

# La tradición cervantina en la novela inglesa: De Henry Fielding a William Thackeray

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA  
*Universidad de Salamanca*

CUANDO SE PIENSA EN las relaciones del *Quijote* con la novela inglesa habitualmente acuden a la mente una serie de obras del siglo XVIII cuya deuda con la novela cervantina es evidente en forma de alusiones o préstamos tanto de personajes como de episodios. *Joseph Andrews* (1742), de Henry Fielding, *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, *Launcelot Greaves* (1760-61), de Tobias Smollett, *Tristram Shandy* (1759-1767), de Laurence Sterne, o *The Spiritual Quixote* (1773), de Richard Graves, son ejemplos claros de este tipo de influencia directa y evidente, pues todas ellas —a veces desde el título mismo— establecen un claro parentesco entre sus protagonistas y don Quijote. Más allá del siglo XVIII podrían citarse *The Heroine* (1813), de Eaton S. Barrett, *Northanger Abbey* (1818), de Jane Austen, *The Pickwick Papers* (1836-37), de Charles Dickens, *The Newcomes* (1753-55), de William Thackeray, *The Ordeal of Richard Feverel* (1859), de George Meredith, o, ya en el siglo XX, *The Return of Don Quixote* (1927), de G.K. Chesterton, y *Monsignor Quixote* (1982), de Graham Greene, como ejemplos de novelas protagonizadas por figuras quijotescas. Sin embargo no toda la historia de la huella cervantina en la novela inglesa queda recogida en este tipo de novelas que podríamos calificar de *quijotescas*.<sup>1</sup> La huella es más amplia y mucho más

---

<sup>1</sup> El mejor estudio de la novela quijotesca en la literatura inglesa del siglo XVIII sigue siendo el artículo de Susan Staves, «Don Quixote in Eighteenth-Century England», *Comparative Literature*, XXIV (1972), pp. 193-215, junto con el más antiguo de Miriam Rossiter Small, «*The Female Quixote* and Other Quixotic Imitations of the Eighteenth Century», en *Charlotte Lennox: An Eighteenth-Century*

*Lady of Letters*, New Haven: Yale University Press, 1935, pp. 64-117. Más recientemente han escrito sobre el tema R. K. Britton, «Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel», *New Comparison*, 15 (1993), pp. 21-32, que ofrece un enfoque novedoso aunque se ocupa sólo de Fielding y Sterne, y Heinz-Joachim Müllenbrock, «Don Quijote and Eighteenth-Century English Literature», en *Intercultural Encounters: Studies in English Literature*, eds. Anton Heinz y Kevin Cope, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1999, pp. 197-209, que no realiza ninguna aportación sustancial. Lo mismo puede decirse de los estudios no enfocados exclusivamente en el *Quijote* de Juan Antonio García Ardila, «La influencia de la narrativa del Siglo de Oro en la novela británica del XVIII», *Revista de Literatura*, LXIII (2001), pp. 401-23, y Brean Hammond, «Mid-century Quixotism and the Defence of the Novel», *Eighteenth-Century Fiction*, X (1998), pp. 247-68, aunque sí pueden encontrarse aportaciones originales en el libro de Wendy Motooka, *The Age of Reasons: Quixotism, Sentimentalism and Political Economy in Eighteenth-Century Britain*, Londres/Nueva York: Routledge, 1998. Por supuesto hay abundantes estudios sobre novelistas individuales (sobre todo Fielding, pero también Sterne, Smollett o Lennox) y alguno sobre la recepción general del *Quijote* en el siglo XVIII, entre los que merece la pena destacar el libro pionero de Gustav Becker, *Die Aufnahme des 'Don Quijote' in die englische Litteratur (1605-c.1770)*, Berlín: Mayer und Müller, 1906, el de John Skinner, «Don Quixote in 18<sup>th</sup>-Century England: A Study in Reader Response», *Cervantes*, VII (1987), pp. 45-57, y por supuesto el reciente libro de Ronald Paulson, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1998, cuyo título es engañoso porque se limita básicamente al siglo XVIII, aunque la nómina de autores ingleses incluidos en él es impresionante. Sigue faltando por tanto una visión de conjunto completa y rigurosa de Cervantes en la novela inglesa del siglo XVIII, y la situación empeora si queremos ir más allá, pues no existen estudios de conjunto del siglo XIX o del XX y los de autores concretos son más escasos (casi todos sobre Dickens o Scott). Robert Ter Horst se ocupa de ambos autores en «The Spanish Etymology of the English Novel», *Indiana Journal of Hispanic Literaturas*, V (1994), pp. 291-307, donde, al arrancar en el siglo XVIII con Defoe, ofrece un esbozo de lo que sería una visión de la novela cervantina inglesa a través de los siglos. Tal visión sólo ha sido intentada anteriormente por Walter Starkie en «Cervantes y la novela inglesa», en *Homenaje a Cervantes II*, ed. F. Sánchez Casado, Valencia: Mediterráneo, 1950, pp. 353-363, y Juan Bautista Avalle-Arce, «Quijotes y quijotismos del inglés», *Ojancano*, II (1989), pp. 58-66, necesariamente superficiales y faltos de análisis en profundidad por razones obvias de espacio; y también por los que se han ocupado de la recepción del *Quijote* en Inglaterra, James Fitzmaurice-Kelly en su estudio pionero «Cervantes in England», *Proceedings of the British Academy*, III (1905-06), pp. 11-30, y sobre todo Edwin Knowles, «Cervantes and English Literature», en *Cervantes Across the*

profunda, pero para poder rastrearla es preciso un cambio de perspectiva, un enfoque diferente de la posteridad literaria del *Quijote*. Y ello exige a su vez tener en cuenta dos distinciones formuladas por dos de los comentaristas más agudos del *Quijote*, aunque ninguno de ellos fue cervantista, por cierto. La primera es la distinción entre quijotismo y cervantismo, que fue apuntada por un filósofo; la segunda distinción, entre imitación y emulación, es obra de un comparatista. La naturaleza teórica y comparativa de las indagaciones en torno al *Quijote* de uno y otro es ya sintomática del tipo de enfoque al que me estoy refiriendo.

En las *Meditaciones del Quijote* (1914) Ortega explicaba que quería hacer un estudio del *quijotismo*, pero que esa palabra escondía un equívoco porque «Don Quijote» se refiere tanto al libro como al personaje. «Generalmente», concluía, «lo que en buen o mal sentido se entiende por 'quijotismo', es el quijotismo del personaje. Estos ensayos, en cambio, investigan el quijotismo del libro».<sup>2</sup> Tal era para Ortega, como puntualizaba más adelante, el verdadero quijotismo: el de Cervantes, no el de don Quijote. La distinción, reformulada en tiempos más recientes como quijotismo frente a cervantismo por Britton precisamente al abordar las relaciones entre el *Quijote* y la novela inglesa (*op. cit.*, pp. 22-23), indica dos formas de acercarse al tema que conviene diferenciar, si bien no son incompatibles: por una parte, el estudio de la imitación de los diferentes elementos que constituyen la fórmula quijotesca, es decir, de don Quijote como personaje y sus aventuras; por otra parte, el análisis de la asimilación de un cierto arte cervantino de la novela, de una forma característica de pensar y de hacer la novela, de concebirla y ejecutarla.

En un estudio memorable titulado «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists» (1970) Harry Levin sugería una distinción entre los imitadores y los emuladores de Cervantes, siendo estos últimos los que no se conforman con reproducir los hallazgos cervantinos y son

---

*Centuries*, eds. Angel Flores y M.J. Bernadete, Nueva York: The Dryden Press, 1947, pp. 267-293, que sigue siendo la mejor visión de conjunto hasta la fecha. La profundidad que falta en la mayor parte de estos estudios puede encontrarse en los enfoques más especializados pero no limitados a la novela inglesa (aunque con un énfasis considerable en la misma) de Walter Reed, *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, Alexander Welsh, *Reflections on the Hero as Quixote*, Princeton: Princeton University Press, 1981, y Eric J. Ziolkowski, *The Sanctification of Don Quixote*, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1991.

<sup>2</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del 'Quijote'*, Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 30.

capaces de llevarlos más allá de Cervantes.<sup>3</sup> Levin añadía que no le interesaba tanto la línea directa del impacto cervantino como la utilización del proceso básico que Cervantes descubrió, que él llamaba «principio quijotesco» y definía como la discrepancia entre la imaginación romántica y la realidad. Estamos ante una distinción fundamental entre una imitación superficial y servil del modelo cervantino y una emulación que lo desarrolla y enriquece, y que por eso mismo en muchas ocasiones diluye sus propias líneas de filiación y transmisión: la presencia del modelo cervantino es menos obvia y aparente, y detectarla exige un estudio más detenido. En muchos casos, además, la emulación no es tanto el fruto de la influencia directa y declarada como de la afinidad o sintonía. Por supuesto la emulación puede partir de la imitación, o la afinidad conducir a la influencia, como es el caso de muchos autores ingleses, pero no necesariamente.

Si combinamos el cervantismo de Ortega con la emulación de Levin resulta una concepción de la tradición cervantina en la que se basa este breve estudio sobre Cervantes y la novela inglesa. La tradición cervantina de la que quiero ocuparme engloba a autores que comparten con Cervantes una teoría y una praxis novelística, que por lo general no se limitan a imitar o reproducir, sino que recrean, transforman y desarrollan. De hecho la tradición cervantina incluye a los autores más importantes y decisivos en la evolución de la novela no sólo inglesa sino también europea, aunque en muchos casos su conexión con Cervantes no es evidente y directa, ya que no reproducen personajes y aventuras quijotescas sino que emulan el arte cervantino de la novela, y requiere por ello un entendimiento previo del mismo. Tal entendimiento debería ser el punto de partida de nuestro recorrido, pero por razones obvias de espacio irá quedando esbozado en el curso del mismo. Por las mismas razones, y siendo imposible abordar la larga serie de autores ingleses cervantinos con el detenimiento mínimo sin el cual este estudio se convertiría en un catálogo, me voy a centrar en dos novelistas, uno del siglo XVIII y otro del XIX. El análisis de las que se consideran no sólo sus obras maestras sino también auténticos hitos en la historia de la novela inglesa servirá para mostrar la profundidad e importancia cualitativa del impacto de Cervantes en la misma, y, para hacerse al menos una idea de la amplitud o importancia cuantitativa de ese impacto, se hará referencia en el curso de este análisis a otras novelas inglesas vinculadas a las

---

<sup>3</sup> Harry Levin, «The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists», en *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, ed. Morton Bloomfield, Cambridge: Harvard University Press, 1970, p. 47.

analizadas por sus afinidades cervantinas. Las dos novelas elegidas son *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, y *Vanity Fair* (1847-48), de William Thackeray, que, pese a carecer de figuras quijotescas y haber por ello pasado casi desapercibidas al escrutinio cervantino, comparten un profundo cervantismo.

#### EL QUIJOTE Y LA NOVELA INGLESA DEL SIGLO XVIII:

##### HENRY FIELDING Y *TOM JONES*

Henry Fielding (1707-54) no es sólo el primer emulador de Cervantes en la novela inglesa: por calidad, pero también por cantidad, es además el autor más importante de la tradición cervantina del siglo XVIII, con la sola excepción, tal vez, de Smollett. En una larga carrera literaria que va del teatro a la novela Fielding describe un interesante trayecto desde la imitación a la emulación y del quijotismo al cervantismo, o, en otras palabras, de una asimilación literal — aunque no por ello desprovista de originalidad — del modelo cervantino basada en lo quijotesco a una más profunda que prescinde de lo quijotesco para centrarse en lo cervantino. La relación de Fielding con Cervantes se inicia con una obra de teatro, *Don Quixote in England* (escrita en 1727 pero representada en 1734), que es la imitación más literal concebible, pues, como reza el título, su protagonista es el propio don Quijote sacado de la Mancha y transplantado a Inglaterra: no se trata de un personaje inglés comportándose de forma quijotesca, sino de don Quijote en suelo inglés. Pese a ello Fielding plantea una revolucionaria concepción del quijotismo al trasladar el énfasis en el conflicto entre el quijote y la realidad del plano epistemológico al moral, lo que implica un cambio en la valoración del mismo: la locura alucinada del hidalgo pasa a segundo término y es su superioridad moral y su denuncia de la corrupción reinante, que se presenta como una locura más perniciosa que la de don Quijote, lo que cobra ahora protagonismo.

Es precisamente esta concepción de la figura quijotesca la que Fielding desarrollará más tarde en *Joseph Andrews* a través del personaje de Adams, que sigue en esta línea de imitación literal pero representa un paso más adelante, pues se trata de un personaje original, un Quijote adaptado y no meramente transplantado. No es éste el lugar para insistir en los numerosos paralelismos existentes entre Adams y don Quijote, que han sido además exhaustivamente analizados por la crítica. Sí merece la pena hacerlo en la utilización de Adams como quijote inocente en un mundo corrupto, y por tanto como instrumento satírico — a la que hay que unir la de Joseph como lector quijotesco de la *Pamela* (1740) de Richardson, es decir como instrumento paródico — puesto que ahí radica

la auténtica significación del famoso subtítulo de la obra: «Written in Imitation of the Manner of Cervantes».<sup>4</sup> Fielding no se interesó sólo por la materia, los personajes y episodios quijotescos que incorporó en abundancia, sino sobre todo por la manera, es decir, por su funcionamiento al servicio de una concepción cervantina de la parodia y la sátira, y también de la novela. Es ahí donde se produce el salto del quijotismo al cervantismo.

#### 1. DEL ANTI-ROMANCE AL ROMANCE CÓMICO

Fielding empezó a elaborar en *Joseph Andrews* su particular concepción de la novela siguiendo los pasos de Cervantes, es decir, parodiando la literatura previa —la novela *Pamela* en vez de libros de caballerías. Fielding de hecho había empezado su carrera como novelista con otra parodia de la misma novela, *Shamela* (1741), donde ofrecía una realidad alternativa a la falsificación romántica de Richardson, lo mismo que haría un año más tarde en *Joseph Andrews*, si bien de una manera radicalmente diferente. Mientras que, en *Shamela*, Fielding convierte a la protagonista en una (in)versión picaresca de la virtuosa Pamela al modificar sustancialmente su carácter y motivaciones sin cambiar la acción de la novela original, en *Joseph Andrews* le aplica el correctivo de la realidad cervantino al hacer que la quijotesca imitación del comportamiento de Pamela por parte de su hermano Joseph en una situación similar dé lugar a resultados radicalmente diferentes. Fielding comienza así a articular su realismo a partir de la crítica a la representación de la realidad de la literatura previa, por lo que tal realismo puede describirse, al igual que el de Cervantes, como anti-literario. Tal carácter, sin embargo, evoluciona en el curso de *Joseph Andrews*, pues la parodia cervantina de *Pamela* está circunscrita al libro I (de los cuatro de que consta la obra), al final del cual Joseph se convierte en el compañero de aventuras del quijotesco Adams —lo que le confiere un cierto carácter panzaico. El papel de Joseph, sin embargo, no se limita a esta posición subalterna en la trama satírica quijotesca que se extiende a lo largo de los libros II y III, sino que es también el protagonista de una trama romántica que discurre junto a ella y que acaba desplazándola al final de la novela. En esta trama Joseph

---

<sup>4</sup> He desarrollado estas ideas en «Formas de imitación del *Quijote* en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*», *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 133-164, donde puede encontrarse una abundante bibliografía sobre ambas novelas y su relación con Cervantes. Véase también el libro de Isabel Medrano, *Integración de épica y comedia en la narrativa de Fielding y Cervantes*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1988.

tiene que abandonar su hogar y separarse de su enamorada Fanny, aunque se une pronto a él en su viaje, a lo largo del cual se producen una serie de románticas aventuras y peripecias, para acabar finalmente casándose tras superar los consabidos impedimentos gracias a la romántica recuperación de la auténtica identidad de Joseph como hijo de un noble, sugerida desde el principio por los atributos heroicos con que aparece investido, pero ahogada por la realidad anti-romántica a la que acaba imponiéndose. Joseph empieza como protagonista de una parodia de la romántica *Pamela*, de un anti-romance, para acabar como protagonista de un romance, o, mejor dicho, de un *comic romance*.<sup>5</sup>

Es éste un término fundamental para entender la teoría de la novela de Fielding y su filiación cervantina. Según el prefacio de *Joseph Andrews*, el romance cómico es una superposición o yuxtaposición del romance serio, que Fielding censura por su carácter inverosímil, y la comedia, que en la jerarquía genérica heredada de los clásicos y vigente en el siglo XVIII era el género de la realidad ordinaria y lo bajo por oposición a lo alto o ideal, de lo contemporáneo por oposición a lo histórico o legendario. Se trata por tanto de una inmersión o una adaptación del romance a la realidad. El romance serio al que se refiere Fielding es el romance heroico nacido en Francia en el siglo XVII y cuyos exponentes, obras como el *Polexandre* (1632) de Gomberville, la *Cleopatre* (1648) de La Calprenède, o la *Clélie* (1656) de Scudéry, habían llegado a ser muy populares en Inglaterra en el siglo XVIII. Aunque Fielding define el romance cómico como *epic-poem in prose* y ello ha generado una serie de estudios sobre la naturaleza épica de la obra de Fielding, el romance heroico, y no la épica, es el modelo que Fielding utilizó para su transformación cómica en *Joseph Andrews* —al igual que Cervantes utilizó el de caballerías y no la épica, pese a las teorías sobre la épica en prosa que formula el canónigo de Toledo en el *Quijote* pero que se refieren en realidad al *Persiles*. Ello es fácilmente observable si atendemos a la trama característica del romance heroico: un héroe y una heroína, uno de ellos de orígenes misteriosos y aparentemente de rango inferior, se enamoran y deben enfrentarse a una serie de obstáculos, especialmente un impedimento paterno, a causa del cual

---

<sup>5</sup> Utilizo el término *romance* (y su adjetivo, *romántico*) con el significado que éste tiene en inglés, es decir, como un relato de corte idealista claramente diferenciado de la novela realista, y entre cuyas variedades se cuentan el romance de caballerías, el pastoril y el griego (la llamada «novela bizantina») utilizados por Cervantes en sus obras, o el heroico que utiliza Fielding. He ofrecido una definición más detallada de este modo narrativo en «El romance como concepto crítico-literario», *Hesperia*, II (1999), pp. 79-114.

ambos abandonan su hogar y se lanzan a un viaje que, tras una serie de aventuras y peripecias en las que la mano de la Providencia se deja ver en una sucesión de increíbles casualidades y coincidencias, culmina con su reunión final y, tras el descubrimiento de la verdadera identidad y noble linaje del héroe o la heroína, con su matrimonio.

La comparación con la trama romántica de *Joseph Andrews* no deja lugar a dudas sobre las relaciones de la obra con este tipo de *romance*, con la salvedad de que en la novela de Fielding esta trama es cómica además de romántica porque tiene lugar en un mundo anti-romántico y porque se superpone con una trama quijotesca. Fielding baja así el mundo heroico de sus alturas ideales a una realidad ordinaria y anti-heroica, de forma similar a como había hecho Cervantes en el *Quijote*. La teoría y la práctica del *comic romance* en *Joseph Andrews* es por tanto una variante de la teoría cervantina de la novela, basada en la yuxtaposición del *romance* con una realidad anti-romántica, en el diálogo de dos formas antitéticas de representar la realidad, el *romance* y el realismo. Fielding desarrolla esta concepción de la novela en *Tom Jones*, donde sin embargo falta una figura quijotesca. Esta ausencia ha hecho que la gran novela de Fielding haya sido apenas estudiada desde la perspectiva cervantina, e incluso que se haya postulado que en *Tom Jones* se observa un alejamiento de Fielding de la influencia cervantina. La realidad, sin embargo, es que Fielding se aleja sólo del quijotismo literal, pero profundiza en su cervantina visión de la novela como *romance* cómico así como en otros aspectos del realismo cervantino —su carácter dialógico y autoconsciente— sólo esbozados en *Joseph Andrews*.

## 2. EL ARTE CERVANTINO DEL CONTRASTE: LA NOVELA DUAL

*Tom Jones* es fundamentalmente un *romance* heroico sobre el que se proyecta una realidad anti-romántica que contrasta cómicamente con él, que marca distancias y dialoga con él en el sentido bajtiniano del término.<sup>6</sup> Ello se observa desde el comienzo mismo de la obra en la presentación del protagonista. Tom es abandonado en el dormitorio de su padre adoptivo y reproduce así el motivo romántico del héroe expósito de orígenes misteriosos, pero este motivo es inmediatamente

---

<sup>6</sup> Las afinidades de *Tom Jones* con el *romance* han sido estudiadas por Henry Knight Miller, *Henry Fielding's 'Tom Jones' and the Romance Tradition*, Victoria: University of Victoria, 1976; James Lynch, *Henry Fielding and the Heliodoran Novel: Romance, Epic, and Fielding's New Province of Writing*, Londres/Toronto: Associated University Presses, 1986, y Hubert McDermott, *Novel to Romance: The 'Odyssey' to 'Tom Jones'*, Londres: Macmillan, 1989.

degradado al descubrirse que es el bastardo de una criada, Jenny Jones, lo que traslada tal motivo del *romance* a un contexto anti-romántico. Algo similar ocurre con el motivo del héroe predestinado cuya naturaleza heroica y excepcional viene anunciada desde la infancia por ciertos signos y profecías. Tom inicia su andadura envuelto en tales presagios, aunque negativos en vez de positivos, pues como tales califica el narrador a una serie de robos que revelan la propensión al vicio de Tom, y que son de nuevo una clara degradación de la predestinación romántica del héroe a una anti-romántica que podría calificarse de picaresca — el narrador llega a decir que la opinión general era que Tom había nacido para ser ahorcado. Sin embargo, pese a estos negativos comienzos, poco a poco va emergiendo la dimensión de héroe romántico de Tom — a la que apuntan sus cualidades atléticas, su piel extremadamente blanca y su extraordinaria hermosura — en una serie de situaciones en que se comporta con la nobleza esperable en un héroe. Tom aparece así desde el principio como una mezcla de héroe y anti-héroe, de lo elevado y lo degradado, de aspectos del *romance* y de una realidad anti-romántica, que da lugar a un cómico contraste similar al que se produce en el *Quijote*.

La misma dualidad puede observarse en el mundo que lo rodea. En la cima de ese mundo aparece Sophia, la heroína, a la que se presenta siguiendo todos los clichés del *romance* como una figura sublime, idealizada física y moralmente. Sin embargo Tom no se enamora en un principio de ella, sino de Molly, que es todo lo contrario, el polo anti-romántico de Sophia, una humilde muchacha poseedora de un cuerpo y una belleza hombrunos así como de un varonil falta de modestia y celo por su virtud que le hace tomar la iniciativa con Tom y seducirlo. Los amores de Tom y Molly son un contraste degradado a los que Tom inicia inmediatamente después con Sophia. Esta cervantina yuxtaposición entre el *romance* y una realidad antagonica se seguirá produciendo en las sucesivas recaídas de Tom con mujeres — Mrs Waters y Lady Bellaston — que representan la antítesis de Sophia, siguiendo sus instintos más primarios (en ambos casos el sexo es asociado de forma explícita con el hambre y la supervivencia física). El contraste entre los idealizados y espirituales amores de Tom y Sophia, que siguen todos los patrones del *romance*, y los terrenales y sexuales, picarescos amores de Tom con estas mujeres, muestra a las claras a la doble naturaleza no sólo de Tom sino del mundo representado en el *romance* cómico.

De esta doble naturaleza del héroe y el mundo resultan dos tramas, dos líneas de acción. Por un lado, una picaresca, que empieza con un héroe nacido para ser colgado, que es expulsado de su casa tras una

borrachera y una pelea, que viaja sin dinero de posada en posada satisfaciendo como puede sus necesidades materiales de todo tipo, y que finalmente da con sus huesos en prisión y va a ser efectivamente ahorcado. Por otro lado, tenemos una trama romántica, en la que el mismo héroe, encarnando todo el idealismo romántico y románticamente enamorado de la heroína, viaja tras ella gracias a una serie de coincidencias en las que se muestra la mano de la Providencia, se enfrenta a una serie de situaciones y aventuras en las que se comporta como un auténtico héroe, y debe superar una serie de obstáculos que se interponen en sus amor por Sophia. Ambas tramas se cruzan o confluyen en diferentes puntos, especialmente en la venta de Upton (libro IX, en el centro mismo de la novela, que consta de dieciocho), donde Tom se encuentra con Sophia merced a una providencial coincidencia, pero el encuentro es frustrado por encontrarse Tom en la cama con Mrs Waters, a lo que sigue otra serie de casuales encuentros, tanto románticos como anti-románticos, y donde se producen una serie de discordias y confusiones, todo ello como resultado del cruce de diferentes hilos narrativos que convergen en la venta. La venta de Upton está sin duda modelada sobre la de Juan Palomeque del *Quijote*, en la que también se cruzan diferentes hilos que dan lugar a una serie de encuentros —tanto providenciales y románticos (Cardenio y Dorotea con Luscinda y don Fernando, el Oidor con su hermano el Cautivo) como cómicos y anti-románticos (don Quijote con el barbero que reclama lo suyo y con los cuadrilleros que lo reclaman a él). En ambas ventas se produce una similar superposición de tramas románticas y anti-románticas que es una dramatización del carácter dual del mundo representado.

Así pues *Tom Jones*, como el *Quijote*, se articula sobre el contraste entre el *romance* y una realidad anti-romántica o incluso picaresca, pero con una diferencia importante. El *romance* en Fielding no es una quimera en la cabeza de un loco, una realidad sólo subjetiva, sino que es parte de la realidad objetiva, y de hecho es la parte que acaba imponiéndose —como ocurría ya en *Joseph Andrews*. Al final de la novela el héroe emerge de su naturaleza dual como héroe integral al reformarse y al descubrirse que en realidad es de noble linaje, lo que le permite casarse finalmente con la heroína y comenzar así una idílica vida con ella. En *Tom Jones* el *romance* triunfa, emerge de una realidad mezclada y compleja, al contrario que en el *Quijote*, donde es una fantasía aplastada por la realidad y sólo sobrevive en una serie de historias intercaladas secundarias. Fielding, como Cervantes, incluye los dos polos, el romántico y el anti-romántico, pone el *romance* en un contexto realista e incluso picaresco para producir un efecto cómico y distanciarse de él,

pero la distancia que adopta es diferente, a medio camino entre el respeto y la seriedad de las historias sentimentales intercaladas del *Quijote* y la burla y comicidad de la historia caballeresca del hidalgo. Ahí radica la diferencia fundamental entre el *anti-romance* cervantino y el *romance cómico* de Fielding, una diferencia que se explica en gran medida por la mediación de otro autor de la tradición cervantina, el francés Paul Scarron y su *Roman comique* (1651). El ejemplo de Cervantes y la mediación de Scarron y otros autores cervantinos franceses del siglo XVII como Sorel o Lesage puede explicar también que, un año antes de que apareciera la obra maestra de Fielding, la primera novela publicada de Tobias Smollett estuviera construida en torno a una yuxtaposición de una trama romántica y otra picaresca muy similar, por no decir idéntica, a la de *Tom Jones*.

*Roderick Random* (1748) cuenta la historia de un personaje típicamente picaresco por su soledad y alienación radicales, por tratarse de un huérfano en temprano y perpetuo conflicto con un mundo hostil en el que sobrevive gracias a sus trucos y trampas, así como por esa trayectoria vital a través de la cual desempeña diferentes trabajos y pasa por diferentes situaciones y estados sociales, en un ciclo permanente de fortunas e infortunios, y todo ello narrado de forma autobiográfica. Pero, aunque Roderick sufra las aventuras y avatares de un pícaro y se comporte ocasionalmente como tal, él no es un pícaro auténtico, sino todo lo contrario: es un caballero de noble origen, como ponen de manifiesto no sólo su atractivo aspecto físico sino también la inocencia y nobleza que son parte de su carácter y que nunca acaba de perder pese a su comportamiento apicarado, y como confirma un desenlace en el que una serie de románticas circunstancias le permiten recuperar la identidad perdida, y con ella su fortuna y posición social. Roderick es además el protagonista de una trama amorosa con una heroína plenamente romántica, Narcissa, que posee todos los tópicos y peripecias característicos de los *romances* heroicos franceses (naufragio, augurios, nombre falso, un rival, el rescate). Es en este terreno amoroso donde aparece con toda claridad la típica superposición cervantina de lo romántico y lo anti-romántico, que se apunta ya en el doble carácter de Roderick como protagonista de una trama picaresca de alienación y supervivencia al tiempo que de una romántica de exilio y retorno, y cuyas similitudes con la de Tom los convierte prácticamente en gemelos literarios. El amor idealizado y romántico por Narcissa va siendo contrapunteado por el más material y anti-romántico de una serie de personaje femeninos cercanos al mundo picaresco (una cocinera, una criada, una campesina), lo que produce efectos cómicos, paródicos y satíricos típicamente

cervantinos, así como por mujeres a las que Roderick persigue de forma mercenaria a la caza de sus fortunas (la vanidosa Melinda, la vieja y maloliente Miss Withers, y la deforme Miss Snapper), que son contrastadas de forma explícita con Narcissa. Se origina así una doble serie de aventuras amorosas similar a la de Tom, que conforman una realidad dual o dialógica que nos remite no sólo a Cervantes, a quien por cierto Smollett invoca en su prólogo junto a Lesage como modelo y a quien además estaba traduciendo a la sazón, sino también a la de Fielding y su *romance cómico*.

El *romance cómico* es una variante de la teoría cervantina de la novela implícita en el *Quijote* y desarrollada por Scarron primero y por Fielding o Smollett después.<sup>7</sup> La mejor prueba de ello es tal vez su recurrencia en la serie de novelas quijotescas que hemos citado al principio: tras *Joseph Andrews* podemos seguir su pista en *The Female Quixote*, donde Lennox funde la trama quijotesca y la romántica que en *Joseph Andrews* aparecían separadas a través de una heroína quijotesca —Arabella— que tiene todos los atributos de la heroína romántica pese a su desvarío quijotesco y es la protagonista de una trama amorosa no muy diferente de la de los *romances* heroicos parodiados a través de su quijotismo. Lennox articula la dualidad característica del *romance cómico* en un mismo personaje, como hace Fielding en *Tom Jones*, pero superponiendo lo romántico con lo quijotesco en vez de lo picaresco, como si de una combinación de Joseph y Adams se tratara (de hecho su quijotismo es utilizado tanto para parodiar las lecturas de Arabella como para satirizar el mundo degradado que la rodea). Richard Graves hará algo muy similar en *The Spiritual Quixote*, cuyo protagonista, Geoffrey Wildgoose, es de nuevo quijote y héroe romántico, aunque su quijotismo se utiliza no tanto con fines paródicos como satíricos, para articular una sátira del metodismo religioso. Ello no impide, sin embargo, que protagonice una trama amorosa no muy diferente de la de los *romances* al uso, lo que justifica el apelativo de *comic romance* con que se califica la obra en la página inicial.

Y algo semejante hará el propio Smollett en *Launcelot Greaves*, donde lo quijotesco y lo romántico confluyen primero en el protagonista, y, a

---

<sup>7</sup> Así lo reconoce Sheridan Baker en la serie de estudios que dedicó a esta forma narrativa en el siglo XVIII: «Henry Fielding's Comic Romances», *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts and Letters*, 45 (1960), pp. 411-419; «Humphry Clinker as Comic Romance», *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts and Letters*, 46 (1961), pp. 645-654; y «The Idea of Romance in the Eighteenth-Century Novel», *Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts and Letter*, 49 (1963), pp. 49-61.

medida que avanza la novela y éste deja de lado su quijotismo, en la superposición de su historia romántica con la cómica del quijotesco Crowe. Casi todas las novelas quijotesas del XVIII tienden a esta forma de novela dual cervantina, pero tal forma puede discernirse más allá de la novela quijotesca, como muestran los casos de *Tom Jones* o *Roderick Random*, cuyos protagonistas son más picarescos que quijotescos.

### 3. EL ARTE CERVANTINO DEL CONTRASTE: EL MUNDO EN PAREJAS

El contraste que recorre *Tom Jones* entre lo romántico y lo anti-romántico puede también observarse en la forma en que los personajes de *Tom Jones* representan visiones y actitudes contrapuestas que remiten en última instancia no al *romance* cómico sino a una concepción dialógica de la realidad y de la novela teorizada por Bajtín y de la que el *Quijote*, construida en torno al diálogo de don Quijote y Sancho, es el paradigma.<sup>8</sup> Pero si en *Don Quijote* una pareja central vertebraba la representación del mundo, en *Tom Jones* el mundo es representado en parejas. Fielding no plantea un contraste central muy intenso y desarrollado en sus múltiples facetas, sino múltiples visiones contrastivas que no tienen la intensidad y desarrollo del cervantino, pero que igualmente organizan de forma dialógica la realidad, aunque reemplazando calidad con cantidad. Es el contrapunto dual, la forma típicamente cervantina de dialogismo —que se torna perspectivismo cuando dos personajes contemplan la misma realidad desde perspectivas contrapuestas— lo que Fielding utiliza, y no tanto los contenidos que se vierten en esa forma, aunque a veces éstos son también los característicos del dialogismo cervantino —una indicación del modelo que está siguiendo.<sup>9</sup>

Teniendo en cuenta tales contenidos podemos establecer en *Tom Jones* tres tipos de contrastes dialógicos. El primero es el contraste entre idealismo moral y materialismo, modelado sobre el de Quijote y Sancho, y representado por Tom y su panzaico compañero Partridge, aunque también presente en el emparejamiento Sophia-Honour (su criada). Pese a sus apicaradas aventuras, Tom posee la visión romántica e idealista del héroe en diálogo con la más pragmática y prosaica de Partridge, una

---

<sup>8</sup> Véase Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, y también Gary S. Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press, 1990.

<sup>9</sup> Han detectado las raíces cervantinas del contraste como método narrativo en *Tom Jones* Dorothy Van Ghent, *The English Novel: Form and Function*, Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1953, p. 65, y Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel*, Cambridge: Harvard University Press, 1968, pp. 95-96.

pareja por cierto muy semejante a la de Roderick y Strap en *Roderick Random*, lo que hace el paralelismo entre ambas obras aún más sorprendente. El segundo se basa en una forma de idealismo abstracto que tiene una relación más lejana con el del hidalgo y que da lugar a personajes cuyo carácter y visión de mundo están marcados por ideas antagónicas de la realidad pero de índole no romántica sino intelectual o filosófica, como es el caso de los tutores de Tom y Blifil, Thawckum y Square. Finalmente hay una serie de contrastes menores entre personajes que no encajan en ninguna de estas categorías, que son pura forma o manera contrastiva cervantina sin sus contenidos, aunque en ocasiones poseen alguna leve relación con el contraste entre idealismo moral y materialismo. Tal es el caso de Tom frente a Nightingale, que representa una visión del amor y el matrimonio en la que pesan más las normas sociales que las románticas, o frente el Hombre de la Colina, que representa una visión desengañada y misantrópica del mundo dada por la experiencia. Similares posiciones pueden observarse en el contraste de Sophia frente Mrs Allworthy y Mrs Fitzpatrick, respectivamente. Y, finalmente, la actitud vitalista y subversiva de Western contrasta con la de Allworthy, que representa una norma moral positiva, y la de Mrs Western, que hace lo propio con una social negativa. De todo ello resulta una novela que es dialógica porque refracta la realidad a través de un juego de parejas de contrarios —por lo que puede ser calificada de dual también en este sentido adicional— cuyo diálogo es en muchos casos estructural, resultado de la acción o la arquitectura narrativa más que del diálogo entre los personajes.

La utilización de parejas como método de vertebración dialógica de la realidad pone de manifiesto el sometimiento de ésta a la percepción subjetiva y la experiencia individual, y ello aparece también y de forma particularmente intensa en *Tristram Shandy*. La pareja central de la novela es la formada por los hermanos Shandy, Walter y Toby, a los que se caracteriza de forma quijotesca a través de sus *hobby-horses*, que son pasatiempos convertidos en monomanías y el equivalente de la locura quijotesca por la manera en que determinan la forma de ser y estar de los personajes en el mundo, su visión de y su respuesta ante la realidad. Sterne pone a ambos personajes a dialogar, como hacía Cervantes con su pareja protagonista, pero naturalmente esta relación dialógica se ve modificada por el carácter quijotesco de ambos participantes y su particular forma de quijotismo. Los *hobby-horses* de Walter y Toby son demasiado limitados y singulares como para establecer un diálogo efectivo y producir una verdad dialógica, como no sea la de su aislamiento e incomunicación, la de un universo habitado por personajes

—también el otro Shandy, el narrador Tristram— encerrados en sus *hobby-horses*, atrapados en la prisión de la conciencia y el lenguaje. Sterne reproduce así la forma dual y contrastiva del dialogismo cervantino, pero lo modifica sustancialmente al extender el carácter quijotesco a los dos términos del diálogo y modificar sus contenidos. Los contenidos cervantinos, sin embargo, aparecen en la pareja que conforman Toby y su sirviente-confidente Trim, quien actúa de Sancho frente a Toby en cuanto que se erige en correctivo de su inocencia, particularmente en el terreno amoroso, tanto en sus intentos por hacerle ver las verdaderas intenciones de la viuda a la que corteja como en la narración de sus más carnales amores.

En *Humphry Clinker* (1771) Smollett, además de ofrecer una nueva variante de *romance* cómico, desarrolla el juego dialógico de visiones discrepantes de la realidad en una dirección diferente que viene dada por el método epistolar. La novela está conformada por una serie de cartas escritas por los diferentes miembros de una familia —Matthew Bramble, su hermana Tabitha y la criada de ésta, Win Jenkins, y sus sobrinos Lydia y Jerry Melford— en las que nos cuentan su viaje entre turístico y terapéutico por Inglaterra y Escocia. En tales cartas los personajes articulan sus respectivas visiones de mundo y establecen una relación dialógica unas con otras no porque se respondan unas a otras, sino porque ofrecen visiones contrastivas y complementarias de la realidad. Ello es particularmente evidente cuando describen un mismo escenario o acción desde sus puntos de vista contrastivos, dando lugar un tipo de relato que evoca el perspectivismo cervantino. Pero, a diferencia de Cervantes, no es la visión romántica representado por Lydia la que ocupa la posición central de este dialogismo, la que asume la función de don Quijote, sino la de Bramble, cuya visión tiene un carácter monomaniaco similar a la del hidalgo, aunque en este caso no viene dada por la locura, una enfermedad mental, sino por su enfermedad física, a través de la cual contempla el mundo de manera igualmente obsesiva y distorsionada. El dialogismo de la novela se organiza en torno a la quijotesca visión de Bramble, respecto a la cual las demás actúan de correctivo, mostrando lo limitado de la misma y lo radical de su discrepancia con la realidad, pero ellas mismas no están libres de distorsión, de forma que establecen un diálogo organizado siempre de manera contrastiva, en continuo contrapunto (Bramble con Jerry, Bramble con Lydia, Lydia con Win), que no es sino una variante múltiple del diálogo entre don Quijote y Sancho. Smollett, sin embargo, va más allá que Cervantes, pues, al utilizar el mecanismo del punto de vista múltiple epistolar, multiplica las visiones y convierte el dialogismo en tema

central. En este aspecto, como en su énfasis en la conciencia o la visión —más que en la acción— y en su carácter monomaniaco, puede discernirse la herencia de *Tristram Shandy*.

#### 4. NARRACIÓN E HISTORIA: EL MARCO AUTO-CONSCIENTE Y EL ESPEJO METAFICCIONAL

Finalmente, la huella cervantina en *Tom Jones* puede rastrearse aún en un tercer elemento: su narrador auto-consciente e irónico, que se distancia de la novela para comentarla y orientar la reflexión del lector sobre ella, tanto sobre su historia — especialmente los personajes, cuyo comportamiento valora y discute con crítica ironía — como sobre su narración — es decir el proceso de escritura de la misma, cuyos procedimientos expone con conciencia crítica. Cervantes creaba esa distancia irónica y auto-consciente a través del juego de voces de autor fingido (Cide Hamete) e intermediarios (el traductor y el narrador-editor), que comentaban tanto la historia protagonizada por don Quijote con una seriedad cargada de ironía, como la narración de la misma por Cide Hamete, del que destacaban tanto su fiabilidad y el valor histórico del texto como su falibilidad y la manipulación a la que había sometido la realidad. Se llegaba así a su caracterización como *historiador mentiroso* — pues así se califica a los de su nación en un cierto momento— y a la de la novela como un relato que afirma su historicidad frente a los libros de caballerías al tiempo que se presenta como producto de una narración semejante a la de los libros de caballerías y por tanto igualmente ficticia. Efectivamente la historia está narrada, en primer lugar, por un sabio encantador, pues la conoce de forma omnisciente, sin haber sido testigo de la misma y con detalles que de otra forma no podría dar, o lo que es lo mismo, por un ente imposible en los términos de realidad que plantea ella misma; y, en segundo lugar, a través de un inverosímil proceso que incluye una serie de intermediarios y de providenciales avatares (un manuscrito, y luego papeles en una caja de plomo, hallados por causalidad), que reproduce el que utilizaban los libros de caballería para afirmar su historicidad pero que aquí se convierte por ello mismo en un indicio de lo contrario.<sup>10</sup> Cervantes está así apuntando a la relación

<sup>10</sup> Para hacer ello aún más evidente Cervantes atribuye a esa narración caballeresca y sus personajes el mismo nivel de realidad que tienen los de la historia, en la que se afirma precisamente la ficcionalidad de ese mundo caballeresco: si en la segunda parte don Quijote y Sancho pueden tener en sus manos la primera y muchos personajes de hecho la han leído es porque el sabio Cide Hamete la ha escrito —cumpliendo así las descabelladas creencias de don Quijote— y por tanto Cide Hamete es tan real como ellos —o éstos son tan

paradojal con la realidad que define a la novela como un relato simultáneamente verdadero y ficticio —pero no mentiroso, como los libros de caballerías.

En *Tom Jones* puede encontrarse una reflexión semejante, aunque realizada a través de los comentarios de un solo agente narrativo, una narrador, que de forma mucho más intensa que los agentes narrativos cervantinos comenta y valora las acciones de los personajes con una misma actitud distanciada y en el mismo tono de gravedad irónica, y que, de nuevo de forma más intensa, utiliza el primer capítulo de cada uno de los diferentes libros en que está dividida su novela para realizar comentarios sobre su narración. En ellos, como había hecho el propio Fielding ya de forma germinal en *Joseph Andrews*, y de forma análoga a lo que ocurre en Cervantes, el narrador insistirá a veces en el carácter histórico de su obra y en su papel de mero cronista, subrayando en ocasiones incluso los límites a su conocimiento; pero en otras ocasiones subrayará lo contrario, su intervención y control de la misma, nos hará conscientes de la manipulación y selección a que ha sometido sus materiales e incluso de su omnisciencia y dominio absoluto. Con ello no hace sino llamarnos la atención sobre la condición de artificio literario de lo que leemos, y en última instancia sobre su carácter ficticio, caracterizando así su novela en los mismos términos paradojales que Cervantes, como una mezcla de historia y de ficción.

Así ocurre cuando, en el primer capítulo del libro II, el narrador explica cómo en su obra años enteros podrán ser contados en unas pocas páginas, y una escena que se considere importante podrá extenderse a lo largo de muchas, de forma que habrá capítulos muy cortos y otros muy largos, algunos que se ocupen de un día y otros años enteros, según le plazca al autor (II, 1). Con ello nos recuerda que la obra es en última instancia una representación selectiva de la realidad, y que ésta es mucho más amplia y extensa y ha sido elaborada, trabajada, manipulada —lo mismo que hacía Cervantes a través de los comentarios no sólo del autor y los intermediarios sobre hechos excluidos de la versión final que leemos, sino también de los personajes que desde la segunda parte comentan los olvidos o errores de Cide Hamete en la primera. También nos llama la atención el narrador de Fielding sobre su control sobre la representación y las diferencias entre la misma y la realidad cuando en ocasiones nos hace conscientes de su intervención organizando su

---

ficticios como él. Cide Hamete es además pariente de un arriero de la historia, lo que confirma su existencia en el mismo nivel de realidad de don Quijote y los demás personajes de la historia.

material en capítulos y libros, y con ello de la naturaleza libresca de lo que leemos, como cuando, al final del libro III, se niega a presentar a la heroína de la historia porque no es propio que una dama de sus cualidades aparezca al final de un libro — algo no muy diferente en sus efectos de lo que ocurre cuando la historia de don Quijote se interrumpe en mitad de la pelea con el vizcaíno. Tal control se torna absoluto cuando casi al final de la obra (XVII, 1) el narrador reflexiona sobre las diferentes posibilidades que tiene ante sí para acabar la obra y explica los diferentes finales que puede darle. Ello implica una clara admisión de que no es un historiador o un cronista registrando algo que ha sucedido en la realidad y a lo que debe atenerse, sino un autor omnisciente o un novelista inventando una historia, y por tanto una admisión del carácter ilusorio y ficticio de la misma. El autor se quita así la máscara narrativa del historiador y deja hablar al novelista, o, utilizando un símil igualmente dramático, deja caer el telón de fondo del retablo para que veamos al titiritero moviendo los hilos y mostrarnos así que los personajes son títeres en sus manos. Esta metáfora de los títeres es más que pertinente, pues tanto Cervantes como Fielding introducen en sus obras sendas representaciones de marionetas que funcionan como un comentario autoconsciente sobre la propia obra en que se insertan.

El retablo de Maese Pedro que aparece en el capítulo 26 de la segunda parte del *Quijote* es, como han observado diferentes críticos, un modelo a escala reducida del propio *Quijote*, tanto de la historia como de la narración.<sup>11</sup> La historia representada es de índole romántica, la de don Gaíferos y doña Melisendra, pero su tratamiento es burlesco y anti-heroico, pues aparece salpicada de detalles cómicos y anti-románticos, de forma que hace con su fuente del romancero lo que el *Quijote* con el *romance* de caballerías. El paralelismo se extiende al proceso mismo de enunciación de esa historia, que es también semejante al del *Quijote*, pues en ambos casos implica un titiritero/autor (Ginés/Cervantes) que asume una identidad fingida para representar/escribir una obra (Maese Pedro/Cide Hamete) pero delega la narración de la misma en un intermediario (el intérprete/el narrador-editor) que va haciendo comentarios sobre la misma, a los que se suman los de los espectadores/lectores. La elección de un retablo de marionetas como espejo de la novela subraya el carácter ficticio de ésta y otorga así al espejo una dimensión metaficcional: la novela se equipara a un representación de

---

<sup>11</sup> Sigo en este respecto el análisis de George Haley, «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro», en *El 'Quijote'*, ed. George Haley, Madrid: Taurus, 1980, pp. 269-287.

títeres movidos por un titiritero, quien además recuerda repetidamente a su audiencia el carácter ficticio de la misma, aunque ello no sirva de mucho en el caso de don Quijote, que al final acaba siendo arrastrado por la ilusión dramática y arremete contra los títeres, dramatizando así la confusión entre realidad y ficción en que se basa su locura.

En *Tom Jones* hay también una representación de marionetas que tiene lugar en una venta (XII, 5) y que funciona igualmente como espejo de la obra dentro de la propia obra, aunque de forma más indirecta. La obra representada es *The Provoked Husband*, que, al contrario de la novela en la que ha sido insertada, ha sido desprovista por el titiritero o maestro de todo lo bajo y cómico, tanto en un sentido social como moral (lo inferior y lo degradado), algo de lo que éste se ufana al afirmar que gracias a su intervención la obra contiene tanto instrucción moral como una representación fidedigna de la vida real. Tales afirmaciones son sin embargo refutadas, primero por el propio Tom, quien — en un diálogo análogo al que mantienen maese Pedro y don Quijote— lamenta la eliminación de lo bajo y lo cómico, y en particular de la pareja de Punch y Joan que formaba tradicionalmente parte de tales espectáculos; y luego por la propia realidad que da la razón a Tom, en forma del revuelo — de nuevo semejante al que pone fin al retablo de maese Pedro— que se organiza cuando la ventera sorprende a su criada en posición poco decorosa con el ayudante del maestro. La moza se defiende argumentando que no cree que la dama protagonista de la obra hiciera algo diferente cuando pasó la noche lejos de su casa y su marido, y la ventera entonces censura la inmoralidad del maestro y su obra, poniendo así de manifiesto la falacia de creer que la moralidad consiste en eliminar lo socialmente bajo o lo explícitamente indecoroso. El episodio contiene además un correctivo a las pretensiones miméticas del maestro, pues la pareja es sorprendida por la ventera dentro del retablo, lo que crea la impresión de que el tipo de realidad que el maestro ha excluido al dejar fuera a la pareja Punch-Joan ha encontrado la forma de colarse en su obra a través de una pareja análoga. Naturalmente con todo ello Fielding no hace sino llamar la atención sobre las características estéticas y éticas de la propia obra, basada en la mezcla de lo alto y lo bajo, lo elevado y lo degradado, lo serio y lo cómico, y en una moralidad que no gira en torno a la castidad sino a la caridad. El retablo viene a ser por tanto una teoría del *romance* cómico, un comentario sobre las relaciones entre realidad y ficción semejante a las realizadas por el narrador desde la narración.

El espejo metaficcional realiza desde la historia una *reflexión* semejante a la que desde la narración ofrece el marco auto-consciente —pero en un sentido doble, porque refleja al tiempo que reflexiona, o

reflexiona reflejando. Tanto uno como otro reaparecen en *Tristram Shandy*, aunque de forma diferente. Como en el *Quijote* y *Tom Jones*, la novela se organiza en dos planos, la narración y la historia, pero la primera adquiere un protagonismo mucho mayor porque la novela describe el intento fallido de un narrador, Tristram, de contarnos su vida. Tal fracaso viene dado por su forma de contárnosla, con un exagerado afán mimético de contarlo todo e intentar crear una correlación perfecta entre vida y literatura tan imposible como la que intenta crear don Quijote, lo que unido a su dedicación absoluta a su escritura convierte a ésta en una empresa quijotesca y a Tristram en una particular variante de la figura quijotesca. Sus numerosos comentarios sobre su peculiar método narrativo por oposición al de otros biógrafos convierten la narración en una denuncia del artificio escondido tras las convenciones que formaban parte de la novela de la época (lo que hace de *Tristram Shandy* una parodia de la novela como el *Quijote* lo era del *romance*) y en una reflexión auto-consciente sobre la representación de la realidad y los problemas que plantea semejante, aunque más radical y extrema, a las realizadas por Cervantes y Fielding. Tal reflexión además se ve duplicada por la de otros narradores o productores de textos cuyos productos son un reflejo de los problemas o el método de Tristram y por tanto espejos metaficcionales (Walter y su *Tritrapaedia*, Trim y su historia del rey de Bohemia, entre otros). De hecho esta reflexión es tan insistente que la novela es la historia no tanto de Tristram como de sus tribulaciones como escritor, la crónica no de su vida sino de su escritura, lo que convierte a *Tristram Shandy* en el antecedente más claro de la metaficción posmodernista. Paradójicamente, es a través de esa escritura, de los procesos mentales y asociativos que ésta describe indirectamente, de su universo mental como narrador, y no de su vida y aventuras como personaje, como llegamos a conocer a Tristram. Ello implica una radical transformación en la concepción de la personalidad y su representación literaria que es un claro precedente de los experimentos modernistas con el *fluir* de conciencia y la representación de la subjetividad.<sup>12</sup>



Por todo ello puede afirmarse que si Cervantes revolucionó la narrativa dándole la vuelta al *romance* para crear así la novela, Sterne hizo lo

---

<sup>12</sup> He presentado de forma más exhaustiva estas ideas en «Cervantes, Sterne, Diderot: Les paradoxes du roman, le roman des paradoxes», *Exemplaria-Revista de Literatura Comparada*, III (1999), pp. 51-92.

mismo con la novela para ofrecer un anticipo de la novela moderna. Sterne lleva a cabo una auténtica revolución de la tradición cervantina en *Tristram Shandy*, Smollett un suma o síntesis final en *Humphry Clinker*, donde combina los hallazgos de Sterne con los de Fielding, y éste es el iniciador de tal tradición, el adaptador del *Quijote* a la novela inglesa. Si tenemos en cuenta que estos tres novelistas son fundamentales en la conformación del nuevo género en Inglaterra, se impone una revisión de lo que se ha dado en llamar *rise of the novel* así como de la definición del nuevo género. Si éste se define por su realismo y su relación con diferentes aspectos de la realidad contemporánea que han sido reivindicados en diferentes estudios y enfoques, es ya tiempo de reivindicar también el hecho de que tal realismo utiliza fundamentalmente patrones cervantinos — también picarescos — y que además no excluye el *romance* sino que de hecho implica su presencia. El realismo del nuevo género es, como el de Cervantes, anti-literario, dialógico, auto-consciente, y también romántico. Los novelistas ingleses del XVIII desarrollan las posibilidades presentes en *Don Quijote* en diferentes direcciones, hasta tal punto que puede decirse que entre *Don Quijote* y *Tristram Shandy* puede encontrarse ya realizada toda la potencialidad del nuevo género. De Fielding es fácil dar el salto a la novela victoriana, de Sterne a la modernista y posmodernista, pero el punto de partida de ambos es Cervantes.

#### EL QUIJOTE Y LA NOVELA INGLESA DEL SIGLO XIX:

##### WILLIAM THACKERAY Y *VANITY FAIR*

Prácticamente cien años después de la publicación de *Tom Jones* aparecía por entregas *Vanity Fair*, una de las cumbres de la novela victoriana, en la que pueden discernirse con claridad huellas tanto de Cervantes como de Fielding, o lo que es lo mismo, de Cervantes vía Fielding. Pero si a Fielding se le ha considerado siempre un autor cervantino, no ha sido ése el caso de Thackeray (1811-1863), sobre el que no existe ningún estudio publicado que investigue su relación con Cervantes, aunque los indicios de tal relación son casi tan contundentes como en el caso de Fielding.<sup>13</sup> Sabemos por las cartas y diarios de Thackeray que leyó el *Quijote* en varias ocasiones: en una carta de 1829 menciona que está releendo *Don Quijote*, y en otra carta 1853 — así como en una entrada de su diario — indica que lo está haciendo de nuevo.<sup>14</sup> En esta última esboza además el

<sup>13</sup> Sólo en capítulos o pasajes de las obras ya citadas de Reed y Welsh pueden encontrarse análisis en clave cervantina de *Vanity Fair* y *The Newcomes*, respectivamente, así como testimonio de tales indicios.

<sup>14</sup> Gordon Ray, ed., *The Letters and Private Papers of William Makepeace*

tipo de interpretación positiva de la figura quijotesca que se había instalado en Inglaterra a partir de la obra de Fielding, cuando comenta la vitalidad de los dos personajes cervantinos, a los que llama *gentlemen*, y su deseo de que don Quijote no fuera maltratado físicamente tan a menudo. Lo interesante es que Thackeray a la sazón estaba planeando una novela que empezaría a escribir y publicar por entregas ese mismo año, *The Newcomes*, de modo que nada tiene de extraño que en el protagonista de la misma, el coronel Thomas Newcome, nos encontremos con el que es posiblemente el Quijote más explícito de toda la novela inglesa victoriana. Es explícito no sólo porque tanto el narrador como otros personajes lo comparan con don Quijote, sino porque él mismo parece haber modelado su vida siguiendo el ejemplo quijotesco: para el coronel don Quijote, sir Roger de Coverley —otra figura quijotesca que aparece en *The Spectator* de Addison— y sir Charles Grandison —creado por Richardson en la novela homónima— son «the finest gentlemen in the world», y por eso dice llevar siempre en la maleta una copia de estas tres obras. Aquí se encuentran las claves de la interpretación que hace Thackeray de la figura quijotesca en esta novela.

Por una parte, la principal cualidad del coronel es su *gentility*, o sea una caballerosidad que designaba en la época un código de comportamiento, el del caballero victoriano, que no venía dado por el linaje sino por una serie de valores (integridad, sentido del deber, generosidad, lealtad, cortesía, honorabilidad) que conforman al *gentleman of attainments* (frente al caballero aristócrata o por posición).<sup>15</sup> En este sentido la obra de Thackeray lleva a cabo una adaptación de la figura quijotesca a la cultura contemporánea semejante a la que había realizado Fielding en la figura de Adams. Por otra parte, y aunque pueda parecer paradójico, tal adaptación está inspirada por la interpretación que del personaje habían realizado los autores del siglo anterior (los preferidos del coronel), que habían convertido la locura de don Quijote en excentricidad y su idealismo en benevolencia. El coronel descende no tanto de don Quijote mismo como de los quijotes del XVIII (no sólo del de Addison, también del de Fielding o Goldsmith, cuya novela *The Vicar of*

---

*Thackeray*, 4 vols., Cambridge: Harvard University Press, 1945-46, pp. III, 304, 668 y IV, 435.

<sup>15</sup> Véase a este respecto el capítulo dedicado a Thackeray en el libro de Frederick Karl, *A Reader's Guide to the Nineteenth Century British Novel*, Nueva York: Octagon Books, 1980, así como el de Ina Ferris, «Thackeray and the Ideology of the Gentleman», en *The Columbia History of the British Novel*, ed. John Richetti et al., Nueva York: Columbia University Press, 1994, pp. 407-428.

*Wakefield* se cita en un par de ocasiones), como ha indicado acertadamente Reed cuando escribe que, «como Pickwick, el Coronel Newcome es una versión dieciochesca del héroe de Cervantes».<sup>16</sup> Efectivamente, las novelas quijotescas tanto de Thackeray como de Dickens —o Meredith— nos alertan sobre un hecho fundamental para el estudio del *Quijote* y la novela inglesa del siglo XIX: la relación entre ambas está mediatizada por la novela del siglo XVIII, y no sólo en lo que refiere al quijotismo, sino también al cervantismo. Esta mediación, unida a la ausencia de una figura quijotesca explícita, podría explicar que el profundo cervantismo de *Vanity Fair* haya hasta ahora pasado desapercibido a la crítica.

Efectivamente, si la ausencia de tal figura o de préstamos episódicos hace que no podamos postular que *Don Quijote* estuviera en la mente de Thackeray cuando escribió *Vanity Fair*, sí puede afirmarse que al menos lo estaba a través de Fielding, quien, como explica Reed, fue su modelo confeso desde que era un estudiante en Cambridge y cuya influencia en su obra novelística fue reconocida por todos, empezando por el mismo Thackeray. Cuando un crítico de la época se refirió a él como el «Fielding of the nineteenth century», éste lo consideró el mejor cumplido que se le había hecho, si bien es cierto que su relación con Fielding se volvió más compleja posteriormente, como puede colegirse de sus conferencias sobre los autores del XVIII publicadas bajo el título *English Humorists of the Eighteenth Century* (1853). Si la evidencia interna que puede encontrarse en la obra maestra de Thackeray o la que proporciona su novela quijotesca posterior no fuera suficiente para justificar el cervantismo de *Vanity Fair*, podríamos obtenerla de forma indirecta, es decir, a través de la mediación de Fielding. Ello muestra un hecho fundamental sobre el concepto de tradición cervantina, cual es que tiene la virtud de no restringir las relaciones literarias al modelo de la influencia de una autor en otro. Una tradición literaria es como un río que se va enriqueciendo con diferentes aportaciones, de modo que a partir de cierto punto es imposible separar las aguas del manantial de las aportadas por los afluentes. De forma directa o indirecta, consciente o inconsciente, *Vanity Fair* es una novela profundamente cervantina, y lo es por su carácter anti-romántico, dialógico y auto-consciente.

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 182.

### 1. DE LA PARODIA AL REALISMO

El realismo de Thackeray, como han constatado numerosos críticos, se define por su carácter anti-literario, es decir, se construye sobre el rechazo de las convenciones o géneros literarios de la época que falseaban la realidad al romantizarla o idealizarla, y ésta es sin duda la lección más importante aprendida de Cervantes.<sup>17</sup> Este impulso anti-literario es particularmente evidente en el arranque mismo de la carrera de Thackeray como novelista. Una de sus primeras novelas fue *Catherine* (1839-40), donde parodiaba el género denominado *Newgate novel* por girar en torno a la vida de criminales (Newgate era el nombre de una conocida prisión londinense de la época), aunque presentados de forma romántica, tal y como puede apreciarse en algunas obras de dos de los autores más prolíficos y populares del momento, William Ainsworth o Edward Bulwer-Lytton. El mismo enfoque romántico era observable en las novelas de aventuras protagonizadas por héroes irlandeses que Charles Lever hizo también enormemente populares en la época, y que Thackeray utilizó como modelo en *The Luck of Barry Lyndon* (1844). *Catherine* o *Barry Lyndon* no hacen sino parodiar la romantización de las figuras del criminal y del aventurero presentando a sus protagonistas y su entorno con toda la crudeza, sordidez y degradación característica de la tradición picaresca, contraponiendo al *romance* de los modelos una realidad anti-romántica. Además de estas obras, Thackeray escribió una serie de imitaciones paródicas de éstos y otros subgéneros populares en los años 30 y 40, como el *romance* histórico o la *silver-fork novel* (la novela de alta sociedad), que fueron publicadas en 1847 en la revista *Punch* con el título genérico de *Punch's Prize Novelists* y reunidas más tarde en un libro titulado *Novels by Eminent Hands* (1856).

Todo ello muestra a las claras que Thackeray, como ha escrito Wheeler, encontró su identidad literaria escribiendo no en el seno de las convenciones de los géneros populares de la época, como hizo Dickens, sino contra ellas, como Fielding o Austen, de modo que su realismo nace de la parodia, de la pugna con la tradición literaria que les precede.<sup>18</sup> Podríamos añadir que para los tres autores tal tradición es la del *romance*

---

<sup>17</sup> De este aspecto se ocupa por extenso, aunque sin establecer la conexión cervantina, José Antonio Álvarez Amorós en su excelente introducción a la traducción al español de la novela (Madrid: Cátedra, 2000, pp. 7-125), que es el mejor análisis de la novela publicado en nuestro país y una magnífica síntesis de las principales ideas críticas sobre la misma, con la que el presente trabajo tiene una enorme deuda.

<sup>18</sup> Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period*, Londres: Longman, 1985, p. 25.

en sus diferentes variantes, y que su precedente y modelo indiscutible es Cervantes, y no sólo en el caso evidente de Fielding o Thackeray, sino también en el de Austen. La primera novela de Jane Austen, escrita en 1798-99 aunque publicada póstumamente en 1818, fue *Northanger Abbey*, una parodia del *romance* gótico que utilizaba un quijote femenino para desacreditarlo, siguiendo claramente la estela de Lennox en *The Female Quixote*—lo mismo que había hecho Barrett en *The Heroine*. Catherine Moreland, la protagonista, ha leído tantos relatos de este tipo que cuando acude a la mansión del hombre del que está enamorada lo utiliza para interpretar la realidad que la rodea y dar forma a sus miedos y deseos, pero la realidad le demuestra una y otra vez lo ridículo de sus fantasías románticas. Catherine, además, es presentada al inicio mismo de la novela por la voz narrativa de forma radicalmente anti-heroica, por oposición a las heroínas románticas, si bien a medida que la novela avanza tal carácter anti-heroico es considerablemente atenuado. Austen utiliza así la estrategia cervantina consistente en contraponer el *romance* a una realidad anti-romántica con objetivos paródicos pero también para crear la ilusión realista.

Ello es también observable en la siguiente novela de Austen, *Sense and Sensibility* (1811), donde es la ficción sentimental de moda en el último cuarto del siglo XVIII y la literatura romántica en general la que ha conformado la visión de mundo y las expectativas sobre la realidad de Marianne Dashwood. La literatura aquí, sin embargo, no tiene la presencia y concreción que en la novela anterior, no hay un blanco paródico preciso, y el énfasis se traslada a la realidad anti-literaria que Marianne es incapaz de percibir y que corrige sus expectativas. Marianne, además, no sólo recibe el correctivo de la realidad sino también el de su hermana Elinor, que representa el sentido a que hace alusión el título y que se opone a la sensibilidad de Marianne, y las dos hermanas se utilizan para tejer una serie de paralelismos y contrapuntos que evocan el realismo dialógico de Cervantes y Fielding. Austen no se limita por tanto a ofrecernos la imaginación literaria y romántica en conflicto con la realidad, sino visiones alternativas y conflictivas de la realidad a través de una serie de contrastes que tienen como centro a Marianne y Elinor, pero que además se extienden a otros personajes y las relaciones que entablan entre ellos: el romántico Willoughby frente al prosaico Edward o el maduro Bradon, la pareja Marianne-Willoughby frente a Elinor-Edward. Nos encontramos así de lleno en lo que será una de las constantes en la narrativa de Austen, una estructura dialógica basada en el contraste entre personajes y situaciones, y más particularmente en lo que podríamos denominar las *dobles parejas* (parejas de hermanos y

parejas de novios), apuntada ya en *Northanger Abbey*. En la siguiente novela de Austen, *Pride and Prejudice* (1813), aparece una heroína que como Catherine y Marianne se sigue engañando sobre la realidad, en este caso sobre la personalidad de los que la rodean, y de Darcy en especial (con quien acabará casándose), pero no a causa de sus lecturas; y a la que además se sitúa en el centro de una red de contrastes tejidos de nuevo en torno a la pareja. Elizabeth construye una imagen negativa de Darcy, pero hace lo contrario con Wickham, que actúa como antitipo de Darcy. La estructura dialógica se completa con su hermana Jane, que forma con ella una pareja similar a la de *Sentido y sensibilidad*, y con Bingley, amigo y contrapunto de Darcy, quien entablará una relación con Jane que, como en *Sentido y sensibilidad*, sirve de contraste a la de Darcy y Elizabeth.

Se produce así en las tres primeras novelas de Austen una progresiva desaparición de la dimensión paródica para ceder terreno a otra que es simplemente anti-literaria y sobre todo dialógica. Los orígenes literarios de la discrepancia entre imaginación o visión y realidad se van progresivamente difuminando —de la ilusión literaria se pasa simplemente a la ilusión— y sobre ella y su diálogo con otras ilusiones o visiones, tejido en torno a una red de contrastes que se articulan a través de la acción o la estructura de la obra —como en Fielding— más que del diálogo real de los personajes, se construye el realismo dialógico de las obras de Austen. A partir de la parodia del *romance* Austen llega a una concepción anti-literaria y dialógica de la novela, como había hecho Cervantes en el *Quijote* o Fielding en *Joseph Andrews*. El mismo proceso de la parodia al realismo anti-literario y dialógico puede observarse en Thackeray cuando pasamos de sus parodias iniciales a *Vanity Fair*, que no es una parodia en sentido estricto —salvo en algún pasaje específico— pero cuyo planteamiento general puede calificarse de anti-literario y cuya estructura de dialógica.

## 2. REALISMO ANTI-LITERARIO: LA NOVELA SIN HÉROE

Efectivamente el impulso anti-literario —y anti-romántico en particular, pues denuncia la falsificación romántica de la realidad— está en la base de la *Vanity Fair* y queda perfectamente recogido en el subtítulo: «A Novel without a Hero». Con él Thackeray está caracterizando su obra como una respuesta no tanto a una obra o género concreto —aunque se ha mencionado como posibles blancos paródicos a Carlyle y su concepción heroica de la historia o las novelas de alta sociedad— como a un modo literario caracterizado por la presencia de héroes, del que primero la épica y luego el *romance* en sus diferentes variantes, incluidas las de la época, son sus manifestaciones más evidentes. Thackeray

anuncia así su intención de presentar un mundo anti-romántico del que han desaparecido héroes y heroínas y caracteriza su realismo de forma negativa, por oposición a la literatura previa, inscribiendo así su novela en la más pura tradición cervantina.

Un sumario repaso a los personajes protagonistas confirma que efectivamente ninguno de ellos está cualificado para recibir rango heroico. Amelia Sedley es en principio la heroína de la obra y se la califica de tal en diferentes ocasiones, pues representa un dechado de todas las virtudes femeninas más apreciadas en la sociedad victoriana, pero Thackeray parece subirla en un pedestal y erigirla en modelo femenino para así poder dedicarse a socavarlo mostrando sus limitaciones —es aburrida, insustancial, pasiva y pusilánime. Su desmedida y poco justificada devoción por George Osborne, que a priori debería ser el héroe, es de hecho lo contrario, la piedra de toque de su carácter anti-heroico, ya que George posee todos los atributos exteriores y materiales del héroe romántico —deslumbrante presencia, elevada posición, oficio militar— y es posible que él se vea a sí mismo como tal, pero carece de los interiores o morales —es frívolo, superficial, vanidoso e inconstante. Frente a esta pareja de falsos héroes, sus amigos de juventud Becky y Dobbin representan claramente una alternativa y una crítica implícita a los modelos representados por Amelia y George, pero ellos mismos están también lejos —aunque en diferente medida— del ideal heroico, y son más bien dobles anti-heroicos, aunque de modo diferente. Becky tiene las cualidades de las que carece Amelia —ingenio, iniciativa, recursos, vitalidad— pero adolece de una total ausencia de los más elementales sentimientos y escrúpulos morales. Su personalidad y trayectoria vital la asemejan a una figura picaresca, y de hecho se la ha comparado a heroínas del XVIII como la Moll Flanders de Defoe o a los apicarados protagonistas de *Catherine* o *Barry Lyndon*.<sup>19</sup> Dobbin, por su parte, posee las cualidades de que carece George, y de hecho es él quien le impulsa a uno de los pocos actos propios de un héroe romántico,

---

<sup>19</sup> Efectivamente su soledad radical, dada por su temprana orfandad, la posición de marginalidad que ocupa, en los aledaños del gran mundo al que aspira a pertenecer pero nunca totalmente integrada, su búsqueda de éxito material y ascenso social a través de la astucia y el engaño, su capacidad de fingir y adoptar diferentes papeles o máscaras, e incluso su supuesta conversión final y respetabilidad, hacen de Becky una figura de clara raigambre picaresca. Sobre los rasgos picarescos de *Vanity Fair* puede consultarse E.M. Tillyard, «*Vanity Fair: A Picaresque Romance*», en *The Epic Strain in the English Novel*, Londres: Chatto and Windus, 1958.

casarse con Amelia cuando ésta ha perdido su fortuna y a costa de ser desheredado él mismo y perder así la suya. Dobbin representa al auténtico caballero — es honesto, noble, recto y leal — frente al esnob o falso caballero que es George, como ha explicado Karl.<sup>20</sup> Pero el caballero verdadero no es tampoco un héroe romántico, pues está lastrado por limitaciones tanto físicas como psíquicas, por una apariencia nada romántica y por una tendencia a subordinarse a otros personajes, primero George y luego Amelia, con un afecto injustificado y excesivo que denota una cierta falta de juicio o incluso ceguera en su percepción de la realidad.

Tales limitaciones ponen a Dobbin en la órbita de don Quijote, especialmente por su idealismo amoroso que convierte a Amelia en su Dulcinea (una idealización romántica de una realidad que no está a la altura o que al menos no responde del todo a tales patrones), un rasgo que además puede relacionarse con las lecturas juveniles de Dobbin a las que la novela hace mención. Lo mismo podría decirse en cierta manera de Amelia, que hace con George algo parecido a lo que Dobbin con ella, aunque de forma aún más exagerada.<sup>21</sup> Naturalmente Dobbin no es quijotesco en el sentido literal en que lo es el coronel Newcome; su quijotismo, si es que así puede calificarse, se basa en su inadecuación como héroe romántico y sobre todo en la inadecuación de la realidad circundante a su visión romántica. Dobbin posee el idealismo romántico asociado a las ilusiones de juventud que aparece también en las heroínas de Austen o Eliot y en los héroes de Scott o Dickens — y en el propio Pendennis de la novela homónima de Thackeray. Esta dialéctica entre ilusión o imaginación romántica y realidad característica de la novela decimonónica en general, y del *bildungsroman* o novela de educación en particular es quijotesca porque ni los héroes mismos ni el mundo que los rodea están a la altura de sus ideales románticos, y define en este sentido un importante eje de transformación de la figura quijotesca en el siglo XIX, perfectamente definido por las referencias explícitas o implícitas de tales novelistas al modelo quijotesco, de las que por desgracia no puedo

<sup>20</sup> *Op. cit.*, pp. 181-184.

<sup>21</sup> Karl detecta la esencia quijotesca de ambos personajes cuando escribe: «As a Christian gentleman who, like Don Quixote, romanticizes reality, Dobbin must of course have an ideal which absorbs his life. And like the Don, he must realize that he has been too lofty for the ideal and that, therefore, it could not reach his height of devotion. For Dobbin's kind of idealism, reality must always fail... If Amelia has restricted her world and constantly misjudged so that she will not see George Osborne, so Dobbin has blinded himself so that he will not see her» (*Op. cit.*, p. 190).

ocuparme aquí. En *Vanity Fair*, sin embargo, tal dialéctica funciona no tanto para describir un proceso de maduración o aprendizaje, ilusión y desilusión, como para subrayar el carácter anti-heroico del personaje quijotesco y el mundo que lo rodea.

Tal proceso de ilusión y desilusión se consuma al final del relato, cuando Dobbin por fin gana a Amelia después de años de amor platónico constante y abnegado, pero lo hace justo cuando acaba de comprender que Amelia no es la heroína idealizada, la Dulcinea que él había creado. Tal desengaño parece acentuarse con el matrimonio, y Dobbin lo combate volcándose en la hija de ambos y en la literatura, en este caso la redacción de una obra histórica —lo que puede entenderse como una forma de escapismo que confirma su perfil quijotesco, pues consiste en encontrar nuevos objetos tanto para su idealismo amoroso como para sus inclinaciones literarias. El desenlace es así decididamente anti-literario, una repuesta paródica a la convención del final feliz de la ficción romántica en el que el matrimonio marca un clímax de felicidad incuestionable y permanente. Las palabras finales del narrador sobre la insatisfacción que sigue habitualmente al cumplimiento de nuestros deseos subraya este carácter anti-climático del matrimonio de Dobbin y Amelia. En vez de «se casaron y fueron felices», nos dice la novela, simplemente «se casaron y fueron... como todos». Si Tom y Sophia conformaban un universo plenamente romántico por encima de su entorno anti-romántico, Dobbin y Amelia están todavía por encima de su entorno, pero han sido desprovistos de todo carácter romántico: son lo que queda de Tom y Sophia, del *romance* cómico, en la novela sin héroe de Thackeray.

Ni ellos ni ninguno de los personajes de *Vanity Fair* son héroes románticos porque habitan en un mundo radicalmente anti-heroico y anti-romántico, lleno de seres imperfectos, de una humanidad caída. Ello se ve confirmado por la presentación que hace la obra de la esfera o actividad más directamente asociada al heroísmo, la militar, a través del episodio de la batalla de Waterloo, o más bien de lo que la rodea, pues las acciones bélicas están significativamente ausentes. En su lugar, la novela se centra en los civiles más que en los combatientes y en el ámbito doméstico o social, donde reina la frivolidad y la vanidad, más que en el militar. La cobardía bravucona de Jos Sedley, que aparece antes de la batalla lujosamente ataviado de militar y luciendo unos marciales bigotes que se afeita cuando las cosas se ponen feas para no ser identificado como militar y evitar cualquier riesgo, o la muerte de George al día siguiente de asistir a una fiesta y en medio de su aventura adúltera con Becky, son dos ejemplos significativos de la forma en que incluso la

guerra es desprovista de cualquier tipo de heroísmo. Éste brilla por su ausencia de la novela tanto en el terreno amoroso como en el guerrero, sus dos campos de acción tradicionales en el *romance*. No hay lugar para el heroísmo en el mundo de *Vanity Fair*, como no sea en la cabeza de los personajes —como ocurre en el *Quijote*. Thackeray, como Cervantes, rechaza la adulteración romántica de la realidad y representa ésta de forma exactamente opuesta a como había hecho el *romance*.

### 3. REALISMO DIALÓGICO: LA NOVELA MULTILINEAR

La representación de la realidad en la novela de Thackeray no es sólo anti-romántica, sino también dialógica. Ello significa que, siguiendo el ejemplo de Cervantes pero también de Fielding, está organizada o estructurada en torno a una serie de contrastes que se establecen entre los personajes principales de la novela, y en particular en torno al contraste central entre Amelia y Becky, como han apreciado la mayoría de los críticos. La novela arranca con las dos en el internado de Mrs. Pinkerton para enseguida separarlas en dos líneas de acción diferentes que discurren paralelas —matrimonio con maridos sin fortuna y militares, situación económica precaria, relaciones familiares y sociales problemáticas, la experiencia de la guerra y la maternidad— y cuyo paralelismo se utiliza para definir actitudes contrapuestas ante casi todo. Amelia y Becky representan visiones de mundo y polos morales antagónicos: frente al idealismo moral de Amelia, que es inocente y pura, entregada a sus afectos y sentimientos, Becky, que es mundana y casquivana, fría y calculadora, representa el materialismo degradado, si bien es cierto que su visión y actitud encajan mejor en el mundo que presenta la obra y son por ello epistemológicamente más adecuadas. De hecho es ella la que le abre a Amelia los ojos sobre la verdadera naturaleza de George y da así el golpe definitivo a su idealismo amoroso. Si la virtud de Amelia pone de manifiesto la corrupción de Becky, el vitalismo y energía de ésta hace lo propio con la esterilidad y parasitismo de aquélla. De esta manera tanto el contenido de sus dos visiones —idealismo frente a materialismo— como su relación contrapuntística en el seno de la cual se critican mutuamente, evocan claramente el dialogismo cervantino, que no hay que confundir con los personajes concretos de don Quijote y Sancho ni con el diálogo real que tiene lugar entre ambos. De hecho Amelia y Becky no dialogan tanto en sentido literal, aunque ocasionalmente lo hacen, como desde sus diferentes líneas de acción.

*Vanity Fair* es en este sentido lo que Peter Garrett ha denominado una *multiplot novel* o novela multilinear, es decir, una novela con

diferentes hilos narrativos que discurren paralelos aunque ocasionalmente se entrelazan, y que Garrett caracteriza como una forma dialógica en el sentido bajtiniano del término, pues las tensiones entre estas diferentes líneas de acción o principios estructurales ofrecen perspectivas divergentes de la realidad.<sup>22</sup> Esta es la forma característica que adopta el dialogismo cervantino no sólo en *Vanity Fair*, sino también en *Middlemarch* (1871-72), la obra maestra de George Eliot y otra de las cumbres de la novela victoriana, donde además las conexiones cervantinas de esta forma quedan recogidas de forma más explícita. Efectivamente el capítulo 2 de la novela está encabezado por una cita en español del pasaje del *Quijote* en el que el hidalgo ve venir por el camino a un hombre montado en un caballo con el yelmo de Mambrino en la cabeza, mientras Sancho ve sólo un asno y una bacía. La evocación del ejemplo clásico del perspectivismo cervantino en la novela de Eliot es sin duda un comentario suficientemente explícito sobre la importancia que para la misma tiene tal procedimiento, que no se articula en la percepción múltiple pero simultánea de una misma realidad por una serie de personajes, como en el ejemplo cervantino, sino en la diferente forma que tienen de percibirla personajes situados ante una realidad análoga pero de forma no simultánea y a veces desde diferentes historias, al igual que ocurre en *Vanity Fair*. Como en ésta, además, y como en el *Quijote*, estas tensiones se articulan en torno a personajes idealistas femeninos y masculinos en conflicto con una realidad hostil y degradada, aunque de nuevo repartidos no en una sino en varias líneas narrativas.

La protagonista de *Middlemarch* es una heroína idealista, Dorothea Brooke, a la que se compara en el prefacio con la Santa Teresa que de niña se fue a tierras de moros para buscar el martirio como arquetipo de

---

<sup>22</sup> Peter K. Garrett, *The Victorian Multiplot Novel: Studies in Dialogical Form*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1980. Garrett equipara tales divergencias a las que en otros tipos de novela se producen entre diferentes formas de conciencia (como sería el caso del *Quijote*), y explica: «Victorian multiple narratives develop such tensions in several ways. The most obvious of these result from discrepancies of mode and implication between separate lines: stories that follow the benign logic of romantic comedy may be intersected by others that press insistently toward bitter failure and loss; satire and melodrama, visionary romance and domestic realism may be brought into uneasy confrontations and made to question, challenge, and reinterpret each other's visions. Dialogical tensions can be found in narrative perspectives as well as in lines of development» (p. 9). Garrett estudia este tipo de novela en Thackeray, Dickens y Eliot: tal vez sea una coincidencia, pero los tres son autores cervantinos y admiradores confesos de Fielding.

las aspiraciones *épicas* — la palabra que utiliza Eliot — de muchas mujeres ahogadas en la realidad doméstica a que la sociedad las condenaba, aunque las Teresas modernas, puntualiza Eliot, no han encontrado la vía de realización que encontró la santa. Dorothea es quijotesca por este idealismo insatisfecho o frustrado, pero también, como las heroínas de Austen y también Amelia, por la forma en que la conduce a construir una ilusión en torno a un hombre, Casaubon, con el que contrae una desgraciado matrimonio que dará lugar a un conflicto entre dos formas diferentes de idealismo representadas por una y otro.

Eliot envuelve este conflicto en la red de contrastes dialógicos característica de Austen: frente a la ilusa Dorothea está su pragmática y sensata hermana Celia, y frente a Casaubon está el otro pretendiente de Dorothea, el convencional y poco refinado sir John Chettam, que a la postre se casará con Celia. Pero los contrastes dialógicos no se producen sólo dentro de una línea de acción, sino también a través de diferentes líneas de acción que dialogan entre ellas. El idealismo de Dorothea se ve contrapunteado por el de Lydgate, el joven médico cuyas ambiciones filantrópicas y científicas se ven limitadas por un error como el de Dorothea, la elección de pareja, atrapadas en la ilusión que crea en torno a Rosamund. Y si Lydgate es el equivalente masculino de Dorothea, Rosamund es su contrapunto femenino, la mujer feliz con el papel que le otorga la sociedad, atenta a convenciones y modas, celosa de las ventajas de su posición social y económica, lo que la incapacita para comprender los anhelos de su marido. Eliot crea así una historia paralela a la de Dorothea y, de hecho, la novela surgió de la combinación de las historias respectivas de ambos personajes, en principio concebidas por separado. Y a éstas se unen otras líneas de acción que enriquecen aún más el juego de contrastes y perspectivas: frente al idealista Lydgate, el polo materialista y degradado está representando por Bulstrode, que acabará arrastrándolo en su caída; frente a Rosamund está Mary Garth, capaz de producir el efecto contrario sobre el que será su marido, el errático pero a la postre honesto Fred Vincy, e incluso Mrs Bulstrode, capaz de sostener lealmente en el infortunio a su marido. A través de estas diferentes tramas argumentales Eliot va tejiendo una densa y compleja red de contrastes que en última instancia remiten más que a Cervantes a Fielding, al que de hecho Eliot cita también en el capítulo 15. A través de Fielding puede trazarse una línea que va desde *Don Quijote* a esta forma multilínea de entender el perspectivismo —o simplemente dialogismo— cervantino que Eliot invoca de forma explícita como modelo. Al hacerlo parece estar sugiriendo que, más allá del quijotismo de sus personajes, su concepción de la novela como forma de exploración

de la realidad a través de diferentes modos de percibirla o concebirla que dialogan de forma dual o contrastiva tiene mucho que ver con Cervantes.

El diálogo cervantino entre *romance* y realismo generaba en Fielding una estructura narrativa dual basada en la contraposición de una serie romántica y otra anti-romántica o picaresca, y reforzada por la multiplicación del contraste central cervantino en una serie de contrastes duales a través toda la novela, de modo que el dialogismo pasaba de ser un diálogo en sentido literal a constituirse en parte de la arquitectura narrativa. En esta misma dirección avanza Austen con su estructura dialógica y Thackeray con la novela multilinear, que sigue siendo esencialmente dual y contrastiva. Poco importa que Amelia y Becky se parezcan poco a don Quijote y Sancho o que ni siquiera conformen una pareja en sentido estricto porque la mayor parte del tiempo están situadas en diferentes líneas de acción, lo esencial es la voluntad de mostrar la realidad de forma dialógica, que se extiende también a otros personajes que gravitan en la órbita de una y otra, en sus respectivos hilos narrativos o en hilos asociados a ellos: el caballeroso Dobbin frente al esnob George, George y los burgueses Osborne frente a Rawdon — el marido de Becky — y los aristócratas Crawley, el abuelo Osborne frente al abuelo Sedley. Thackeray conforma así una red de contrastes, una presentación del mundo en parejas, similar a la que veíamos en Fielding.<sup>23</sup>

Si tenemos en cuenta además que las dos heroínas principales representan dos principios antagónicos que podrían describirse como romántico y picaresco, y que a medida que avanza la novela se produce un reajuste de las parejas iniciales de las dos líneas de acción principales según sus afinidades (los a priori románticos George y Amelia derivan hacia la picaresca Becky y el quijotesco Dobbin, respectivamente, lo que define la verdadera naturaleza de uno y otro), se produce también en la novela un diálogo implícito entre géneros literarios similar al que tiene lugar en el *Quijote* o *Tom Jones*. El *romance* (representado de forma quijotesca por Dobbin y en menor medida Amelia, y por tanto de manera imperfecta) dialoga con la picaresca (representada por Becky y en menor medida por George de forma encubierta, en los ropajes de la alta sociedad). Frente a sus obras de raigambre picaresca previas, *Barry Lyndon* o *Catherine*, en *Vanity Fair* tal género aparece dialogizado al

<sup>23</sup> Sobre el contraste como principio estructural en *Vanity Fair* véase J.T. Klein, «The Dual Center: A Study of Narrative Structure in *Vanity Fair*», *College Literature*, 4 (1977), pp. 122-128, y Myron Taube, «Contrast as a Principle of Structure in *Vanity Fair*», *Nineteenth-Century Fiction*, 18 (1963), pp. 119-135.

yuxtaponer a Becky con Amelia, algo no muy diferente a lo que hacía Cervantes cuando ponía a sus figuras picarescas en un marco dialógico (Rinconete y Cortadillo, Cipión y Berganza) o incluso cuando ponía frente a frente a Ginés de Pasamonte y don Quijote. El realismo de Thackeray en *Vanity Fair* es anti-romántico, pero es más inclusivo que el de la picaresca porque acepta la posibilidad del *romance*, si bien de forma quijotesca —es decir en un universo mental y desprovisto de conexión con la realidad, a diferencia de lo que hacía Fielding o incluso el propio Cervantes al superponer el *romance* de las historias intercaladas con la historia quijotesca. Fielding había ampliado las posibilidades románticas planteadas por el *Quijote*, Thackeray las restringe, pero siguen ahí, reducidas a la mínima expresión pero dejando ese meollo romántico en un mundo anti-romántico que es la diferencia fundamental entre el realismo cervantino y el picaresco.

Esta forma dialógica como una mezcla de paradigmas —quijotesco y picaresco— o diálogo de modos narrativos —*romance* y realismo— puede encontrarse en la novela quijotesca de Dickens, los *Pickwick Papers*, lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta que los autores de *romances* cómicos del XVIII, Fielding y Smollett, se contaban entre los favoritos de Dickens (junto con el propio Cervantes, Lesage y Defoe). El quijotismo del protagonista de la obra, al igual que el de otros Quijotes decimonónicos, ni es locura ni deriva de sus lecturas (aunque parece que en un principio Dickens planteó la novela como una sátira de los esfuerzos eruditos y científicos de Pickwick y su club), sino que se basa en una ingenuidad y benevolencia sin sentido de la realidad similar a la de los Quijotes benevolentes del XVIII. Lo interesante, sin embargo, como explica Reed, es que el quijotesco Pickwick aparece no sólo emparejado con el panzaico Sam Weller, formando así una pareja dialógica similar a la cervantina, sino también en conflicto con el picaresco Alfred Jingle, un actor capaz de interpretar diferentes tipos sociales y literarios y protagonista de diferentes engaños. El propio Weller, además de criado sanchopancesco de Pickwick, tiene una dimensión picaresca, por lo que actúa de mediador en esta oposición entre el quijote y el pícaro, y su propio padre, Tony Weller, es una combinación de ambos tipos, y a su vez tiene su propio criado y complementario, el picaresco Job Trotter. A esta dualidad de lo quijotesco y lo picaresco hemos de añadir la que se produce entre lo romántico y lo realista, representada por las historias de corte gótico interpoladas en ese modelo realista —picaresco-quijotesco— de manera análoga a como había hecho Cervantes con las de índole sentimental o pastoril en el *Quijote*. En novelas subsiguientes el *romance* gótico saldrá de ese

espacio acotado para dar forma al mundo industrial y urbano de la época tan característico de Dickens — como se aprecia perfectamente en *Oliver Twist*— y al realismo romántico característico de Dickens. Pero en esta primera novela tal realidad queda circunscrita a las historias interpoladas, porque ésta un relato nostálgico que mira más hacia los modelos literarios dieciochescos y cervantinos de Dickens, con su mundo de ventas y caminos, que al mundo contemporáneo del XIX.

#### 4. REALISMO AUTO-CONSCIENTE: TÍTERES Y TITIRITEROS

Hay un último elemento de *Vanity Fair* que tiene claras reminiscencias cervantinas: el narrador. El carácter contradictorio y ambiguo de este narrador ha dado lugar a un interesante debate crítico a la hora de categorizarlo.<sup>24</sup> En efecto, se trata en principio del clásico narrador omnisciente decimonónico, que hace en ocasiones alarde de su conocimiento y control absoluto de lo narrado y que comenta la acción desde su posición de privilegio, no sólo sugiriendo así su condición de autor sino incluso llegando a declararse novelista; pero que en otras ocasiones pone límites a su omnisciencia y se caracteriza a sí mismo como cronista o historiador, alguien que ha necesitado del relato de testigos para reunir la información necesaria, lo cual entraña un proceso de dramatización que a medida que avanza la novela se va intensificando hasta aparecer al final convertido en un personaje más que conoce a los personajes principales, particularmente a Dobbin y Amelia, de la que se declara biógrafo. Algunos críticos como Van Ghent o Alter, por citar a dos estudiosos de la novela en general más que de Thackeray, han interpretado este proceso como una intrusión del autor real en la novela, y por tanto como una mezcla de niveles ontológicos y una falta de consistencia o pericia narrativa por parte de Thackeray.<sup>25</sup> Pero estas contradicciones y paradojas, que no inconsistencias o errores, se resuelven y cobran sentido si las situamos en la tradición cervantina, y particularmente a la luz del modelo de Cide Hamete, un modelo que de hecho parece ser invocado de forma implícita en el propio texto cuando, tras contarnos el narrador al final de la novela (cap. 62) cómo conoció a Dobbin y Amelia durante el viaje que éstos realizaron por Alemania, afirma que sin duda se fijó en ella de entre todas las damas que había una noche en el teatro porque estaba predestinado a escribir sus memorias. Cualquier lector de Cervantes no podrá evitar relacionar tal afirmación con las declaraciones

<sup>24</sup> Véase a este respecto Amorós, *op. cit.*, pp. 98-102.

<sup>25</sup> Dorothy Van Ghent, *op. cit.*; Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press, 1975.

de Cide Hamete al final del *Quijote*, cuando le da voz a su pluma y le hace decir que para ella sola nació don Quijote y ella para él.

Efectivamente es la figura de Cide Hamete y la narración cervantina la que está detrás de este narrador. Hemos visto más arriba cómo Cide Hamete era caracterizado por Cervantes de una forma paradójica similar, como historiador y mentiroso, como cronista que maneja fuentes y como un mago que sabe lo que nadie puede saber, y cómo se hacía presente en una historia de la que era imposible que formara parte, se dramatizaba y convertía en un personaje del mundo representado en el que era una imposibilidad — un sabio encantador. El narrador se convertía así en un mecanismo para mostrar el carácter ficticio de la novela y reflexionar sobre su naturaleza paradójica, y eso es exactamente lo que hace Thackeray: éste está simplemente recuperando la dimensión auto-consciente y metaficcional que el recurso de la omnisciencia tenía en Fielding y en Cervantes, y que la novela del XIX había eliminado. Por una parte, al hacer al narrador parte del mundo representado está revelando su carácter ficticio, pues su omnisciencia es una imposibilidad en dicho mundo, un personaje no puede ser omnisciente — a no ser que sea un mago o un encantador, como Cide Hamete, pero de nuevo eso es imposible en los términos de historicidad que plantea la novela realista. Por otra parte, al hacerle comentar repetidamente sus procedimientos narrativos a la manera de Fielding (en numerosos pasajes que no podemos comentar aquí) añade una dimensión auto-consciente a la obra.

El carácter imposible de la narración de *Vanity Fair* la convierte en una confesión de su carácter ficticio, en un marco auto-consciente como el que puede discernirse en el *Quijote* o *Tom Jones*, un marco que además es doble pues la novela aparece enmarcada por un prólogo y unas frases finales en las que se declara abiertamente el carácter novelístico del texto que vamos a leer, exactamente igual que ocurría en el *Quijote* con el prólogo y el párrafo final donde Cervantes hacía explícita su intención paródica al escribir su novela. Efectivamente *Vanity Fair* empieza reconociendo abiertamente su carácter ficticio en un prefacio titulado «Before the Curtain» (refiriéndose al telón de la representación dramática), donde se presenta la novela como una representación de marionetas en la que el novelista es el *manager of the performance*, tanto el que ha hecho los títeres como el que mueve los hilos, el titiritero — un símil que tiene interesantes resonancias cervantinas, como ha quedado visto más arriba. Si bien el hecho de ser un prefacio, y por tanto estar situado fuera del texto y ser atribuible no tanto al narrador como al autor, puede restar valor metaficcional al mismo, la recuperación al final de la misma imagen, dentro del propio texto cuando lo que parece la voz del narrador

dice que es hora ya de guardar los títeres y cerrar la caja porque la obra ya ha sido representada, no deja lugar a dudas. La confusión entre el narrador y el autor comentada más arriba puede provenir en gran medida precisamente de esta intrusión de la voz del novelista dentro de la novela, de la que hay algún otro ejemplo menos evidente. Pero se trata de un simple cambio de voz, semejante al que se observa en el párrafo final *Quijote*: Cide Hamete se dirige a su pluma y le hace hablar, pero cuando el discurso de la pluma concluye es la voz del autor, del novelista, la que retoma el relato y la que afirma que gracias a su verdadero don Quijote los libros de caballerías van tropezando por el mundo —algo que no podría decir un narrador que es mero editor ni un Cide Hamete que es mero historiador, y que nos envía al novelista que declara en el prólogo su intención paródica. Ambas novelas construyen así un doble marco auto-consciente, el de la narración con su narrador imposible y, por encima de él, el del novelista, que no es meramente paratextual porque su voz salta ocasionalmente del prólogo al texto y usurpa la del narrador. Tal usurpación no significa que el narrador sea el autor, pues son voces bien diferenciadas: uno es creador que inventa una ficción y otro cronista que cuenta una historia real, uno es titiritero que fabrica marionetas y mueve sus hilos y otro intérprete que nos cuenta la representación. Thackeray convierte el símil del retablo de títeres, que Cervantes utilizaba como espejo metaficcional, en marco metaficcional.

La figura de este narrador omnisciente, sin embargo, tiene una dimensión moral ausente en Cervantes pero presente en Fielding, como anuncia el título de la obra, que está tomado del relato religioso de Bunyan *The Pilgrim's Progress* y hace referencia al *Eclesiastés* bíblico, y como subraya la utilización moralizante del tema del teatro del mundo asociado al símil de la feria y las marionetas. Si al final ese narrador cuya omnisciencia lo convierte en juez y autoridad moral resulta ser un personaje más, entonces tal autoridad desaparece, como Thackeray subraya haciendo que él mismo en diferentes pasajes se incluya como sujeto de los vicios o carencias que censura, como parte de la feria de vanidades, junto con el lector. Al hacer que su narrador sea uno más de nosotros, Thackeray está socavando tanto su superioridad moral como su omnisciencia epistemológica, demostrando que son una imposibilidad tanto ética como ontológica y desconstruyendo así uno de los rasgos más distintivos de la novela victoriana, el narrador omnisciente. Thackeray pone al descubierto su carácter artificioso o convencional, el hecho de que en última instancia es otro falseamiento de la realidad, que no puede relatarse desde esta perspectiva privilegiada imposible —excepto para

una agente sobrenatural. *Vanity Fair* es por tanto una novela profundamente subversiva de las convenciones narrativas de la época, no sólo de las de la ficción romántica, como el *Quijote*, sino también de la realista, como *Tristram Shandy*. La dimensión subversiva de la obra se extiende así de la historia o la acción a la narración, y, en este terreno, la subversión tiene una dimensión no sólo paródica, sino también satírica que refuerza la de la historia: no es posible contar un mundo corrupto, imperfecto e injusto desde una posición que presupone la perfección, la incorruptibilidad y la ecuanimidad. La novela es un desafío a las convenciones tanto literarias como sociales por contener una profunda crítica tanto de una realidad de la que el ideal ha sido barrido y sólo sobrevive de manera inadecuada, imperfecta y subjetiva, como de la manera idealizada de transcribirla literariamente. Siendo ello así Thackeray se niega a encarnar tal desafío en una voz narrativa que representa tales convenciones y, al hacerlo, va mucho más allá no sólo de Cervantes, sino sobre todo de los narradores profundamente morales de Fielding o Eliot.



Si Austen, Thackeray y Eliot son autores cervantinos, puede entonces afirmarse sin empacho que al menos una parte importante de la novela inglesa del XIX sigue el ejemplo de Cervantes, aunque a través de la mediación de la novela cervantina del XVIII, de un proceso que no es tanto de influencia directa, aunque en muchos casos ésta haya existido, como de incorporación a una tradición. Esta tradición cervantina no es la única tradición novelística —hay otras tradiciones, la picaresca por ejemplo— pero, como la nómina de autores aquí analizados demuestra, sí la más inclusiva —la que incorpora más autores e incluso acaba incorporando a otras tradiciones, por ejemplo la picaresca— y decisiva —casi todos los autores que han marcado diferencias, que han abierto caminos, han transitado por el camino que abrió Cervantes. Por eso el *Quijote* es la novela paradigmática, la que contiene toda la potencialidad del género hasta el punto de que casi todas las novelas pueden considerarse en mayor o menor medida variantes de *Don Quijote*. Tal afirmación podría parecer una exageración, una distorsión de la realidad no muy diferente de la quijotesca, puesto que viene dada por la contemplación de la misma a través de una idea fija y obsesiva —el *Quijote*. Es posible que así sea —si algo nos enseña Cervantes es una forma de pensamiento dialógico y auto-consciente— pero al menos se puede encontrar el apoyo de otros estudiosos más sabios y menos quijotescos que han realizado afirmaciones semejantes, el primero de todos Ortega y luego también

Levin, los dos autores con los que iniciamos este recorrido.

Ortega afirmaba en sus *Meditaciones del 'Quijote'* que «falta el libro donde se demuestre al detalle que toda novela lleva dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*, de la misma manera que todo poema épico lleva, como el fruto el hueso, la *Iliada*» (*op. cit.*, p. 116). Y de esta afirmación de Ortega se haría eco Harry Levin en 1957 al afirmar que «to crown him with an adjective of his own choosing, Cervantes continues to be the *exemplary novelist*. It is a truism of course, that he set the *example for all other novelists to follow*», a lo que añadiría en otro artículo del mismo año que «*Don Quixote is thus an archetype as well as an example, the exemplary novel of all time*».<sup>26</sup> Son numerosos los críticos que posteriormente se han referido al *Quijote* como *novela ejemplar*, aunque en un sentido bien diferente del que esta denominación tenía para Cervantes —no en el de relato corto de carácter edificante que plantea un paradigma moral, sino en el de relato largo de carácter realista que es el paradigma literario de un nuevo y moderno género narrativo. Pero, casi un siglo después, sigue faltando el libro que reclamaba Ortega en que se dé cuerpo a tales afirmaciones. Mientras seguimos esperando el advenimiento del exégeta que ilumine la ejemplaridad de Cervantes, podemos al menos intentar escribir capítulos del mismo, como éste sobre la novela inglesa de los siglos XVIII y XIX. El siguiente debería ocuparse de quijotescas de Chesterton o Greene para reivindicar el cervantismo de autores como Joyce o Fowles, que de nuevo son hitos en la historia de la novela inglesa del siglo pasado. Pero eso, por fortuna para el lector que haya tenido la paciencia de llegar hasta esta última frase, habrá que dejarlo para otra —¿feliz?— ocasión.

---

<sup>26</sup> Harry Levin, «The Example of Cervantes», en *Contexts of Criticism*, Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 79, y «*Don Quixote and Moby Dick*», *ibid.*, p. 97.