establecen entre sí las continuaciones del *Quijote*.

Palabras claves: libros de caballerías, ciclos, continuaciones, *Amadís*, *Quijote*, Cervantes, Avellaneda.

This work studies the intertextual relationships established between the sequels of Cervantes' *Quixote* (1605): that of Avellaneda (1614) and Cervantes' own sequel (1615). This article seeks to understand the intertextual relationships in the sequels of *Don Quixote* with regard to the cycles of Castilian chivalric romances (*libros de caballerías*), especially the *Amadís de Gaula* cycle. This cycle was the lengthiest and most successful Castilian chivalric cycle and its works were well-known by Cervantes and Avellaneda. Therefore, this work studies how the intertextual relationships of the aforementioned cycles influenced those of the sequels of *Don Quixote*.

Keywords: chivalric romances, cycles, sequels, *Amadís*, *Don Quixote*, Cervantes, Avellaneda.

§

Una de las características centrales de los libros de caballerías castellanos de los siglos XVI y XVII es que, a menudo, éstos forman parte de un ciclo. Existen por lo menos quince ciclos que agrupan más de cuarenta obras diferentes del género¹. A esta lista podemos agregar los tres Quijotes, los dos de Cervantes (1605 y 1615) y el de Fernández de Avellaneda (1614), si seguimos la propuesta de considerar dichas obras como libros de caballerías, hecha por Eisenberg (1987) y Lucía Megías (2004 y 2008)². Dicha proposición se basa en los múltiples elementos que el *Quijote* cervantino de 1605 retoma de los libros de caballerías. Para Eisenberg, la obra de

¹ Estos son los ciclos identificados: 1) *Amadís de Gaula*, 2) *Tristán de Leonís*, 3) *Renaldos de Montalbán*, 4) *Palmerín de Olivia*, 5) *Demanda del Santo Grial*, 6) *Floriseo*, 7) *Clarián de Landanis*, 8) *Lepolemo*, 9) *Espejo de caballerías*, 10) *Félix Magno*, 11) *Florambel de Lucea*, 12) *Morgante*, 13) *Belianís de Grecia*, 14) *Florando de Inglaterra*, 15) *Espejo de príncipes y caballeros*.

² El *Quijote* no pertenece a otras categorías genéricas contemporáneas como historia, sátira, parodia, comedia o épica o a etiquetas más tardías como textos burlescos y picarescos (Eisenberg, 1987, 86-90).

Cervantes tiene a dicho género como principal intertexto y se puede definir como un «libro de caballerías burlesco» (1987, 94-107). En la misma línea, Lucía Megías afirma que el *Quijote* representa una síntesis de la transformación diacrónica de los paradigmas literarios del género caballeresco: el idealista, el realista y el de entretenimiento. Según Lucía Megías, el *Quijote* constituye un paradigma final que combina de manera novedosa elementos de los tres anteriores, con gran énfasis en el entretenimiento y el humor (2004, 238-246; 2008, 195-207).

Siguiendo las propuestas de Einsenberg y Lucía Megías, Martín Romero (2015) ha analizado a detalle la influencia del género caballeresco en el *Quijote* no sólo como una fuente de material destinado a la parodia, sino como un modelo de imitación en términos estilísticos y compositivos para Cervantes. En esa misma línea, me interesa examinar el vínculo del *Quijote* con los libros de caballerías, pero desde la perspectiva de la poética y la estructura narrativa de los ciclos de los libros de caballerías castellanos. Así, el presente trabajo analiza el fenómeno de las continuaciones y las relaciones intertextuales que estas establecen con las obras individuales de sus respectivos ciclos. Específicamente me centraré en el caso del ciclo Amadisiano, el más extenso, exitoso e influyente del género, para realizar una comparación con las obras de Cervantes y Avellaneda. Las dos continuaciones del *Quijote* han sido analizadas recientemente en relación al *Guzmán de Alfarache*, cuya primera parte (1599) de Mateo Alemán tuvo su propio Avellaneda *avant la lettre* en Mateo Luján, quien publicó su continuación del *Guzmán* en 1602, antes de que Alemán hiciera lo propio en 1604 (Martín Jiménez, 2010; Hinrichs, 2011; Alvarez Roblin, 2014). A diferencia del género de la picaresca, los intertextos caballerescos no han sido tomados en cuenta para entender las continuaciones del *Quijote*. Como mostraremos, distintos elementos de la poética de los ciclos de los libros de caballerías fueron retomados para plantear y desarrollar las segundas partes tanto de Cervantes como de Avellaneda.

1. Finales cíclicos y el *Quijote* de 1605

Un ciclo puede ser definido como un conjunto textual múltiple que narra y continúa una misma historia que ocurre dentro de un universo o mundo narrativo común (Kelly, 1994, 97). El desarrollo y la cohesión de un ciclo (*mise en cycle*) implican una serie de rasgos narrativos: la amplitud, la unidad cronológica y temática, y los vínculos intertextuales, tanto implícitos como explícitos, entre las distintas partes del conjunto textual (Ménard, 1994, 191). Como veremos, uno de los elementos centrales del desarrollo de los ciclos es la reescritura y, por tanto, la posibilidad de cambio, variación y contradicción al interior de un determinado conjunto textual. Entonces, las obras agrupadas en un ciclo producen un conjunto textual complejo, elaborado por múltiples autores y que dista de ser uniforme (Burns, 1985, 2; Kennedy, 1994; Lucía Megías y Sales Dasí, 2008, 163-171; Sunderland, 2010, 2).

Los ciclos narrativos existen desde la literatura clásica y medieval, donde destacan, como antecedentes de los libros de caballerías castellanos, los ciclos artúricos franceses en prosa del siglo XIII, principalmente el *Lancelot-Graal* y el

*Tristan*³. En Castilla la escritura cíclica florece en el siglo XVI, gracias a la elaboración de continuaciones, a tal punto que estas se vuelven un elemento importante y distintivo de la configuración genérica de los libros de caballerías⁴.

Gérard Genette propuso una distinción teórica entre una «continuación» (*continuation*) y una «prolongación» (*suite*): para Genette, la «continuación» es un texto elaborado por un segundo autor, el cual termina un hipotexto (el texto que se continúa) ajeno e inconcluso; en cambio, la «prolongación» requiere de un mismo autor para el hipotexto y para el hipertexto, quien añade un texto nuevo a un hipotexto concluido en un primer momento. El crítico francés concluye que es difícil sostener tal distinción binaria ante la complejidad de la realidad literaria (Genette, 1982, 222-225). Dicha distinción no es funcional para la complejidad intertextual de los procesos de continuación de los libros de caballerías castellanos. Por ello, en este trabajo utilizo únicamente el término «continuación», sin que este concepto implique una distinción entre los hipertextos elaborados por el mismo autor del hipotexto y aquellos elaborados por alguien distinto. Además, una gran parte de los libros de caballerías castellanos terminan con un final abierto y anticipan una continuación, ya sea con la trama inconclusa, ya con la promesa de nuevas aventuras a pesar de haber concluido la trama (Eisenberg, 1982, 127; Lucía Megías y Sales Dasí, 2008, 158-163).

A menudo, al final de un libro de caballerías se establece la posibilidad de crear o ampliar un ciclo al anunciar una continuación. La práctica de la continuación aparece mencionada al inicio del *Quijote* cervantino cuando el narrador afirma que el hidalgo manchego tenía la intención de continuar el *Belianís de Grecia (III y IV)* de Jerónimo Fernández⁵:

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran (*Quijote I*, 41).

El fenómeno de la continuación literaria era tan común en la época que existen dos continuaciones manuscritas del *Belianís* como la que pretendía escribir el hidalgo manchego: una de finales del siglo XVI escrita por Pedro Guiral de Verrio, del cual se conservan dos copias, y una portuguesa del siglo XVII escrita por Francisco de Portugal, conde de Vimioso (Roubaud, 1997, 84; Vargas Díaz-Toledo, 2012).

Más allá de la cita anterior, la posibilidad de una continuación del propio texto cervantino aparece de manera explícita al final de la obra de 1605 en el capítulo LII, donde se menciona la tercera salida del caballero manchego:

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por

³ Al respecto véase el completísimo volumen editado recientemente por David Hook (2015).

⁴ Para un panorama general de las continuaciones en los libros de caballerías véase (Ramos, en prensa) y para un panorama más amplio de las continuaciones en prosa del XVI y XVII véase (Hinrichs, 2011).

⁵ La edición más antigua conservada, que no la primera, del *Belianís de Grecia (I y II)* de Jerónimo Fernández es la publicada en Burgos (1547). La continuación del mismo autor, *Belianís de Grecia (III y IV)*, apareció en la misma ciudad en 1579 de manera póstuma.

escrituras auténticas: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento (*Quijote I*, 646-647).

En este punto, la trama de la novela ha llegado a su fin, una vez que el cura y el barbero traen a don Quijote de vuelta a su aldea manchega. Sin embargo, la posibilidad de nuevas aventuras muestra que el final de la obra no es la conclusión de la historia de don Quijote, dejando la trama abierta. Con ello, se instaura y fomenta la posibilidad de una continuación cuyo contenido es anunciado parcialmente con la promesa del relato de las justas de Zaragoza.

La cita anterior hace eco de una serie de tópicos historiográficos de los libros de caballerías: el manuscrito encontrado, el sabio cronista y la falsa traducción o transcripción de un antiguo original (Marín Pina, 1998). Cervantes ya había utilizado dichos tópicos en el capítulo IX del *Quijote* con el apócrifo manuscrito del ficticio historiador arábigo Cide Hamete Benengeli. En los libros de caballerías, dichos tópicos crean el supuesto valor histórico y cronístico de la ficción, desplazando la autoría de la obra del autor real a un testigo apócrifo. El texto ficticio de dicho cronista valida la obra nueva en clara imitación del sistema de *auctoritas* medieval.⁶ Con ello, un hipotexto ficticio define la veracidad de un texto nuevo, presentado como un hipertexto de dicho texto ficticio. Con ello, la propia ficción adquiere un carácter autorreferencial, pues contiene en su interior los mecanismos para definirse como una obra de carácter histórico. Cervantes utilizó dicha tradición literaria para establecer una posible continuación:

Ni de su fin y acabamiento [el autor de esta historia] pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara *un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos*, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres. Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla a luz, sino *que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías*, que tan validos andan en el mundo, que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo (*Quijote I*, 647).

El final del pasaje anterior reconoce con ironía, pero de manera explícita, el conocimiento que Cervantes tenía de los libros de caballerías, al pedir que se diera el mismo crédito a la futura continuación del *Quijote* que al género parodiado por el autor. Como ocurre en los libros de caballerías, la primera parte del *Quijote* instituye la posibilidad de un ciclo, al aceptar de manera anticipada una continuación que aún no

⁶ Para el funcionamiento del sistema de *auctoritas* medieval como recurso para definir e identificar la verdad de una obra nueva véanse (Beer, 1981; Minnis, 1984, 9–12; Morse, 1991; Lewis, 1994, 4-11).

existía en 1605. Con ello queda manifiesta la intención de amplitud narrativa y se establece la unidad cronológica y temática del ciclo.

El capítulo LII del *Quijote* también incluye los sonetos de los académicos de la Argamasilla con los que supuestamente comienza la continuación encontrada en el manuscrito en la caja de plomo, creando simetría con los sonetos que abren la obra de 1605.⁷ La presencia de dichos versos pretende demostrar, al interior de la ficción, la existencia del ya referido manuscrito apócrifo, el cual valida la continuación. Entonces, se define de manera anticipada la relación intertextual entre el hipotexto presente y el hipertexto futuro, reforzando la creación de un ciclo. Cervantes sentó las bases para una continuación hipotética, tal y como lo hiciera Rodríguez de Montalvo en sus *Sergas de Esplandián*.

El *Amadís de Gaula* (1508) y las *Sergas de Esplandián* (1510) de Garci Rodríguez de Montalvo son responsables, en buena medida, del auge de los libros de caballerías en el siglo XVI y también de inaugurar la tendencia cíclica del género. La reescritura del *Amadís* hecha por Montalvo le permitió agregar una continuación a la obra, enfocada en Esplandián (*Sergas*), hijo de Amadís, así como crear un ciclo. Al igual que en el *Quijote*, el final de las *Sergas*, por una parte, clausura sus principales líneas narrativas y, por otra, establece la posibilidad de una continuación. Si bien el *Amadís* y las *Sergas* funcionan como una unidad, la conclusión de la segunda obra fue un modelo imitado en el género, que llegó hasta el *Quijote*.

El penúltimo capítulo de las *Sergas* narra como Urganda la Desconocida encanta a los protagonistas de la obra en una isla, donde permanecen alejados de los efectos del tiempo, para volver en un futuro lejano. Por su parte, el último capítulo de las *Sergas*, comienza la narración de las aventuras de los personajes de la siguiente generación caballeresca: principalmente Lisuarte de Grecia, hijo de Esplandián y Leonorina, y Perión de Gaula, el hijo más joven de Amadís y Oriana. El capítulo también narra el viaje de Talanque, hijo de Galaor, con la reina Calafia hacia la Ínsola Argalia. En dicho lugar se encuentran a un sabio que permanece anónimo y que decide poner por escrito las aventuras presentes y futuras:

él quería tomar trabajo de lo dexar por escrito, assí lo que ellos fiziessen como lo que él con su gran saber obrase. Desta guisa que vos cuento vino este sabio en aquellas partes, donde hizo tantas cosas y tan estrañas que ni Urganda la Desconocida, ni la familia Melía, ni la Donzella Encantadora, no pudieron con muy gran parte serle iguales, assí como por el dicho libro se mostrará cuando paresciere (*Sergas*, 825-826).

Nuevamente, la obra concluye, pero el texto permanece abierto y se anuncia la posibilidad de una continuación. En este caso, una aventura comienza, pero ésta queda en suspenso, demostrando la intención de ampliar el ciclo. Como en el caso de Cervantes, la aparición de dicha continuación remite a los consabidos tópicos del manuscrito encontrado, la falsa traducción y el sabio cronista. Igualmente, la aparición de la continuación depende de que el supuesto original aparezca.

⁷ Cervantes retomó la poesía en el último capítulo de su *Quijote* de 1615, pero en esta obra su función es inversa a la de 1605: asegurar el cierre de la obra y desmentir cualquier continuación tras la muerte del protagonista.

Este final muestra, por un parte, que Rodríguez de Montalvo trató de evitar que sus personajes protagónicos fueran utilizados por otro autor y, por otro lado, el impulso cíclico de la reescritura de Montalvo. La unidad temática y cronológica aparece garantizada por medio del modelo genealógico. El final de la obra de Montalvo clausura una era del ciclo, donde coinciden el transcurrir lineal y circular del relato (Taylor, 1994; Trompf, 1979). Por una parte, la estructura cronológica lineal corresponde a la secuencia de eventos que componen la biografía heroica de los protagonistas. El relevo en el protagonismo del padre al hijo del ciclo marca el movimiento circular de la temporalidad que funciona como una rueda, la cual completa un giro. Así, la historia avanza hasta que esta se encuentra en el punto donde comenzó, gracias a la repetición estructural de los eventos constitutivos de la biografía heroica de Amadís en la biografía de Esplandián (Gracia, 1991, 1994; Campos García Rojas, 2001). El giro de la rueda cíclica también implica un movimiento ascendente en términos heroicos, pues las proezas y la caracterización de Esplandián son superiores a las de Amadís. Las biografías de estos dos héroes están conectadas con el fin de definir la primacía caballerescas del hijo sobre el padre en términos cristianos. Por ello, en el penúltimo capítulo de las *Sergas*, Montalvo terminó la biografía de ambos personajes de manera conjunta cuando Urganda encanta a los héroes. La conclusión de las aventuras de estas dos generaciones caballerescas, definidas en función la una de la otra, no impidieron que la rueda cíclica del *Amadís* continuara girando. Como ya señalamos, el último capítulo representa dicho movimiento con la apertura de las aventuras de la siguiente generación caballerescas y la promesa de su relato, siguiendo la estructura genealógica.

El final de las *Sergas* y sus implicaciones cíclicas no pasaron desapercibidas. Diversos autores atendieron el llamado a la continuación de Montalvo y el resto del ciclo amadisiano se desarrolló ampliamente en dos ramas divergentes: la heterodoxa y la ortodoxa (Sales Dasí, 2002). La rama heterodoxa, compuesta por las continuaciones de Ruy Páez de Ribera (*Florisando*, 1510) y Juan Díaz (*Lisuarte de Grecia*, 1526), es una reelaboración del modelo narrativo e ideológico de Montalvo que inaugura un paradigma realista en el género caballeresco. Por otra parte, la rama ortodoxa, compuestas casi en su totalidad por obras de Feliciano de Silva, con excepción del libro XII del ciclo (*Silves de la Selva*, 1546, de Pedro de Luján) representa, por lo menos en un inicio, una continuación más próxima al proyecto narrativo de Montalvo.

A pesar de las notables diferencias entre ambas ramas, el modelo de cierre de las obras literarias continuó siendo el de finales con principios posibles, que ilustraré con un ejemplo de cada una de estas. En el caso de la rama heterodoxa, sin duda el caso más llamativo es el del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII del ciclo), obra que cumple con la promesa hecha por el *Florisando* (libro VI) de Ruy Páez de Ribera de narrar la muerte de Amadís. Sin bien este significativo episodio podría representar un final natural del ciclo, Juan Díaz evitó clausurar el ciclo. El final de su *Lisuarte* recurre nuevamente a los tópicos historiográficos ya discutidos y promete una continuación:

E assí se acaba esta gran historia aunque quedan por escrevir muchas estrañas auenturas y famosas cosas no solamente dignas de escritura mas de espanto que acontecieron en el tiempo deste rey Lisuarte, mas el autor cansado del luengo y duro trabajo de la presente obra remite la trasladación de la siguiente a todo aquel que tal voluntario trabajo tomar quisiere (*Lisuarte* Díaz, f. 220rb).

Dicha rama tuvo poco éxito, en particular el *Lisuarte* de Díaz, que hasta la fecha no ha tenido una segunda edición. La continuación prometida nunca llegó. En cambio, la rama de Feliciano de Silva tuvo un éxito notable que el autor se encargó de estimular escribiendo cinco continuaciones amadisianas. Utilizo simplemente la tercera de estas, *Florisel de Niquea* (I-II) impreso por primera vez en 1532, para ilustrar las similitudes con el cierre de las *Sergas* o el *Lisuarte* de Díaz, obra denostada por Feliciano:

Todos los otros príncipes huvieron hijos en aquel año como d'estos y de todos en la *Tervera* y *Cuarta Parte* no poca relación se hará [...]. Y de aquí adelante se dirá en la historia d'estos príncipes, juntos con la del glorioso príncipe don Falanges, el gran historiador Galersis, que con no menos elegancia de lengua griega la escrevió que Omero la traduxo y pudo escrevir (*Florisel de Niquea*, 514).

Con estos ejemplos, queda demostrado que el modelo de cierre textual utilizado por Cervantes para el *Quijote* de 1605 (promesa de continuación, pero con conclusión de sus principales temas y unidades narrativas) tiene un profundo arraigo en los libros de caballerías. Por el contrario, el final de la *Galatea* de Cervantes concluye con la promesa de una continuación, que nunca llegó a escribir, y que evita los tópicos de transmisión textual de los libros de caballerías asociados a la fundación de un ciclo:

El fin de este amoroso cuento y historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelisa, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilo y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte desta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes (*Galatea*, 435)⁸.

De manera similar, el *Guzmán de Alfarache* de 1599 de Mateo Alemán anuncia una continuación, sin recurrir a los tópicos de los libros de caballerías castellanos: «Yo di mil gracias a Dios que no me hizo enamorado; pero si jugué los dados, hice otros peores baratos, como verás en la segunda parte de mi vida, para donde, si la

⁸ El *Quijote* de 1605 muestra que Cervantes no había renunciado a la posibilidad de escribir dicha continuación: «La *Galatea* de Miguel de Cervantes –dijo el barbero.– Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre» (*Quijote* I, 94). Esta afirmación la repite Cervantes en el prólogo de la segunda parte, donde también se anuncia la aparición del Persiles, obra que sí llegó a concluir y publicar (*Quijote* II, 677).

primera te dio gusto, te convido» (*Guzmán*, 483)⁹. Si bien la *Galatea* y el *Guzmán* prometen una continuación, sólo la del *Quijote* se vale de los recursos de la poética cíclica de los libros de caballerías castellanos para plantear la segunda parte.

El modelo de cierre de los libros de caballerías utilizado por Cervantes en el *Quijote* de 1605 es el mismo utilizado por Avellanada para concluir su continuación, donde promete una serie de nuevas aventura y utiliza los tópicos del género caballeresco. La obra de Avellanada termina con don Quijote prisionero en Toledo, en espera de que se cure de su locura y anunciando la posibilidad de que continúe el ciclo del *Quijote*:

Estas relaciones se han podido solo recoger, con no poco trabajo, de los archivos manchegos, acerca de la tercera salida de don Quijote, tan verdaderas ellas como las que recogió el autor de las primeras partes que andan impresas. Lo que toca al fin de esta prisión y de su vida, y de los trabajos que hasta que llegó a él tuvo, no se sabe de cierto, pero barruntos hay y tradiciones de viejísimos manchegos de que sanó y salió de dicha Casa del Nuncio [...]. Pero, como tarde la locura se cura, dicen que en saliendo de la corte, volvió a su tema y que comprando otro mejor caballo, se fue la vuelta de Castilla la Vieja, en la cual le sucedieron estupendas y jamás oídas aventuras (*Quijote* Avellanada, 393-394).

Por tanto, Avellanada reconoció claramente el modelo de los libros de caballerías utilizado por Cervantes, mismo que él también imitó para presentar su obra como heredera legítima del *Quijote* de 1605. Como veremos adelante, la continuación de Cervantes rompe con este modelo, utilizado también en la primera parte del *Quijote*.

2. La continuación de Avellanada

Según los parámetros y las prácticas de la prosa de ficción de la época, no tiene nada de excepcional, ni escandaloso, que Fernández de Avellanada escribiera una continuación al *Quijote: Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tanto los autores de los libros de caballerías, de picaresca, de pastoril y el propio Cervantes dejaron sus obra abiertas a posibles continuaciones. En el caso del *Quijote* de 1605, la obra concluye con una invitación directa a que otro autor emprenda la labor de escribir la continuación:

Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliyas y mucho trabajo, y que tiene intención de sacarlos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote. *Forse altro canterà con miglior plectro* (*Quijote* I, 653).

El párrafo final de la obra explica el estado de los manuscritos ficticios que contienen la tercera salida. El pasaje también señala que la tarea de sacarlos a la luz ya no corresponde a Cervantes, sino a un misterioso académico de la Argamasilla,

⁹ De manera similar las dos continuaciones del *Guzmán*, la de Luján y la del propio Alemán, prometen continuaciones que no llegaron a escribir.

dando a entender que el autor de la segunda parte será otro. Esta idea es enfatizada con la cita del *Orlando furioso* que concluye la obra, pues dicha frase sugiere que alguien con mejor plectro (o pluma) deberá continuar la obra. Además, la cita del *Orlando* recuerda que la obra de Ariosto es una continuación alógrafa del *Orlando innamorato* de Boiardo (Clemencín, 1833, 3:539; Hinrichs, 2011, 199-200). Entonces, con la introducción de un nuevo manuscrito fuente y la cita de Ariosto, el propio Cervantes sentó las bases para una posible continuación de su *Quijote*, mismas que Avellaneda aprovechó.

El prólogo del *Quijote* de Avellaneda retoma de manera explícita el tema de las continuaciones alógrafas, apoyándose en ejemplos del género pastoril:

Solo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito; la *Diana* no es toda de una mano (*Quijote* Avellaneda, 8).

La referencia a Angélica no es sólo un vínculo a los múltiples textos pastoriles que desarrollaron al personaje en la tradición hispánica aurisecular, sino que también remite a los *Orlandos* italianos, donde se fraguó la tradición de la dama en cuestión. Por tanto, el nombre de Angélica funciona como una sinécdoque de su tradición literaria, conectando el prólogo de la obra de Avellaneda con la frase de Ariosto al final del *Quijote* de 1605¹⁰.

La alusión a Ariosto no fue el único elemento retomado por Avellaneda de la novela cervantina. De hecho, el *Quijote* de Avellaneda intenta legitimarse como continuación empleando explícitamente elementos del texto cervantino: aspectos estructurales, tópicos literarios y detalles de caracterización. Sin duda, uno de los aspectos más significativos fue cumplir lo anunciado por Cervantes al final de la primera parte. La obra de Avellaneda comienza estableciendo un vínculo claro con el *Quijote* de 1605 al describir la aparición del texto que contiene la tercera salida y anunciar las justas zaragozanas:

El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que, siendo expelidos los moros agarenos de Aragón, de cuya nación él descendía, entre ciertos anales de historias halló escrita en arábigo la tercera salida que hizo del lugar de Argamesilla el invicto hidalgo don Quijote de la Mancha para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza (*Quijote* Avellaneda, 13).

Por una parte, la continuación de Avellaneda retoma los tópicos de transmisión textual de los libros de caballerías utilizados por Cervantes para legitimar la obra a través del vínculo con la de 1605. Por otra parte, la introducción de un nuevo sabio cronista muestra como Avellaneda sumó su voz al ciclo del *Quijote*, desplazando a Cide Hamete Benengeli. En cambio, otro mago de origen amadisiano

¹⁰ Quizá la referencia más directa al *Orlando* de Ariosto en el *Quijote* de Avellaneda sea el capítulo VI, como se puede apreciar desde el epígrafe: «De la no menos extraña que peligrosa batalla que nuestro caballero tuvo con una guarda de un melonar que él pensaba ser Roldán el Furioso» (*Quijote* Avellaneda, 64). Cervantes retoma la alusión a Angélica en su prólogo de 1615.

utilizado por Cervantes, el sabio Alquife, sí aparece en la obra de Avellaneda, junto con Alisolán. La presencia de Alquife mantiene la continuidad con el texto cervantino, pero Alisolán representa las innovaciones de Avellaneda. Entonces, Avellaneda actuó dentro de los límites del mundo de ficción creado por Cervantes, lo que no le impide ampliarlo o introducir novedades¹¹.

En el *Quijote* de 1605, Cide Hamete es el cronista que había iniciado un complejo, ficticio y humorístico proceso de transmisión y traducción textual, pero en la obra de Avellaneda no se insiste en el proceso de la transmisión textual. Alisolán aparece como fuente directa del texto que traduce Avellaneda y, por tanto, no vuelve a ser mencionado en esta obra tras el *incipit* (Alvarez Roblin, 2014, 50). A pesar de su mayor o menor desarrollo, tanto en Cervantes como en Avellaneda aparecen los tópicos de los libros de caballerías vinculados a la posibilidad y al desarrollo de una continuación.

Más tarde, las justas en Zaragoza en capítulo XI también pretenden validar la obra de Avellanada como la continuación profetizada por Cervantes, que contendría dicho episodio. Si bien el resto de la trama no depende de la voluntad cervantina, Avellanada establece una relación de fidelidad entre su hipertexto y el hipotexto cervantino que puede ser calificada como una imitación seria o *forgerie*, según Genette (1982, 45–47). Dicha relación intertextual se puede apreciar en otros detalles menores, verbigracia, una nueva mención a la lectura del *Belianís de Grecia* en boca de don Quijote:

Y me acuerdo haber leído en el auténtico libro de las hazañas de don Belianís de Grecia que, yendo él y otro caballero armados de todas piezas, perdido por un bosque llegaron a cierto prado, donde hallaron diez o doce salvajes que estaban asando un venado, los cuales, por señas les convidaron a comer de él (*Quijote* Avellanada, 123)¹².

Este detalle coincide con lo ya expuesto sobre la lectura del *Belianís* por parte del hidalgo manchego al inicio del *Quijote* de 1605, confirmando que la relación intertextual de la obra de Avellanada con su hipotexto es la de una imitación seria, tanto en la trama como en sus detalles. Como se anuncia en el prólogo, la continuación de Avellanada comparte un propósito claro con el hipotexto cervantino: «tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías» (*Quijote* Avellanada, 7).

Si bien esta continuación crítica ampliamente a Cervantes, Avellanada necesitaba establecer la legitimidad de su continuación para validar la censura de los libros de caballerías. Para ello su *Quijote* debía cumplir con lo prometido por Cervantes al final del *Quijote* de 1605, con el fin de introducir cambios en el desarrollo de historia y los personajes sin romper la continuidad con la obra cervantina (Alvarez Roblin, 2014, 71-76). La obra de Avellanada se ciñe a los parámetros de la prosa de ficción de su época y, como él mismo señaló en el prólogo,

¹¹ Esto sin contar algunos errores de lectura o reinterpretaciones menores del texto de 1605 por parte de Avellanada (Gómez Canseco, 2014a, 50).

¹² Gómez Canseco señala que la atribución de don Quijote es incorrecta, pues el episodio mencionado se encuentra en el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra (2014b, 486).

una continuación alógrafa no tiene nada de extraño y menos cuando esta había sido sugerida por el propio Cervantes.

Si bien las relaciones de continuación y legitimidad del *Quijote* de Avellaneda con el de Cervantes se establecen con claridad desde el prólogo, en dicho paratexto también se aclara la libertad creativa y la posibilidad de reescribir elementos del hipotexto:

En algo diferencia esta parte de la primera suya, porque tengo opuesto humor también al suyo y, en materia de opiniones en cosas de historia –y tan auténtica como esta–, cada cual puede echar por donde le pareciere, y más dando para ello tan dilatado campo la cáfila de los papeles que para componerla he leído, que son tantos como los que he dejado de leer (*Quijote* Avellaneda, 9).

Los tópicos historiográficos de los libros de caballerías establecen el nexo de continuidad entre el hipotexto cervantino y el hipertexto de Avellaneda, a la vez que permiten al segundo justificar una serie de modificaciones al texto cervantino. A pesar de que la obra de Avellaneda se presenta a sí misma como una continuación seria y fiel, la relación intertextual con la obra de Cervantes tiene importantes elementos de una transposición, en la medida en que el hipertexto corrige y modifica al hipotexto. En este caso, el cambio más notable es la sustitución de Dulcinea por Bárbara (*Quijote* Avellaneda, 235). Dicha modificación enfatiza la relación intertextual entre el hipotexto cervantino y el hipertexto de Avellaneda.

La compleja relación intertextual del *Quijote* de Avellaneda con su hipotexto cervantino tiene claros precedentes en las continuaciones del ciclo de *Amadís*, específicamente en las obras de Feliciano de Silva. Su primera obra, *Lisuarte de Grecia* (1514), es una continuación de las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo, cuya relación intertextual con su hipotexto es similar a la establecida entre el *Quijote* de Avellaneda y la obra de Cervantes.

Según lo anticipado por Montalvo al final de las *Sergas*, el *Lisuarte* de Feliciano narra las aventuras de Lisuarte y Perión de Gaula. De esta manera la obra de Feliciano intenta legitimarse como la verdadera continuación de las *Sergas*. El *Lisuarte* narra lo prometido por Montalvo, definiendo su relación intertextual como una continuación fiel y seria de la obra de Montalvo, a pesar de introducir algunos cambios. El más importante de estos es deshacer el encantamiento hecho por Urganda al final de las *Sergas*. Esto permite que los personajes protagonistas de Montalvo, Amadís y Esplandián aparezcan en el *Lisuarte* de Feliciano, como se narra en el capítulo XXVII. Dicho suceso desmiente el final de las *Sergas* donde Urganda profetiza que el regreso de los héroes ocurriría en un futuro muy distante (821). A pesar de contradecir este importante aspecto del hipotexto, el *Lisuarte* de Feliciano no define a las *Sergas* como una obra fallida y trata de enfatizar los elementos de continuidad y fidelidad para establecer su legitimidad como continuación. A pesar de que el *Lisuarte* es una transposición, la obra se presenta como una continuación directa.

3. La continuación cervantina

Desde una perspectiva intertextual, la continuación cervantina del *Quijote* de 1615, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, resulta una obra mucho más compleja que la primera parte o la continuación de Avellaneda. La continuación cervantina tiene dos objetivos y dos relaciones intertextuales fundamentales. El primero objetivo es continuar el texto autógrafo de 1605, su primer hipotexto, y el segundo es establecer su propia superioridad, negando por completo la validez de la obra de Avellaneda, el segundo hipotexto. Es decir, la continuación cervantina establece un batalla intertextual con la rama paralela, además de completar el primer hipotexto. Luego, la continuación cervantina no puede ser entendida solamente como una prolongación narrativa. Para evaluar el *Quijote* de 1615 es necesario tomar en cuenta la confrontación con la continuación de Avellaneda, al igual que la relación que la obra cervantina establece con su primera parte:

desde los primeros capítulos de 1615, Cervantes corrigió a Avellaneda todos los datos de la personalidad de sus personajes que consideró inconvenientes, diferenciando claramente a los suyos de los de su rival, e introdujo algunos cambios estructurales que distinguen su obra del Quijote apócrifo [...]. Cervantes ensayó después otra estrategia de respuesta que se suma a las anteriores, e introdujo una serie de personajes que habían leído las aventuras de don Quijote descritas en 1605 (capítulos 30-58). Naturalmente, dichos personajes han leído la historia publicada del don Quijote de Cervantes, y nunca el manuscrito de su rival. En los episodios que giran en torno al palacio de los duques, los cuales han leído 1605, Cervantes parodia los acontecimientos acaecidos al don Quijote avellanedesco en la corte madrileña e insiste a la vez en la autenticidad de sus personajes (Martín Jiménez, 2014, 95).

Entonces, dicha continuación implica una movimiento analéptico, respecto a su hipotexto original, y uno paralelo, para negar la obra de Avellaneda.

Uno de los elementos centrales que define la intertextualidad en la continuación de Cervantes es que esta obra contradice explícitamente su hipotexto original y autógrafo, el *Quijote* de 1605. En primer lugar, el *Quijote* de 1615 denuesta y niega el texto de Avellaneda, a pesar de que las continuaciones alógrafas eran comunes en la prosa de la época y que el propio Cervantes había sugerido una para su *Quijote*. Con ello, la continuación cervantina pierde desde su inicio cierto grado de fidelidad respecto a su hipotexto original. A pesar de ello, Cervantes enfatiza ciertos elementos de fidelidad entre sus dos partes, para negar la validez de la obra de Avellaneda desde el prólogo: «Y no le digas más, 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» (*Quijote II*, 677). De igual manera, se repiten las estrategias tomadas de los libros de caballerías utilizadas en el *Quijote* de 1605 para establecer el supuesto valor historiográfico de la obra. La continuación cervantina comienza con el tópico historiográfico del sabio cronista utilizado en su hipotexto autógrafo: «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote [...]» (*Quijote II*, 681). Con este recurso, la obra se vincula al *Quijote* de 1605 retomando la figura de su cronista arábigo. Cervantes también reforzó su carácter de continuación legítima, rechazando

de manera implícita el texto de Avellaneda con su sabio Alisolalán, legitimando a Cide Hamete Benengeli en el mismo lugar donde el mago de Avellaneda había aparecido: el *incipit* del relato (Alvarez Roblin, 2014, 159-161; Martín Jiménez, 2014, 100-102).

El desprecio de la obra de Avellaneda es explícito en la trama cervantina, hecho que permite justificar las promesas incumplidas del *Quijote* de 1615. En ese sentido, destaca que la continuación cervantina evita narrar las justas zaragozanas como se había prometido al final de la primera parte. En el capítulo LIX queda claro que esta omisión fue intencional y no producto de un descuido u olvido. En dicho capítulo don Quijote hojea el texto de Avellaneda y, luego, decide abandonar el camino a Zaragoza cuando don Juan le informa que dicha aventura se encuentra en la obra de Avellaneda:

Preguntáronle que adónde llevaba determinado su viaje. Respondió que a Zaragoza, a hallarse en las justas del arnés, que en aquella ciudad suelen hacerse todos los años. Dijo don Juan que aquella nueva historia contaba como don Quijote, sea quien se quisiere, se había hallado en ella en una sortija falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas, aunque ricade simplicidades.

—Por el mismo caso— respondió don Quijote —no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice (*Quijote* II, 1217-1218).

La decisión de evitar las justas zaragozanas manifiesta directamente la distancia tomada con la obra de Avellaneda (Martín Jiménez, 2014, 126-127). Cervantes no cumple con la promesa elaborada diez años antes con tal de desmentir y negar a Avellaneda. Para el *Quijote* de 1615 el ataque a la otra continuación resulta más importante que establecer la fidelidad absoluta entre las dos obras cervantinas como medio para validar su propia legitimidad como continuación. Por tanto, la continuación cervantina destaca la relación de transposición creada en este capítulo respecto a su propio hipotexto para descalificar la obra de Avellaneda.

En ese mismo capítulo, los propios personajes protagonistas nos informan las principales razones literarias para rechazar la continuación de Avellaneda. Más allá del asunto del nombre de la mujer de Sancho, destaca el tema de Dulcinea:

Oyendo lo cual don Quijote, lleno de ira y de despecho alzó la voz y dijo: —Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede haber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna (*Quijote* II, 1214).

La continuación cervantina es, por una parte, la expansión narrativa de su hipotexto y, por otro, representa una mirada atrás hacia su propio hipotexto que debe ser corregido para mirar de manera lateral y negar la continuación de Avellaneda. Esta doble y compleja relación intertextual tiene un claro presente en las dos ramas del ciclo de *Amadís*. El caso más significativo es del *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva (libro IX del ciclo), continuación de la obra previa del mismo autor: el *Lisuarte de Grecia* (libro VII del ciclo).

A diferencia del *Lisuarte* del propio Feliciano, el *Amadís de Grecia* emprende una batalla intertextual con la rama heterodoxa, en particular con el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII del ciclo). El *Amadís de Grecia*, Feliciano, por una parte, continuó su *Lisuarte* y, por otra, negó el *Lisuarte* de Díaz, como se advierte desde el prólogo del corrector:

No te engañe, discreto lector, el nombre d'este libro diziendo ser *Amadís de Grecia* y *Nono libro de Amadís de Gaula* porque el octavo libro se llama *Lisuarte de Grecia*, en lo cual ay error en los autores, porque el que hizo el octavo de *Amadís* y le puso nombre de *Lisuarte* no vio el sétimo, y si lo vio no lo entendió ni supo continuar; porque el sétimo que es *Lisuarte de Grecia* y *Periön de Gaula* hecho por el mismo autor d'este libro [...].Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo que no que saliera a la luz a ser juzgado y a dañar lo en esta gran genealogía escrito, pues dañó assí poniendo confusión en la decendencia y continuación de las historias (*Amadís de Grecia*, 6-7).

Además de ofrecer las aventuras de Amadís de Grecia, la obra manifiesta su descontento y oposición a la otra rama. Más allá de la lucha autoral por la posesión del ciclo y la legitimidad de la rama ortodoxa, el elemento que más disgustó a Feliciano fue la muerte de Amadís de Gaula narrada en el *Lisuarte* de Díaz. Para contravenir dicho suceso, uno de los paratextos de la obra de Feliciano está dedicado al caballero de Gaula, mostrando así que éste seguía vivo. Este prólogo apócrifo, atribuido a Alquife supuesto cronista de la obra, confronta directamente la obra de Díaz e incluye un elogiosa descripción de Amadís de Gaula

¡cuánto más, soberano rey de la Gran Bretaña, los vuestros grandes y hazañosos hechos y de aquellos excelentes príncipes que de vós vinieron deven de gozar de tal privilegio, pues los vuestros soberanos hechos y d'ellos no solo a razón de inmortalidad los obligastes y obligáis, mas a poner en olvido todos los que de antes de vós fueron [...].! (*Amadís de Grecia*, 5)

Para reivindicar a Amadís de Gaula y enfatizar su vitalidad, en la obra de Feliciano de Silva este caballero regresa a la aventura caballerisca y demuestra su superioridad. Esto contradice al *Lisuarte* del propio Silva obra en la que el caballero de Gaula y Esplandián asumían un papel secundario como gobernantes tras ser derrotados en combate por Periön y Lisuarte, dejando las aventuras para la nueva generación caballerisca (*Lisuarte*, 109). Como en el caso de la continuación cervantina, el *Amadís de Grecia* realizó modificaciones analépticas a su propia para rama para desprestigiar las continuaciones heterodoxas. La relación intertextual entre las dos primeras obras de Feliciano de Silva es una transposición. A pesar de generar algunas contradicciones con su hipotexto, negar la validez de la continuaciones de la rama heterodoxa prevalece sobre la fidelidad intertextual al hipotexto continuado.

En *Amadís de Grecia*, Amadís de Gaula regresa plenamente a las andanzas caballeriscas para recuperar su lugar hegemónico junto a su bisnieto. Para enfatizar esto, la reescritura analéptica llega a los primeros libros del ciclo: las *Sergas* de Montalvo. En su *Amadís de Grecia*, Feliciano niega la derrota de Amadís de Gaula en el combate contra su hijo Esplandián narrado en las *Sergas*. En la versión del combate en la obra de Feliciano de Silva, Amadís vence a su hijo (*Amadís de Grecia*, 563). Esta reescritura manifiesta el rechazo intertextual a las obras del ciclo que habían relegado

a Amadís en la jerarquía caballeresca, en particular las *Sergas* y el *Florisando*, hasta llevarlo a la muerte en la obra de Juan Díaz. Esto confirma al *Amadís de Grecia* como una transposición no sólo de su primer hipotexto, el *Lisuarte* de Feliciano, sino también de las *Sergas* de donde surgen ambas ramas del ciclo. Sobre todo, al corregir su rama del ciclo se pretende demostrar la falsedad de la otra.

Tanto el *Amadís de Grecia* como el *Quijote* de 1615 lograron su objetivo como continuaciones, derrotar la continuación de la rama opuesta. Si la continuación de Avellaneda ha sido despreciada por críticos y lectores en general, el *Lisuarte* de Juan Díaz fracasó en el siglo XVI y hasta la fecha no ha sido publicado en una segunda ocasión. Para Feliciano, la victoria de su *Amadís* permitió la elaboración de más continuaciones, ya sugeridas al final de la obra. Por el contrario, Cervantes optó por cerrar su ciclo con la muerte definitiva de don Quijote, héroe sin vástagos (Martín Jiménez, 2014, 97). De esta manera, Cervantes impidió que alguien más prosiguiera su obra o realizara una continuación según el modelo genealógico del ciclo de *Amadís* y los libros de caballerías.

Por último, cabe señalar que, a pesar de las similitudes de las relaciones intertextuales establecidas en el *Amadís de Grecia* y en el *Quijote* de 1615, la obra cervantina utilizó recursos novedosos para desprestigiar a Avellaneda. El *Amadís* de Feliciano reescribe un episodio conocido, el combate entre Amadís de Gaula y Esplandián, para alterar su trama y resultado. En esto imita al propio Montalvo, quien había reescrito dicha aventura para modificar su final. En las versiones medievales del *Amadís*, el mismo episodio concluía con la muerte en combate del héroe homónimo. Montalvo altera el combate para que Amadís viva y Esplandián, tras superar a su padre, pueda continuar sus aventuras como el mejor héroe de la cristiandad sin el pecado del parricidio. Al reescribir este episodio, Feliciano quiso corregir el origen de la caída de la gracia caballeresca de Amadís en el ciclo que llevó a la muerte del héroe en la rama heterodoxa. En cambio, Cervantes rehuyó esta opción y, en lugar de narrar su versión de las justas zaragozanas y declararla como superior, modificó la trama de su obra enfatizando la renuncia a este episodio.

La innovación más importante de Cervantes para negar la continuación de Avellaneda no radica en el hecho de reescribir o no un episodio para imponer una versión. El cambio reside en los niveles narrativos involucrados. Tanto la obra de Montalvo como la de Feliciano informan al lector que el episodio del combate entre padre e hijo se trata de una reescritura que niega una versión previa. Esto sucede gracias al narrador extradiegético, como podemos ver en las *Sergas* donde este discute el desenlace en las versiones medievales y su obra: «Así como ya avéis oído passó esta cruel y dura batalla entre Amadís y su hijo, por causa de la cual algunos dixeron que en ella Amadís de aquellas heridas muriera [...]. Mas no fue assí, que aquel gran maestro Helisabad le sanó de sus llagas» (253). De manera similar, en el *Amadís de Grecia*, el narrador establece la relación entre el combate de esta obra y lo versión ofrecida en la *Sergas*:

Porque quiero que sepáis que hasta aquí jamás estos cavalleros, padre e hijo, se combatieran sino por la estraña forma de su venida no se conociendo, porque el coronista de Esplandián en sus *Sergas*, por dar la mayor gloria que jamás alcanzó cavallero, a este emperador lo quiso hazer vencedor de su padre, el rey Amadís, el cual de nadie jamás fue vencido (*Amadís de Grecia*, 563).

En cambio, en la continuación cervantina se ataca la obra de Avellaneda desde la propia diégesis y sus personajes protagónicos. Como ya señalamos, es don Quijote quien decide no ir a Zaragoza para negar a Avellaneda. A diferencia de los héroes de los libros de caballerías del siglo XVI, el hidalgo manchego sabe de la existencia de la otra versión de su historia, pues conoce el libro de Avellaneda: «Y poniéndole un libro en las manos, que traía su compañero, le tomó don Quijote y, sin responder palabra, comenzó a hojearle» (*Quijote* II, 1214). Entonces, la consciencia metaliteraria se expande a todos los niveles en la obra cervantina, mientras que en los libros de caballerías ésta se encuentra limitada al nivel extradiegético. En el ciclo de *Amadís* los personajes ignoran que sus combates tienen implicaciones metaliterarias y sus resultados se relacionan directamente con lo narrado en otras obras de ficción. En el *Quijote* cervantino, el ataque a la obra de Avellaneda desde el centro de la propia ficción funciona como una estrategia novedosa para demostrar la superioridad propia¹³. Dicha estrategia es congruente con una obra que asume su naturaleza ficticia de manera explícita desde el capítulo III.

Las relaciones intertextuales propias de la poética de los ciclos de los libros de caballerías son un elemento central para entender las continuaciones del *Quijote*. En las obras aquí estudiadas existe un espíritu de expansión narrativa, a la vez que una batalla intertextual con otras obras para reescribirlas o negarlas. Siguiendo los parámetros del ciclo amadisiano y de la ficción de la época, la continuación de Avellaneda es tan legítima como la continuación de Cervantes. De igual manera, el ataque del *Quijote* de 1615 a Avellaneda tiene claros precedentes en el ciclo amadisiano y su género. Muchos de los elementos utilizados para continuar, reescribir y establecer las relaciones de fidelidad o rechazo con las obras del *Quijote* se encuentran en los libros de caballerías y no en la picaresca. Con esto, se refuerza la idea de que la influencia de este género en Cervantes y Avellaneda no se limitó a la parodia. Por el contrario, los libros de caballerías sirvieron como modelo para establecer las relaciones intertextuales de las continuaciones del *Quijote*. De cualquier manera, encontramos importantes innovaciones en la continuación cervantina: la primera fue negar a Avellaneda desde la voz de los protagonistas, en vez del narrador, y la segunda fue concluir la obra con la muerte del personaje y sin atisbo de continuación.

§

¹³ Para las múltiples maneras en que Cervantes respondió a Avellaneda desde la ficción y su relación con la respuesta de Alemán a Luján, véase (Alvarez Roblin 2014, 111-146).

Bibliografía citada

- Alvarez Roblin, David, *De l'imposture à la création. Le «Guzmán» et le «Quichotte» apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Beer, Jeanette, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Ginebra, Droz, 1981.
- Burns, Jane E., *Arthurian Fictions: Rereading the Vulgate Cycle*, Columbus, The Ohio State University Press, 1985.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «Pre-history and origins of the hero in *El Libro Del Cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*», *Medievalia*, 32-33 (2001) pp. 1-10.
- Clemencín* = Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Diego Clemencín, Madrid, En la oficina de D.E. Aguado, Impresor de Cámara de S.M, 1833, vol. 3.
- Eisenberg, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
- , «The genre of *Don Quixote*», en Id. *A Study of «Don Quixote»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 79-107.
- Florisel de Niquea* = Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Partes I-II)*, ed. Linda Pellegrino, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.
- Galatea* = Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Guzmán* = Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- Gómez Canseco, Luis, «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014a, pp. 9-123.
- , «Notas complementarias», en Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014b, pp. 453-518.
- Gracia, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- , «El nacimiento de Esplandián y el folclore», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascual, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 437-444.
- Hinrichs, William H., *The invention of the sequel. Expanding prose fiction in early modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
- Hook, David, ed., *The Arthur of the Iberians. The Arthurian legends in the Spanish and Portuguese worlds*, Cardiff, University of Wales Press, 2015.
- Kelly, Douglas, «Recurrent phenomena and difference in the prose romance cycle», en *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry

- Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 97-98.
- Kennedy, Elspeth, «Conflicting presentation of the same character within a cycle», en *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 155-57.
- Lewis, C.S., *The discarded image. An introduction to medieval and renaissance literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Lisuarte = Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Lisuarte Díaz = Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Juan y Jacobo Cromberger, 1526, [BNE R/71].
- Lucía Megías, José Manuel, *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid, Sial, 2004.
- , «Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta», en *Caballeros y libros de caballerías*, ed. Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 183-207.
- Lucía Megías, José Manuel y Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Laberinto, 2008.
- Marín Pina, María Carmen, «Motivos y tópicos caballerescos», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes, 1998, pp. 857-902.
- Martín Jiménez, Alfonso, *Guzmanes y Quijotes. Dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.
- , *Las dos segundas partes del «Quijote»*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.
- Martín Romero, José Julio, «El Quijote entre los libros de caballerías», *Historias fingidas*, 3 (2015), pp. 107-121.
- Ménard, Philippe, «Problèmes de “cycle” Arthurien», en *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 191-94.
- Minnis, A.J., *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, Londres, Schola Press, 1984.
- Morse, Ruth, *Truth and convention in the Middle Ages. Rhetoric, representation, and reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Quijote I y II*= Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- Quijote Avellaneda*= Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.

- Ramos, Rafael, «Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías», en *Continuaciones literarias y creación en España (siglos XIII-XVII)*, Madrid, Casa de Velázquez, en prensa.
- Roubaud, Sylvia, «Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el *Belianís de Grecia* y el *Clarián de Landanís*», en *La invención de la novela. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, noviembre 1992-junio 1993*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1997, pp. 49-84.
- Sales Dasí, Emilio José, «Las continuaciones heterodoxas (El *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (El *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 117-52.
- Sergas* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- Sunderland, Luke, *Old French narrative cycles. Heroism between ethics and morality*, Cambridge, D. S. Brewer, 2010.
- Taylor, Jane H. M., «Order from accident: cyclic consciousness at the end of the Middle Ages», en *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 59-73.
- Trompf, G. W., *The idea of historical recurrence in Western thought. From antiquity to reformation*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1979.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, «Una desconocida continuación del *Belianís de Grecia* en portugués», en *Actas del XVII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Rumbos del Hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH [Roma, 19-24 de julio, 2010]*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 3, *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, pp. 146-54.

