

Viajeros quijotescos y viajes cervantinos en las letras británicas

Pedro Javier Pardo García
Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN: EL SIGLO DE ORO DEL *QUIJOTE* EN EL REINO UNIDO

La visión de la recepción del *Quijote* durante el Romanticismo europeo como una ruptura con la interpretación cómica y satírica de la obra y su protagonista dominante en el siglo XVIII, frente a la que emerge una trágica, heroica y simbólica propia del período romántico, es, al menos en lo que se refiere a la Islas Británicas, una simplificación, sin duda justificada por las novedades que aporta la nueva interpretación, pero no por ello carente de un efecto distorsionador. Centrándonos en el que será el ámbito nacional de este trabajo, el británico, podemos cuestionar tal visión por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque la recepción no es homogénea, pudiendo encontrarse bastantes ejemplos, especialmente en lo referente a novelas protagonizadas por figuras quijotescas, que siguen leyendo el *Quijote* de manera antirromántica más que romántica. En segundo lugar, porque la dimensión admirable y heroica del hidalgo ya se había rescatado durante el siglo XVIII a partir de la publicación en 1742 del *Joseph Andrews* de Henry Fielding, de manera que algunos de los avatares quijotescos en la novela romántica no pueden entenderse sin esas mutaciones previas del siglo XVIII. Por ello, en lo que a la recepción cervantina se refiere, no es descabellado insistir en la continuidad del período romántico con las décadas precedentes para postular una Edad de Oro del *Quijote* en la literatura británica que se extiende por

los cien años que van de 1740 a 1840, tal y como he hecho en otro lugar apoyándome en un amplio corpus de textos (Pardo 2007)¹. El esplendor áureo con el que he caracterizado esta centuria viene dado no solo por la cantidad y la calidad de la recepción, sino también por ser como un crisol en el que se funden todas las variantes interpretativas del *Quijote*, por incluir lo que ya se había visto antes y lo que se verá después en la obra. Ello va unido a una proliferación de Quijotes de muy diferente índole y naturaleza: Quijotes ridículos y admirables (o una combinación de ambos), viejos y antirrománticos pero también jóvenes y románticos (a veces cohabitando en la misma obra), masculinos y femeninos, literarios e ideológicos (según su quijotismo se base en la lectura de ficción o de no ficción, como explicó Staves), paladines de ideas conservadores o radicales (y por tanto al servicio de una agenda revolucionaria o contrarrevolucionaria). La figura quijotesca da muestras de una increíble versatilidad para ponerse al servicio de muy diferentes intenciones, contextos, o ideologías, y ello da lugar a una expansión semántica del concepto de quijotismo. Se produce, en este sentido, lo que podríamos denominar la universalización de la experiencia quijotesca: se explora su aplicabilidad a todas las edades y géneros, a todas las esferas y ámbitos, a todo sexo y condición. No es de extrañar, por ello, que en esta época se produzca la combinación de quijotismo y viaje que fructifica en el viajero quijotesco.

LA EMERGENCIA DEL VIAJERO QUIJOTESCO: COMBE Y ALREDEDORES

En su brillante estudio sobre quijotismo y escritura femenina en el siglo XVIII, Scott Paul Gordon ha llamado la atención sobre el carácter quijotesco de una serie de personajes cuya conexión cervantina había pasado hasta ahora desapercibida. Ello obedece, en cierta medida, a

¹ Un panorama similar, aunque más detallado y con ligeros retoques, con la ventaja adicional de ser parte de una extensa y detallada visión de conjunto de la recepción cervantina en suelo británico desde 1607 hasta nuestros días, puede encontrarse en la entrada sobre el Reino Unido que aparecerá próximamente en la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Castalia, 2005-), pero que puede ya descargarse en PDF desde el repositorio institucional de la Universidad de Salamanca (<http://gredos.usal.es>) o de forma directa en <http://hdl.handle.net/10366/118562>.

que Gordon maneja una concepción muy lata del quijotismo como error, ilusión o engaño en la percepción de un personaje, independientemente de que se identifique o no al personaje como quijotesco de forma explícita o de que se identifiquen las fuentes literarias que sirven de base a esta distorsión perceptiva en la que reside su quijotismo. Uno caso muy interesante estudiado por Gordon es el de Ann Radcliffe, una de las novelistas más populares de finales del siglo XVIII y maestra reconocida del género gótico, al que pertenece la que es posiblemente su obra más famosa, *The Mysteries of Udolpho* (1794). Su protagonista, Emily St Aubert, es caracterizada como víctima de una imaginación desbocada que le hace imaginar fenómenos sobrenaturales donde no los hay, lo que permite postular un quijotismo del que es curada al final. Pero el análisis de Emily como heroína quijotesca por parte de Gordon no se centra en este área de evidente distorsión de la realidad ya comentada por la crítica previa, sino en una percepción del paisaje que lo espiritualiza y encuentra en él una manifestación de Dios y lo sublime. Gordon identifica los orígenes literarios de esta espiritualización cuando se refiere a esta como «a way of reading popularized by Thomson's *The Seasons* (1730) and by later texts on the "picturesque", from William Gilpin's series of *Observations* (1786-1808), his *Remarks on Forest Scenery* (1791), and *Three Essays on Picturesque Beauty* (1792) to Uvedale Price's *Several Essays on the Picturesque* (1794-1810)», y añade más abajo a este catálogo de fuentes la influyente *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke. La forma en que la heroína de Radcliffe contempla los diferentes escenarios naturales que recorre en sus desplazamientos durante la novela muestra que ha internalizado tanto la lectura espiritual del paisaje característica de la poesía de Thomson como la teorización de Gilpin, Price y otros de un nuevo tipo de belleza natural no basada en el la armonía y el equilibrio, la suavidad y la lisura, sino en lo irregular, agreste y abrupto, el contraste y lo agitado, bien recogida en la pintura de Salvatore Rosa que también parece estar en la cabeza tanto de Emily como de su padre. Gilpin, además, había vinculado esta noción de lo *picturesque* no solo a la pintura sino también al viaje, como revela el subtítulo completo de sus *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, y como acreditan la serie de viajes *pintorescos* por Gran Bretaña en que se había embarcado a partir de

1768, de los que surgieron una serie de libros ilustrados por él mismo. Por todo ello, no parece descabellada la siguiente descripción de Emily por parte de Gordon: «The landscape's sublimity moves Emily, and its beauty soothes her, because Burke's aesthetics, Thomson's poetry, and Gilpin's travelogues have taught her to be moved and soothed: the landscape can affect her because she—or the aesthetic categories that she has internalized and through which she perceived—has endowed it with such power» (2006: 155).

Estamos así ante un personaje que viaja con la mediación de su imaginación literaria e incluso visual, que construye lo que ve a través de la literatura y el arte, lo que permitiría caracterizar tal actividad como qui-jotesca. Si no es plenamente qui-jotesca es porque el anacronismo de los modelos —la acción de la novela se sitúa en 1584— hace imposible identificarlos como lecturas del personaje, de forma que su qui-jotismo es en todo caso una proyección del de su autora, quien está utilizando efectivamente tales modelos para representar el paisaje contemplado por su heroína porque así lo hicieron tanto Radcliffe como otros viajeros contemporáneos ante los paisajes reales que recorrieron, influidos por sus lecturas sobre lo sublime y lo pintoresco. A ello apunta George Dekker en su estudio sobre el impacto que la actividad viajera de autores del Romanticismo británico como Radcliffe, Scott y Shelley tuvo en sus obras de ficción, donde llama la atención sobre la interrelación entre la novela romántica y una nueva manera de viajar. Dekker nos pone en la pista de una forma de turismo literario emergente en la época y Gordon nos alerta de la posibilidad de asociarlo con la experiencia qui-jotesca en la ficción, de forma que la conjunción de ambos permite postular un viajero que es qui-jotesco porque interpreta el paisaje o el territorio que recorre desde una subjetividad que no solo se nutre de fuentes literarias sino que estas son decisivas en su percepción del mismo. En *The Mysteries of Udolpho* está el primer embrión de este tipo de viajero en la novela, que germinará casi de forma inmediata en dos formulaciones ya plenamente qui-jotescas del mismo.

En efecto, unos años más tarde, un autor de raigambre muy diferente a Radcliffe identifica el meollo qui-jotesco en este tipo de viajero y lo hace explícito, tanto porque enuncia sus fuentes literarias como porque *literaliza* sus rasgos qui-jotescos y lo convierte en objeto cómico al servicio de una parodia a la manera cervantina. William Combe (1741-1823), prolífico autor de obras por encargo que llegó a dar a la

imprensa más de setenta títulos de diferentes géneros y formatos, alcanzó su éxito editorial más sonado con *The Tour of Dr Syntax in Search of the Picturesque*. Se trata de un poema narrativo cómico en verso que Combe escribió para acompañar las acuarelas de Thomas Rowlandson y que se publicó con el título de *The Master's Tour* por entregas semanales en *The Poetical Magazine* de 1809 a 1811 y como libro con su título definitivo en 1812². El Dr Syntax es un clérigo y maestro de escuela que decide poner fin a su existencia anodina y llena de penurias económicas realizando un viaje por el Reino Unido cuyo relato, ilustrado con los bocetos pertinentes, espera que le proporcione fama y dinero. Syntax parte a lomos de su vieja yegua Grizzle y recorre diferentes parajes y ciudades del país por caminos y posadas en los que encuentra cómicas aventuras que evocan claramente las de Don Quijote: a Syntax le embiste un toro y le roban o engañan en varias ocasiones, es víctima de descabros de diferente índole y objeto de bromas, burlas o al menos asombro de los que se cruzan con él, tiene que discutir con una posadera que quiere cobrarle más de la cuenta y confunde la casa de un noble con una posada (aunque debido al alcohol ingerido). Si a ello unimos su aspecto físico enjuto y adusto, extensible a su yegua, con la que conforma una estampa inequívocamente quijotesca, el idealismo casi caballeresco del que hace profesión en diferentes ocasiones, o la forma en que atribuye sus desventuras a un poder maligno que lo persigue y al que se refiere como *foul spirit*, *blasting demon*, *deadly foe* (V: 13), que recuerda a los encantadores de Don Quijote, la raigambre cervantina del libro no ofrece lugar a dudas³.

² El éxito inmediato de la obra hizo que Combe y Rowlandson produjeran *The Second Tour of Dr Syntax in Search of Consolation* (1820) y *The Third Tour of Dr Syntax in Search of a Wife* (1821), así como las aventuras del hijo del Dr Syntax, *Johnny Quae Genus* (1822).

³ Combe explicita el paralelismo cervantino desde el principio mismo de la obra, cuando, apenas iniciado el viaje (canto III), Syntax ve aproximarse dos damas a caballo y su alegría se compara con la de Don Quijote: «Nor did La Mancha's val'rous Knight,/ Feel greater pleasure at the sight,/ When overwhel'd with love and awe,/ His Dulcinea first he saw...» (8); o cuando el canto IV arranca citando las palabras del hidalgo sobre la bendición del sueño (11). En este paralelismo es además reconocible la mediación de las novelas inglesas del siglo XVIII, en particular de las novelas cervantinas de Fielding, de manera análoga a como Syntax nos hace pensar no sólo en Don Quijote sino también en Adams, el personaje quijotesco de *Joseph Andrews* (1742), al que también se cita en la obra. Para la relación entre Syntax y las novelas del XVIII, véase Pardo 2006.

Esta raigambre cervantina del personaje y las aventuras del Dr Syntax es aún más evidente si tenemos en cuenta que está al servicio de un propósito paródico similar al del *Quijote*, en este caso dirigido contra la literatura de viajes de la época y, más en concreto, la producida por William Gilpin. Como hemos apuntado más arriba, Gilpin no solo escribió muy influyentes tratados sobre lo *picturesque*, sino una serie de libros de viajes por Gran Bretaña —el del valle del Wye y Gales se publicó en 1782, el del Lake District en 1786, el de las Highlands en 1789, entre otros— en los que aplicó e ilustró sus ideas con estampas paisajísticas dibujadas por él, algunos de los cuales se volvieron a publicar póstumamente en 1808, un año antes de la aparición de Syntax. Tales libros, junto a todos los relatos de viajes con lo pintoresco como objeto que proliferaron a partir del ejemplo de Gilpin, son el blanco de la parodia de Combe. La parodia, además, tiene implicaciones satíricas porque se burla de la moda del viaje para explorar un territorio o contemplar un paisaje con criterios pictóricos, de la que dan testimonio cartas, diarios y novelas de la época (por ejemplo las de Radcliffe o sus propios diarios de viaje). La obra de Combe no es solo parodia de un tipo de literatura de viajes sino también sátira del tipo de viaje que esa literatura había empezado a producir en la realidad, de forma que este primer ejemplo acabado del viajero quijotesco en la ficción es una respuesta a una forma de viajar surgida de la imitación de los libros que la codificaron. Combe no hace sino identificar el quijotismo de ese tipo de viaje que proponía Gilpin y que Radcliffe había ya llevado de forma encubierta al terreno de la ficción, burlándose de él a través de un imitador abiertamente quijotesco del mismo.

Es evidente que Combe reconoció que la búsqueda de lo *pintoresco* en los términos en que la planteaba Gilpin, quien en sus obras a veces parecía más preocupado por los principios abstractos de la belleza que por el paisaje particular ante sus ojos, tenía en sí mismo algo de quijotesca: no se trataba tanto de observar y representar un paisaje específico como de interpretarlo o modelarlo de acuerdo con una idea preconcebida a partir de modelos artísticos. De hecho, como ha explicado Hamilton (1969: 251-52), Gilpin escribió en sus ensayos que nunca reproducía sino que componía la escena que tenía ante sí, moviendo, poniendo y quitando elementos aunque conservando una analogía básica, por lo que el resultado final preservaba más el *carácter* del paisaje que el paisaje real. La naturaleza quijotesca de esta tarea de descubri-

miento de una esencia *pintoresca* escondida en las apariencias a través de su transformación aparece con toda claridad en Syntax cuando, en el canto II (7) se encuentra ante un poste en el camino del que se han borrado las indicaciones y, siguiendo el método de Gilpin, dibuja en torno a él una pintoresca escena que tiene más que ver con su imaginación que con la realidad, como él mismo reconoce, aunque, precisa Syntax, su dibujo preserva el *carácter* de la escena, lo que automáticamente lo relaciona con Gilpin, como indica Hamilton (1969: 252). La diferencia entre Gilpin y Combe, naturalmente, radica en que este describe la escena real, en principio muy alejada de lo pintoresco, así como el proceso de transformación de la misma desde una perspectiva cómica, y de ahí resulta la parodia. Al hacerlo así, explicita a la perfección la práctica quijotesca de fabricar lo que no puede verse, como deja claro el propio Syntax al referirse a su búsqueda de lo pintoresco: «I on the picturesque am bent;/ This is my game, I must pursue it,/ And make it where I cannot view it» (XIII: 45, énfasis añadido).

La naturaleza quijotesca de la búsqueda de lo pintoresco por parte de Syntax se observa no solo en la forma en que construye el paisaje en su imaginación, sino también en su manera de seleccionar los elementos del mismo que luego registra. Ello aparece con total claridad en el canto XIV, cuando Syntax, que siente la necesidad de incluir criaturas vivas en sus bosquejos, establece una clara distinción entre las que pueden ser consideradas pintorescas y las que no, a pesar de —o precisamente a causa de— su belleza, por lo que prefiere a vacas y animales domésticos frente a aves o peces en los que «the picturesque I cannot see» (49), o un rostro arrugado y anguloso como el suyo al de una mujer hermosa porque «the beams of beauty I disclaim;/ The picturesque's my only aim» (50). Las palabras de Syntax subrayan el hecho de que solo tiene ojos para lo pintoresco y de que su mirada está dirigida por esa idea —«When with a philosophical eye/ The realms of Nature I discry...» (47)—, algo que queda muy bien dramatizado en la escena que tiene lugar a continuación y que Rowlandson ilustra de manera magistral: Syntax dibuja un grupo de animales de granja (vacas, burros, ovejas, patos y gansos), sentado de espaldas a las damas que contemplan la escena y que no han logrado convencerlo para que dibuje a una de ellas. La idea de lo pintoresco enunciada en la literatura y el arte de la época dirige la mirada del viajero y determina su selección de materiales, lo que registra y lo que no, aunque, una vez más,

es la perspectiva paródica de Combe la que nos permite observar este proceso, pues incluye la realidad obliterada por Syntax en su libro (no solo las damas, también el estruendo que provocan los animales) para producir un efecto cómico. Esta perspectiva cómico-paródica introduce así un elemento de artificiosidad o incluso auto-conciencia en la práctica del quijotismo por parte de Syntax, pues este lleva a cabo los procesos descritos tanto de selección como de adición o composición del objeto observado de manera deliberada, frente a la percepción automatizada y inconscientemente quijotesca que veíamos en Radcliffe, quien abordaba esta práctica desde una perspectiva seria. El viajero de Combe es intencional o deliberadamente quijotesco porque tiene el propósito definido de imitar un modelo, de seguir los pasos de otros viajeros, lo que lo asemeja más al propio Don Quijote en su seguimiento de los héroes de los libros de caballería, o incluso a los viajeros que siguieron los pasos del propio Don Quijote de los que hablaremos más abajo y de los que puede considerarse precedente.

Es importante hacer constar, en este punto, que los libros de viaje de Gilpin y compañía no son los únicos modelos literarios de Syntax. Así lo demuestra un episodio del canto VIII en el que el personaje se dirige a un cementerio esperando encontrar un fantasma y también para meditar entre las tumbas, una doble alusión a la ficción gótica y a la llamada *graveyard poetry*, en cuyo ejemplo paradigmático, «Elegy Written in a Country Churchyard» (1751) de Thomas Gray, el yo poético reflexiona sobre la fugacidad de la vida precisamente en un cementerio. Syntax parece tener en la cabeza otros referentes literarios, aunque estos comparten con lo pintoresco la estética de lo sublime característica del Prerromanticismo inglés, como el propio personaje reconoce al calificar el objeto que persigue mediante esta excursión como «the picturesque of sentiment» (25). El carácter literario del viaje se hace así más evidente todavía, y lo es más si tenemos en cuenta que, a lo largo de toda la obra, el personaje viaja con el propósito específico de escribir su viaje, buscando los objetos apropiados para su libro, que dirige no solo su mirada sino el rumbo que toma, como revelan las continuas referencias al mismo: «Thought Syntax I'll just take a look;/ 'Twill give a subject to my book» (X: 34; también en 36, 40, 45). La presencia física del manuscrito que está componiendo y viaja con él, que están a punto de robarle (XVI), que aparece escribiendo (XIX: 67 o XXII: 84), leyendo o dando a leer a otros (XX y XXII), y final-

mente vendiendo a un impresor (XXII: 86), tiende también a espesar el componente literario del viaje de Syntax.

En resumen, estamos ante un viajero que puede caracterizarse como quijotesco porque viaja guiado por una idea preconcebida tomada de los textos y dibujos de Gilpin (también de otros libros de viaje similares o incluso de otros géneros literarios vinculados a la estética de lo pintoresco como la poesía prerromántica o la ficción gótica), de manera que su aprehensión de la realidad se rige por lo aprendido en los libros, entendiendo por aprehensión no tanto lo que ve o percibe de manera efectiva como lo que registra o recoge en el libro que está componiendo. Por si hubiera dudas de la naturaleza quijotesca de esta forma de concebir el viaje, Combe dota a su viajero de rasgos literalmente quijotescos, tanto su parecido físico con el hidalgo como su carácter de imitador consciente de un modelo literario, y lo sitúa en el centro de un libro cervantino, pues sigue el diseño general y hasta algunos episodios del *Quijote* para realizar una parodia de la literatura de viajes de la época y una sátira de los viajeros que, como la heroína de Radcliffe, ven el paisaje a través de las lentes de representaciones previas, tanto literarias como pictóricas. De hecho, podemos decir que, si Cervantes parodió los libros de caballería a través de la sátira de un lector que los imita de manera descabellada, Combe parodia los libros de viaje a través de la sátira de un lector que los imita de manera cuanto menos ridícula. La literalidad quijotesca de Syntax y el propósito cervantino de Combe permiten explicitar el quijotismo implícito tras cualquier forma de viaje condicionado por la literatura, sea este condicionamiento de carácter inconsciente, como en el caso de Emily, o autoconsciente, como en el de Syntax. Finalmente, Combe no solo hace el componente quijotesco de su viajero explícito y literal, sino que pone en primer término su carácter de viajero: el viaje no es un medio sino un fin en sí mismo —es un *tour*, como Syntax se refiere a él repetidamente, término sobre el que se construye el concepto de *tourism*— y es la actividad que lo define como personaje literario —al contrario de lo que ocurre con las heroínas de Radcliffe, a las que podríamos calificar de *turistas accidentales*—. Por todo ello, Combe no solo ofrece la primera formulación literaria inequívocamente quijotesca del viajero, sino que lo hace en un libro que pone en su centro el viaje concebido como turismo y que, por la forma en que se desarrolla, puede calificarse de cervantino.

Combe crea un viajero que es quijotesco no solo porque su viaje está orientado y determinado por la literatura sino porque su sujeto lo es literalmente. Este componente de literalidad está ligado al carácter cómico de la obra y debe, por tanto, desaparecer en una variante seria de este tipo de viajero que toma cuerpo solo unos años más tarde en *Waverley* (1814), la obra con la que Walter Scott arranca un amplio ciclo narrativo, conocido como las *Waverley novels*, que lo convertirá en el novelista más famoso de toda Europa y en el padre de la novela histórica. Su protagonista, Edward Waverley, no posee los rasgos quijotescos de Syntax ni el viaje es su actividad definitoria —de hecho es más bien el turista accidental que veíamos en Emily St Aubert— pero, a diferencia de esta, su quijotismo es pleno y explícito. En los primeros capítulos de la novela, tras describir con detalle la educación del protagonista, basada en una pasión descontrolada por la lectura, especialmente de textos de naturaleza romántica⁴, el narrador enuncia al tiempo que matiza su naturaleza quijotesca:

From the minuteness with which I have traced Waverley's pursuits, and the bias which they have unavoidably communicated to his imagination, the reader may perhaps anticipate, in the following tale, an imitation of the romance of Cervantes. But he will do my prudence injustice in the supposition. My intention is not to follow the steps of that inimitable author, in describing such total perversion of intellect as misconstrues objects actually presented to the senses, *but that more common aberration from sound judgement, which apprehends indeed occurrences in their reality, but communicates to them a tincture of its own romantic tone and colouring* (I.5: 20, énfasis añadido).

⁴ Este adjetivo en inglés se refiere al tipo de ficción que se denomina *romance* en esta lengua y se define por su carácter más imaginativo o desligado de la realidad cotidiana (un ejemplo serían los libros de caballería). Las lecturas de *Waverley* abarcan la literatura inglesa, sobre todo Shakespeare, Milton, Spenser y «other poets who have exercised themselves on romantic fiction» (15); la italiana, donde se menciona a los «romantic poems» (término con el que se refiere a la tradición inaugurada por Pulci, al que cita, y que continúan Boiardo, Tasso o Ariosto); la francesa, que «had afforded him an almost exhaustless collection of memoirs, scarcely more faithful than romances, and of romances so well written as hardly to be distinguished from memoirs» (15); y la española, que «contributed to his stock of chivalrous and romantic lore» (15).

Scott transforma el quijotismo de locura en tintura, es decir, en coloración romántica juvenil en vez de demencia perceptiva senil; además, ya no está modelado literariamente sobre un género concreto de *romance* sino que se asienta en el modo común a todos ellos, eso que podemos llamar la *imaginación romántica*. Lo más significativo para nuestros propósitos, sin embargo, es que este quijotismo romántico de Waverley entra en acción por primera vez al contemplar un territorio desconocido en el curso de un viaje.

El personaje elige la profesión militar y es destinado a un regimiento acuartelado en Escocia. Al poco de incorporarse, pide permiso para irse a conocer el país, primero a Tully-Veolan, la mansión de un viejo camarada de su tío, el Barón de Bradwardine, y luego a las Highlands, al feudo de Fergus MacIvor en Glennaquoich. En los capítulos de la novela que describen su periplo y vivencias en Escocia, el narrador va a insistir una y otra vez en cómo la imaginación romántica de Waverley encuentra allí territorio abonado para ejercitarse a placer, pero es en su travesía hacia las tierras altas (atravesando un lago, pasada la medianoche, de camino a la morada de un bandido al que compara con Robin Hood y guiado por un desconocido hacia posibles peligros) cuando Edward se abandona «to the full romance of his situation» y se muestra de forma efectiva el funcionamiento quijotesco de esa imaginación. «What a fund of circumstances to the exercise of a romantic imagination», reflexiona Edward, para añadir a continuación: «The only circumstance which assorted ill with the rest was the cause of his journey—the Baron's milk cows! This degrading incident he kept in the back-ground» (I.16: 84). La realidad socioeconómica, en este caso los conflictos históricos entre las formas de vida de las tierras altas y bajas escocesas encarnados en las vacas robadas al Barón de Bradwardine, rompe el hechizo del cuadro que Waverley pinta en su imaginación, por lo que este la relega al fondo del mismo, donde no interfiere con su fantasía. Lo mismo había hecho antes con las penosas y miserables condiciones de vida de la aldea que atraviesa antes de llegar a Tully-Veolan, lugar este que le pareció encantado y le hizo recordar una escena artúrica narrada en *The Faerie Queene* (I.9:30). Scott no hace sino mostrar la práctica del quijotismo, que ya ha enunciado de forma teórica al principio, a través de un viaje: como el viajero de Combe, Waverley selecciona y compone lo que ve, su mirada rígida construye lo que encuentra.

La percepción del paisaje filtrada por una imaginación romántica forjada a través de sus lecturas juveniles es una constante en ese periplo escocés del héroe y define esta nueva variante del viajero quijotesco. Así lo explica Kerr en su estudio clásico sobre la obra:

Edward Waverley ... is continually making a work of art out of the landscape. Waverley brings to the landscape a taste for the picturesque and the romantic which leads him *to transform reality into pictures, to render the world into an occasion for aesthetic experience, as a scene in a painting or a work of literature*. The avenue leading to the manor-house becomes a picture which allows the traveller to efface from his mind the sordid details of the village scene. The definitive gesture for Waverley is one of *aestheticizing the world outside his imagination, of making pictures as a way of evading reality...* What we see here is a *romantic imagination* acting out his wishes through the medium of the Scottish landscape...

Waverley remakes his environment in accordance with the conventions of the picturesque and the romantic. He finds in the landscapes the images which he wishes to find, which he himself has placed (1989: 24 y 25, énfasis añadido).

Esta forma de mirar el paisaje se explicita cuando se comparan los escenarios que desfilan ante la mirada del personaje con cuadros de Claude Lorrain o Salvatore Rosa, lo que nos devuelve al territorio de lo pintoresco mencionado por Kerr, que tan ligado parece estar a la confluencia de quijotismo y viaje que venimos estudiando; pero, en última instancia, está vinculada, como Kerr reconoce, a la imaginación romántica del personaje, que funciona de manera quijotesca al construir la realidad con sus modelos literarios y pictóricos. Waverley somete el mundo a un proceso de *estetización* que proyecta una imagen mental sobre el mismo y cancela aquellos aspectos hostiles a la misma, algo observable en lo concerniente no solo al paisaje sino también a su experiencia escocesa en general.

Esta forma quijotesca de mirar y de experimentar un entorno desconocido pero imaginado previamente es la propia de un turista, que es exactamente como Kerr identifica al Edward que se va de permiso para conocer Escocia. En efecto, en este recorrido escocés el personaje actúa guiado por la curiosidad al tiempo que distanciado por su percepción estética del medio que contempla, y queda así caracterizado

en los términos que utiliza Ian Duncan (1992) para referirse al turista —*a stranger who looks* (86), *the aesthetically detached spectator* (87)— y al turismo —«visiting a scene, moving accross it, above all being in it without belonging to it. A historical relationship to a place is replaced with an aesthetic and commodified one» (89)—. Edward es por tanto una nueva expresión de la conjunción de turismo y quijotismo de la que da testimonio la literatura de la época romántica. La novedad de Scott radica en vincular la actividad turística a una imaginación romántica y literaria, moldeada por la lectura de ficción (como no era el caso en Radcliffe y Combe) y más concretamente de *romance* (como era el caso en Cervantes). Pero, al igual que los viajeros quijotescos previos, Waverley ejemplifica el mismo proceso de mediación literaria o pictórica en la percepción de un paisaje: viaja por un territorio no solo físico sino mental, no solo histórico sino imaginativo, recorre un espacio discursivizado e internalizado. Combe y Scott representan las dos versiones más acabadas, cómica y seria, literal y desplazada, antiromántica y romántica, de esta nueva figura que emerge en los albores del siglo XIX a la que hemos denominado el viajero quijotesco. Este es un personaje que no se limita a desplazarse de un lugar a otro en seguimiento de las empresas que guían su acción (las más importantes figuras quijotescas del siglo XVIII ya poseen esta dimensión peripatética, desde el Adams de Fielding o la Arabella de Lennox, al Greaves de Smollett o el Wildgoose de Graves), sino que es turista en el sentido de que viaja para conocer un territorio respecto del cual asume una distancia estética; y es quijotesco porque lo hace pertrechado de nociones adquiridas de los libros (tanto del texto como de los grabados que lo acompañan). El viaje es concebido literaria o artísticamente, el quijotismo como una forma literaria o discursiva de viajar.

Elucidar las razones de la emergencia literaria de este tipo viajero en este preciso momento es tarea compleja que está más allá de las modestas pretensiones de este estudio, aunque no son difíciles de entrever. Hemos visto la influencia que las ideas sobre lo pintoresco de Gilpin y sus libros de viaje ejercieron a la hora de estetizar el paisaje y cómo en esa estetización del objeto contemplado subyace una quijotización del sujeto que contempla. Pero tan determinante como estas ideas en la aparición de una nueva forma de viajar fue el hecho de que pudieran diseminarse en y practicarse por un colectivo mayor de viajeros gracias a la importancia y pujanza de las clases medias, que se su-

man a la aristocracia como detentadora tradicional del privilegio del viaje, a las mejoras en los medios de transporte e incluso a los primeros pasos de una rudimentaria industria turística. Por ello, a medida que el viaje turístico empieza a formar parte de la experiencia de un número creciente de personas, algunas de las cuales son autores de ficción que reflejan esa experiencia en sus personajes, no es de extrañar que en algunos de estos sea asociada con la experiencia quijotesca para dar lugar al tipo de viajero que venimos estudiando, especialmente en una época en que tal experiencia, como veíamos al principio, se amplía para incluir esferas o ámbitos impensables para la figura original de Cervantes. Por consiguiente, para explicar la emergencia del viajero quijotesco en la literatura de ficción del período romántico hay que añadir, a la expansión y diversificación de la experiencia quijotesca, la expansión y diversificación de la experiencia del viaje, en cuanto que se produce una ampliación no solo de sus practicantes sino de los destinos vinculada a todo lo dicho aquí. Por cierto, que entre los destinos turísticos emergentes para los viajeros británicos hay que contar a España, favorecida por la participación del Reino Unido sobre el terreno en la Guerra de la Independencia y la corriente de simpatía creada por nuestra resistencia hacia el enemigo común francés, lo que aumenta el número de viajeros británicos que viene a España. Si a esa revalorización de lo español unimos la revalorización del *Quijote* y su protagonista en la lectura romántica, así como la aparición de una concepción del viaje ligada al peregrinaje literario, es decir, a la visita de lugares con asociaciones literarias (muy ligada a los ideales del Romanticismo), no es ninguna sorpresa observar una nueva mutación —otra vuelta de tuerca— de nuestro viajero quijotesco: un viajero que viaja por España tras los pasos de Don Quijote.

EL VIAJE CERVANTINO Y SU POSTERIDAD: INGLIS Y COMPAÑÍA

Si el viaje se convierte en una experiencia quijotesca en la medida en que el lugar visitado se contempla a través de cualquier forma de discurso o imagen que opera en la mente del viajero, todavía lo será más si el discurso o las imágenes pertenecen al propio *Quijote*. Llegados a este punto, estaremos ante un viajero que se antoja doblemente

quijotesco o quijotesco al cuadrado: el viajero imita a Don Quijote en cuanto que viaja con un libro en la cabeza y ese libro, además, es el de Cervantes; a la naturaleza quijotesca que comparte con los viajeros previos se une ahora el *Quijote* mismo como referente del viaje. Naturalmente, el seguimiento de la ruta de Don Quijote sitúa este tipo de viaje en la órbita del peregrinaje literario y a este viajero en la del turista literario que elige su destino por su relación con la literatura, pero esto no debe empujarnos a identificar automáticamente turista literario y viajero quijotesco. El quijotismo de este no reside en su seguimiento de un itinerario tomado de la literatura que es la característica definitoria de aquél, sino en la forma en que lo hace: no es quijotesco porque recorra físicamente una ruta literaria, aunque sea la de Don Quijote, sino porque utiliza a *Don Quijote* como el libro que orienta el viaje imaginativamente. El libro determina lo que ve y lo que no ve no solo en términos de itinerario, sino en términos de representación, lo que registra y lo que no. Ello deja abierta la posibilidad, al menos en el plano teórico, de que un seguidor de la ruta de Don Quijote tenga poco de quijotesco.

No es ese el caso del primer turista literario en tierras de Don Quijote del que tenemos testimonio en la literatura británica. En 1831 apareció en la *Englishman's Magazine* una serie de cuatro entregas con el título de «Recent Rambles in the Footsteps of Don Quixote» firmadas por Henry David Inglis, quien ese mismo año había publicado *Spain in 1830* y quien tenía ya tras de sí una sólida trayectoria como escritor de libros de viaje, aunque todos ellos publicados bajo el pseudónimo de Derwent Conway. En 1837, dos años después de su fallecimiento, aparecería con el título de *Rambles in the Footsteps of Don Quixote* un volumen que recogía y ampliaba los textos aparecidos en la *Englishman's Magazine*, ilustrado por George Cruikshank y con un prefacio anónimo con los pocos datos de la biografía de su autor que nos han llegado⁵. Podría afirmarse que, hasta donde conocemos, esta obra es el primer libro de viajes por la ruta quijotesca⁶,

⁵ Véase la introducción de Beatriz y Fernando González Moreno a su reciente traducción al castellano de las *Rambles*, que ofrece la información más completa hasta la fecha sobre la vida y obra de Inglis, además de un buen estudio de las *Rambles* en el que ponen de relieve su relación con Gilpin.

⁶ Podemos encontrar referencias ocasionales al *Quijote* en muchos libros de viajeros extranjeros por España anteriores a Inglis, como puede comprobarse en el

siempre que añadamos que tales viajes tienen mucho de ficticio (como ha argumentado convincentemente Alberich), lo que, al ser presentados como si fueran reales, tipifica la obra como una *travel lie*, en la afortunada formulación de Adams. El sustrato de experiencia sobre el que están construidas las *Rambles* queda señalado por las coincidencias episódicas con *Spain in 1830* detectables mediante una simple comparación entre ambas obras: la estancia en Toledo, los molinos de viento y las ovejas al pasar por Puerto Lápice, la historia de Polinaro y la estancia en la venta de Cárdenas (escrita como *Cardeña*). Sobre esta base de realidad del viaje de 1830, y sobre la observación del paisaje, las costumbres y las gentes de España a lo largo del mismo, Inglis ha tejido en el relato de sus andanzas quijotescas un entramado de ficción que incluye lugares, personajes y episodios inspirados por *Don Quijote* y también por la picaresca, algo que no es sorprendente si tenemos en cuenta que en 1832 publicaría su propia novela picaresca, *The New Gil Blas; or, Pedro of Penaflores*. Sus tres obras de asunto español describen, por tanto, una clara evolución del viaje real al imaginario, de la crónica a la novela, con las *Rambles* como punto de inflexión entre uno y otro, si bien, en lo que a la genealogía y evolución del viajero quijotesco se refiere, esta posición intermedia actúa en sentido contrario: de los viajeros quijotescos ficticios de Combe y Scott que acabamos de ver, a los reales que proliferarán por la ruta de Don Quijote a partir del ejemplo de Inglis y que veremos más abajo. En cualquier caso, poco importa si el viaje descrito en las *Rambles* es real o ficticio: lo realmente relevante para nuestro propósito es que su protagonista es un viajero quijotesco en la ruta de Don Quijote.

minucioso estudio y listado final de Esther Ortas Durand (2006); entre ellas se pueden destacar, como más cercanas a las de Inglis, las que aparecen en los libros de Richard Twiss (1775), William Darlymple (1777), Henry Swinburne (1779), Michael J. Quin (1823), o Edward Hawke Locker (1824). Pero el antecedente más claro de Inglis por su combinación sostenida y no episódica de la crónica de viaje con el comentario literario es el libro de John Talbot Dillon *Letters from an English Traveller in Spain in 1778* (1781). Dillon salpica el relato de su viaje con información sobre diferentes autores, temas y periodos de la literatura española asociados de una u otra manera con los lugares que visita, aunque solo de manera ocasional y muy limitada relaciona ciertos enclaves con los episodios quijotescos de los que son escenario.

Tal ruta arranca en un lugar inusual: tras una breve estancia en Toledo, Inglis —así nos referiremos al que es su trasunto literario e incluso ficticio— se dirige al pueblo manchego de Miguel Esteban, donde sitúa el lugar del que Cervantes no quiere acordarse (frente a la opinión dominante que lo hace en Argamasilla de Alba). Tras pasar por Puerto Lápice para ver los molinos a los que se enfrenta el hidalgo, sale a la búsqueda de lugares más difíciles de localizar que acaba encontrando: el bosque de encinas y alcornoques donde Don Quijote se cruza con los cabreros, los olivares donde tiene lugar el episodio de los yangüeses y la venta de Quesada (escrita como *Querada*), que Inglis identifica como la de Juan Palomeque (erróneamente, pues viajes posteriores lo harán con más fundamento como la primera en que el hidalgo es armado caballero). A continuación, localiza ya cerca de Sierra Morena el escenario de las aventuras de las ovejas, de los batanes, del yelmo de Mambrino y de los galeotes. Y, finalmente, ya en el corazón de la Sierra, identifica los lugares donde tienen lugar el robo del rucio de Sancho, el encuentro con Cardenio y la penitencia.

Esta breve sinopsis permite adivinar el mecanismo constructivo sobre el que se sustenta toda la obra: la yuxtaposición de referencia topográfica y reminiscencia literaria —habitualmente señalada por fórmulas del tipo «It was undoubtedly as near as may be to this spot that...» (141), «It was doubtless here that...» (185) o «This is the undoubted spot where...» (188)— para construir así una geografía que es simultáneamente real e imaginada, pues en ella confluyen el territorio real y su representación literaria. Esta representación, además, incluye no solo los escenarios sino las aventuras allí acaecidas, de forma que, a medida que se visita un espacio, se va revisitando el libro, lo que genera un primer rasgo distintivo del quijotismo de este viajero: la literaturización o discursivización del espacio que tiene ante sí. Y esta confluencia entre realidad y literatura está en la raíz de un segundo rasgo aún más quijotesco, cual es la confusión entre realidad y ficción. Efectivamente, tal y como ha indicado Ortas (2007: 265, 270), esta confusión hace ya acto de presencia en el arranque mismo de la obra, cuando el viajero confiesa que su resolución va acompañada de «something amounting to an expectation of actually meeting the knight and his faithful squire» (7), y se impone de manera apabullante cuando, llegado a Miguel Esteban, no solo relata cómo duerme en la cama de Don Quijote sino que está convencido de que el barbero del pue-

blo que lo conduce allí, Lázaro, y que se convertirá en su guía durante el resto del viaje, es un descendiente de Maese Nicolás (76-77). Curiosamente, la confusión no se limita al viajero sino que parece ser una constante en el universo que este representa, pues Lázaro parece ser aún más víctima de ella (116, 119, 123, 143) y lo mismo les ocurre a otros personajes con los que se encuentran, algo que el viajero explica de la siguiente manera: «I reflected upon the extraordinary genius of Cervantes, in having drawn fictitious scenes with so much truth, as not only to beguile the reader into a temporary belief in their reality, but even to disturb one's settled convictions of truth and fiction» (32). La conjunción del paisaje manchego con la reminiscencia literaria tiene así la virtud de convertir al viajero en un avatar de Don Quijote, si bien no como resultado de locura alguna sino del arte narrativo cervantino. En esta nueva mutación del viajero quijotesco, este se mueve por una geografía que es tanto literaria como real y en la que se reconoce la traza de personajes ficticios como si fueran históricos.

El relato de Inglis se basa en una yuxtaposición de libro y país, texto y territorio, pero de ella resulta, además, una lectura de ambos —el texto a través del territorio, el territorio a través del texto— que, amén de poder incidir en el quijotismo del viajero, dota al viaje de un carácter cervantino. En lo que se refiere a la primera, la lectura del texto, las *Rambles* contienen un buen número de pasajes dedicados a la discusión y comentario de la novela cervantina. Estos responden claramente a la visión romántica de la obra que se expande desde Alemania por toda Europa en las primeras décadas del siglo XIX y que enfatiza la seriedad y la tristeza trágica que encierra la obra, el carácter heroico y admirable de Don Quijote y la significación simbólica de su relación con Sancho. De hecho, puede afirmarse que la obra de Inglis es, junto con el prólogo de Lockhart a la nueva edición de la traducción de Motteux publicada en 1822, la mejor y más completa formulación de la interpretación romántica en lengua inglesa. Sin querer insistir demasiado en un aspecto de la obra que ya fue bien estudiado por McDonald, baste como ejemplo, entre otros muchos posibles, las primeras reflexiones que sobre el *Quijote* realiza el viajero, bien comentadas por este estudioso (1837: 38):

It [Don Quixote] is «all things to all men». The gentleman, the Christian, the master, the servant, may each learn something from its

pages; for the Knight of La Mancha was a more perfect gentleman, a better practical Christian, a more excellent master, ay, and a wiser man too, than probably any one of those who study his life and conversation. Cervantes evidently intended to personify the intellectual and the animal parts of our nature, in the contrast between the knight and the squire. High-mindedness, loftiness of purpose, unbounded generosity, total disinterestedness, undaunted courage, humility, Christian resignation—these are the fine attributes of intellectual perfection; while in the character of the squire, we find all that is sensually, worldly, common, and vulgar, united with only that rough good sense, blunt honesty, good nature, and kind affections, which are compatible with an uninformed mind, and low station (1837: 43).

Naturalmente, esta visión romántica de la obra permite una identificación de su sujeto con el hidalgo que refuerza el quijotismo del viajero, pero, más allá de su contenido, tal visión adopta forma cervantina porque se formula casi siempre a través de conversaciones entre Inglis y Lázaro, quien representa el entusiasmo romántico por el *Quijote* y sobre todo por su protagonista llevado al extremo. A medida que el viajero quijotesco y su guía recorren la ruta de Don Quijote van comentando el libro en un diálogo permanente que evoca el de Don Quijote y Sancho. El viaje resultante no puede ser sino cervantino tanto por su contenido hermenéutico como por su forma dialógica⁷.

La intervención del barbero, junto a otros personajes que opinan sobre el *Quijote*, crea la ilusión de que la obra es vista a través de ojos españoles, interpretada o leída a través de España, una ilusión reforzada por el hecho de que el viaje ofrece escenas y tipos semejantes a los descritos por Cervantes que permiten al viajero entender o apreciar una dimensión de la obra que antes se le escapaba. Pero la yuxtaposición de texto y territorio, como hemos dicho, también funciona a la inversa, de forma que el territorio es leído a través del texto. En efec-

⁷ Otros pasajes significativos para la visión romántica pueden encontrarse en las páginas 89-90 (*Don Quijote* como libro para las lágrimas más que para la risa), 116-17 (el heroísmo de Don Quijote), 132-33 y 135-40 (una de las aventuras más ridiculizadoras, la de los batanes, interpretada de manera positiva, con un fino análisis de su lógica narrativa dentro de la locura quijotesca y al servicio del contraste entre los dos personajes), 176-77 (la seriedad del libro y su capacidad transformadora sobre los que lo leen) y 186 (de nuevo el contraste entre Don Quijote y Sancho).

to, la visión de España está filtrada por la novela, de forma que si, por un lado, la realidad parece confirmar la validez de su representación en el *Quijote* y lo ilumina, a su vez el *Quijote* ilumina esa realidad y permite verla al viajero. Nos encontramos así de nuevo con esa mirada dirigida por la literatura característica del viajero quijotesco, que en este caso tiene un efecto no observado hasta ahora pero que define la representación del territorio en la obra de Inglis: la petrificación de la realidad en un pasado literario.

Cada vez que el viajero legitima con su experiencia la representación cervantina está haciendo un comentario no solo sobre una obra a la que encumbra por su verdad, sino también sobre un país en el que reconoce un atraso secular porque parece no haber avanzado nada en más de doscientos años. Ello se observa particularmente en la descripción física del viaje por caminos y ventas que por sus penosas condiciones parecen ser las mismas que las del *Quijote* y que se convierten, a medida que avanza el relato, en una poderosa imagen de la situación general de un país retrasado y primitivo. Los personajes que allí encuentra Inglis también parecen pertenecer al pasado y a un tipo de existencia primitiva, pues, como ya observó McDonald (1960: 39-41), todos tienen vidas que podrían estar sacadas de una novela picaresca clásica (empezando por Lázaro, cuyo nombre es ya toda una declaración de intenciones) y, en ese sentido, son semejantes a los que se encuentra *Don Quijote* en sus aventuras. Esta impresión queda reforzada por el hecho de que se les dé la palabra para narrar su vida, creando así historias intercaladas como las de la novela cervantina. Si a ello unimos el peso de tradición y religión, la decadencia y miseria, la ociosidad y rudeza que el viajero observa a su alrededor, todo converge en una idea de atraso que no es novedosa, pues es la que orienta la percepción de España y especialmente de Castilla en las crónicas de viajeros británicos de la época. Por ello mismo, no puede decirse que esta imagen sea falsa o el atraso un mito inventado por los viajeros; pero no cabe duda de que la naturaleza quijotesca de este viajero incrementa las cualidades negativas porque, al dirigir su mirada hacia las zonas que responden a y confirman la idea literaria del país que trae en su cabeza, inmoviliza la realidad observada en el pasado representado por la obra mediadora y crea la imagen de una región petrificada en la representación cervantina.

España, y La Mancha en particular, vistos a través de *Don Quijote*, deben ser necesariamente diferentes. La mediación literaria determina

lo que se registra y lo que no: lo representado por Cervantes se detecta de manera inmediata, lo que escapa —tal vez incluso contradice, y es difícil imaginar que dos siglos después nada lo hiciera— tal representación, pasa desapercibido. Si tenemos en cuenta que, además, se trata de un viaje imaginario, o al menos con licencia para inventar —¿no la tienen todos, en mayor o menor medida?—, no es de extrañar que esa invención se rija por sus modelos literarios (no solo el *Quijote*, también la picaresca), lo que permite adaptar el país al libro con una claridad que ningún viaje real permitiría. El resultado es no solo un viajero que es un sujeto quijotesco por su forma literaria o discursiva de viajar, sino también un viaje cervantino porque tal es la realidad representada en él, y de nuevo no solo en lo que se refiere al contenido, sino también a la forma (la intercalación de historias como mecanismo compositivo). Por consiguiente, tanto la visión del texto como la del territorio nos llevan del quijotismo al cervantismo, a un viaje que no es quijotesco sino cervantino porque es un viaje por el libro de Cervantes, tanto por el comentario que ofrece del mismo como por la forma en que el libro condiciona la representación del país que recorre. Es un viaje por el *Quijote* porque interpreta tanto el texto como el territorio a través de ese texto y, por si ello fuera poco, imita a Cervantes a la hora de dar forma narrativa al viaje⁸. El viajero es quijotesco pero el viaje narrado es cervantino por su inmersión en el universo del *Quijote* y su imitación literaria de Cervantes. Por ello, si decíamos antes de analizar el libro de Inglis que es concebible un viajero por la ruta de Don Quijote que sea poco quijotesco, tras hacerlo y constatar que el suyo lo es en grado extremo, podemos afirmar que el viaje será siempre, en mayor o menor medida, cervantino.

Aunque el viaje de Inglis por la ruta de Don Quijote fuera una invención, sirvió de estímulo para otros viajeros que siguieron en la realidad su fingido ejemplo y, por ello, dio lugar a una clase de viaje literario, el que sigue los pasos de Don Quijote y convierte el *Quijote* en

⁸ La imitación es evidente en la invención de un compañero de viaje, al que Inglis atribuye algunas cualidades de Sancho, para así establecer el paralelismo con la pareja cervantina (evidente en el capítulo IV), y en sus andanzas, con sus comidas al aire libre y sus estancias en ventas, lo que otorga al libro un regusto cervantino al que contribuye también el diálogo continuo entre ambos y la adición de historias intercaladas (el arriero, el propio Lázaro, Polinario y Juanes), rasgos señalados acertadamente por Alberich (2001: 116, 118-19) y Ortas (2007: 266-67, 270-71).

una guía de viajes por España. En 1896 apareció en la *Scribner's Magazine* de Nueva York *On the Trail of Don Quixote*, publicado como libro el mismo año y al siguiente en Londres. En el siglo XX vieron la luz tres obras de similares características: la primera es *The Quest for Quixote* (1959), de Rupert Croft-Cooke, a la que siguió al poco *The Shadow of Cervantes* (1962), de D. B. Windham Lewis y, más recientemente, *Tilting at Don Quixote* (1990), de Nicholas Wollaston. Finalmente, Miranda France ha llevado el viaje cervantino al siglo XXI con *Don Quixote's Delusions: Travels through Castilian Spain* (2002)⁹. Aunque en estas tres últimas la ruta quijotesca queda desdibujada —hasta incluso desaparecer— por otras preocupaciones (la biografía de Cervantes, la autobiografía del propio autor del viaje y Castilla en vez de La Mancha, respectivamente), todos comparten esa estructura profunda dual que define el viaje cervantino, la confluencia o yuxtaposición de texto y de territorio que crea una íntima fusión entre realidad presente y pasado literario para ofrecernos una visión tanto del *Quijote* como de España. Se trata de un doble acto de lectura en el que la obra es interpretado a través del país y el país a través de la obra, en el que se recorre un territorio como si fuera un texto y un texto como si fuera un territorio: el libro se lee como un espacio por el que se viaja y se viaja por el espacio como un libro que se lee. Las obras que narran este tipo de viaje giran en torno a estos dos polos, que diferentes autores relacionan o combinan de diferentes maneras o con diferentes énfasis. Y lo mismo puede decirse del otro eje con el que también podemos definir este corpus textual, el comprendido entre los polos quijotesco y cervantino, pues estos relatos suelen ser la crónica de un via-

⁹ Hay otros viajeros que siguieron la ruta y dejaron testimonio de ello en libros no dedicados a la misma. Uno de los tres traductores victorianos del *Quijote*, Henry Edward Watts, incluye en el cuarto y último volumen de la segunda edición (1895) de su traducción (la primera en cinco volúmenes apareció en 1888), un apéndice sobre el itinerario de Don Quijote (plasmado en un mapa), en el que hace un reconstrucción del mismo que en algún momento parece apoyada en datos obtenidos sobre el terreno, como confirman las noticias de su viaje a La Mancha que da en su *Life and Writings of Miguel de Cervantes* (1895), basada en el primer volumen de la primera edición eliminado en la segunda. Walter Starkie, hispanista irlandés y también traductor del *Quijote* ya en el siglo XX, en el epílogo de su libro de viajes por Andalucía y el norte de África, *Don Gypsy* (1937), ofrece un relato de su recorrido por la ruta de Don Quijote descrita por Azorín en su conocido libro de 1905.



jero quijotesco que hace un viaje cervantino por España: se puede insistir más en la ruta de Don Quijote y el quijotismo del viajero, o en el *Quijote* como objeto de comentario y como prisma a través del que se observa y representa la realidad de España. Tal confluencia de viajero quijotesco y viaje cervantino en estas obras hace tal vez conveniente un tercer término que combine ambos polos para designar el género al que pertenecen: en otros lugar me he referido a él como *quixotic travelogue* (Pardo 2013 y en prensa), que podríamos traducir como libro de viaje quijotesco, sintagma en el que *quijotesco* no se refiere al viaje, que hemos identificado como cervantino, sino al libro. Si antes hemos separado el personaje del universo diegético que habita mediante las etiquetas *quijotesco* y *cervantino* para distinguir la mirada quijotesca de la intertextualidad cervantina y diferenciar así al viajero que utiliza libros como referencia, por una parte, del viaje en que el libro de referencia es el *Quijote*, por otra, ahora podemos utilizar la indeterminación de *quijotesco* como adjetivo que puede referirse tanto a Don Quijote como al *Quijote* para caracterizar un género en el que confluyen ambos polos.

Un estudio de este tipo de libro de viaje podría tomar como referencia estos ejes y polos para mostrar la individualidad y la idiosincrasia de cada uno de sus representantes en función de dónde se sitúan a lo largo de ellos y cómo los combinan. Como ello escapa al alcance cronológico de este volumen, baste con apuntar un par de ejemplos, el de los dos seguidores más inmediatos e inequívocos de Inglis, que nos permitirán apreciar mejor la posición no solo fundacional sino sintética o integradora de nuestro autor. El primero de ellos, Jaccaci, ocupa un papel fundamental en el desarrollo del género porque su obra actúa como el *Guzmán* respecto del *Lazarillo*, es decir, es el paso fundamental que permite convertir una obra única en patrón narrativo mediante la imitación. Aunque su viaje por La Mancha, como ha explicado Bautista en su bien informada introducción a su traducción de la obra al castellano (2010), tuvo lugar tras el de Daniel Vierge con el objetivo de poner texto a los dibujos de este (algo que nos recuerda el caso de Combe), su referente textual es Inglis, si bien no lo cita. Como he explicado en otro lugar (Pardo 2013), el ejemplo de Inglis es particularmente notorio en la forma en que la imagen que Jaccaci ofrece de La Mancha está claramente filtrada por la literatura —de nuevo no solo el *Quijote* sino también la picaresca— y en la recurren-

te identificación sobre el terreno de personajes y escenas del universo cervantino, lo que genera una similar imagen de atraso secular, ahora intensificada porque estamos a finales del siglo XIX. En este caso, sin embargo, el proceso de petrificación de La Mancha se hace visible o explícito porque la realidad que se reprime en la representación por no ajustarse a la imagen literaria previamente adquirida no se suprime totalmente sino que ha dejado una huella textual en forma de disgusto del viajero por los signos de modernización que observa¹⁰. Otro rasgo diferenciador de este relato es que, si bien el viajero quijotesco no es muy diferente del de Inglis, su viaje es menos cervantino que el de este, por dos razones: en primer lugar, porque, aunque conserva todos esos paralelismos entre la realidad observada y el universo diégetico del *Quijote*, al tratarse de un viaje real, carece de la libertad de Inglis para imitar a Cervantes (se preserva, por ejemplo, el compañero sanchopancesco, *Ezechiel*, pero ahora mucho más desdibujado); en segundo lugar, porque el comentario del *Quijote* tiene escasa presencia en el relato, o, en otras palabras, el texto cede el protagonismo al territorio.

Rupert Croft-Cooke recupera el texto cervantino como objeto central de comentario, pues está continuamente presente mediante extensas paráfrasis de los diferentes episodios con los que se corresponde la ruta e incluso, como en Inglis y en Jaccaci, a través de encuentros con diferentes personajes de los pueblos manchegos que esgrimen variopintas opiniones (es particularmente interesante a este respecto el capítulo XI, que transcurre en El Toboso), lo que crea la impresión de que es el propio territorio el que comenta el texto. A diferencia de lo que ocurría en las *Rambles*, sin embargo, el comentario es bastante superficial, pues se trata más de una paráfrasis que de una interpretación. Tal vez por ello, en la configuración cervantina de este viaje tiene tanto o más peso el proceso inverso del texto comentando el territorio, que vuelve a obrarse a través de un viajero que tiene continuamente el *Quijote* en mente, lo que le permite activar la reminis-

¹⁰ Ello es evidente en la negativa impresión que deja en el viajero el bufé de la estación de ferrocarril de Alcázar de San Juan (138), su resistencia a viajar en tren (149 y 178) o el comentario sobre las bodegas de Valdepeñas: «I suffered from the incongruity of seeing this blatant signature of civilization in so primitive a place, and found it particularly disagreeable to be so bluntly reminded from home» (179).

cencia literaria no solo ante los escenarios cervantinos, que persigue de forma más rigurosa que cualquiera de sus predecesores, sino ante una palabra, frase o conversación, un plato de comida o una costumbre tradicional, una escena o una persona. En este sentido, la mirada literaria del viajero también se hace evidente en otro motivo recurrente instaurado por Inglis, la tendencia a reconocer Quijotes y Sanchos a su alrededor. Y el quijotismo resultante de todo ello queda subrayado aún más por la aparición de otro motivo que también vimos en Inglis, la confusión de realidad y ficción inherente a este ejercicio de superposición de la geografía real con la literaria, que no solo busca lugares novelescos en los existentes sino que además convive con personajes imaginados como si fueran históricos.

En todo ello Croft-Cooke no hace sino seguir los pasos de Inglis. Su aportación verdaderamente original no es tanto identificar huellas textuales en el territorio, sino encontrar en este los equivalentes del texto que el paso del tiempo ha desdibujado o diluido, llamando la atención sobre el proceso de desplazamiento que lleva de uno a otro para así rescatar de entre las apariencias modernas una esencia del pasado literario. Tal desplazamiento emparenta aún más a este viajero con Don Quijote, pues este descubría la esencia romántica —también de un pasado literario— escondida en las apariencias de la realidad contemporánea, e incluso con Dr Syntax, que transformaba las apariencias para descubrir la esencia de lo pintoresco latente en ellas. Ello permite ver a su coche como Rocinante, la escasez de oferta para comer en los bares de Argamasilla como no muy diferente de la que encuentra Don Quijote en alguna venta (76); los galeotes son ahora los jóvenes de un reformatorio (88) y los yangüeses camioneros (100); la Guardia Civil ha sustituido a la Santa Hermandad (121) y los cómicos de la legua a los actores de Angulo el Malo (167). El desplazamiento viene casi impuesto por el hecho de que el viaje se produce a mediados del siglo XX y es ya tarea imposible cerrar los ojos a la modernización que ha cambiado el país, al menos en apariencia; pero subraya una continuidad y la vigencia del *Quijote* para leer España, dotando así al viaje de un profundo carácter cervantino.

Junto a esta sustitución de la petrificación por el desplazamiento, lo más característico de la obra de Croft-Cooke como libro de viaje quijotesco es su autoconciencia, llevada aquí más lejos que en el precedente de Syntax porque implica no solo una forma deliberadamen-

te literaria de viajar que también está en Inglis, sino explicitar la lógica dual que rige la tradición literaria a la que pertenece. Esta autoconciencia es evidente en el arranque mismo de la obra:

For I want to write about Spain, but remembering the Knight. I want to meet Spaniards as he met them, to see the mountains he saw and the white road which never tired him, to sleep in his sleeping-places, to eat the food which Sancho ate, to feel some of Don Quixote's exultation and some of Sancho's chuckling gusto. I do not find this idea affected or literary as it would be in the case of almost any other novel. On the contrary, I think it will give reality and warmth, a glow of borrowed *Cervantean light* over the whole landscape of Spain (1959: 15; énfasis añadido).

El autor explicita así que el viaje es un ejercicio de quijotismo y su resultado es cervantino porque el viajero ve el territorio a la luz del texto. Hecha esta declaración inicial de intenciones, la autoconciencia seguirá presente de forma menos llamativa en pequeños detalles a lo largo del texto, como la recapitulación de los viajeros que lo han precedido en esta tarea (53) y las referencias a los mismos que van salpicando el relato; en algunos pasajes que muestran que es consciente de estar repitiendo motivos de esta tradición narrativa y cómo se resiste a repetirlos para no caer en lo previsible o el cliché; o en el análisis de las razones que lo llevan a adentrarse en la Sierra Morena a caballo (137), que concluye con una afirmación que lo caracteriza como un *viajero quijotesco auto-consciente*: «My insistence on travelling on horseback could be interpreted as *literary, affected and sentimental*» (énfasis añadido, 142). Esta autoconciencia vuelve a hacerse muy explícita al final del libro:

So it was that gaunt and ghostly figure and the wheezing round one riding ahead of me throughout the journey indicated the things I should see, trivial or momentous, typical or anomalous, beautiful or grotesque, and prompted every question which brought me the information I had stored. They showed me a Spain I had never seen and made me discover facts unguessed and set me to enquiries I should never have made. Moreover they gave me an understanding of their compatriots which they alone can give and a sense of the past in the present and the present in the past which made ridiculous the laws of time, as Cervantes made ridiculous the laws of man (1959: 255-56).

Estamos ante una enunciación inequívoca de la mirada literaria y dirigida del viajero quijotesco, aunque poniendo el énfasis no en lo que el referente literario impide ver, sino en lo que permite ver, eso que esconden las apariencias, el pasado en el presente, el alma bajo la piel, reformulando así el principio del desplazamiento que rige la obra desde el título mismo —*A la busca del Quijote*— y que es la otra gran novedad de este relato.

CONCLUSIÓN: QUIJOTISMO Y VIAJE

Los personajes de los que nos hemos ocupado superponen un lugar imaginado construido a partir de sus lecturas sobre el que encuentran, de forma que su actividad viajera se convierte en una experiencia quijotesca. Ambas partes del binomio son esenciales para concederles el estatuto de viajeros quijotescos: la actividad debe tener esa combinación de dedicación y distanciamiento que distingue el viaje turístico de otro tipo de viajes representados en la literatura, sea tal actividad accidental (como en Scott y Radcliffe) o definitoria (como en Combe e Inglis); y la experiencia no puede limitarse a una mera evocación literaria (¿qué viajero extranjero instruido cruzando La Mancha no ha pensado en el *Quijote*?) sino que debe ser esa discursivización del espacio que la hace quijotesca. Naturalmente, algunos personajes serán más viajeros que otros (Waverley más que Emily St Aubert, Syntax más que Waverley), de igual manera que podemos establecer escalas o grados de quijotismo: algunos son más quijotescos porque su imaginación se alimenta de literatura de ficción romántica (Waverley frente a Syntax), o porque lo hacen del propio *Quijote*, que siguen como guía de viajes por España y dan lugar así a un viaje cervantino (Inglis y sus sucesores), si bien es cierto que Combe ya había narrado un viaje que podría calificarse de cervantino a partir de premisas diferentes y que su viajero anticipa por el carácter deliberado de su quijotismo a los de la ruta de Don Quijote. En cualquier caso, la confluencia de quijotismo y viaje que todos estos libros comparten así como su proximidad en el tiempo y en el periodo romántico dan testimonio de la aparición en esta época, por los motivos que hemos esbozado más arriba, de una nueva figuración quijotesca que hasta ahora no ha sido estudiada. Y la emergencia de este nuevo tipo de Quijote confirma nuestra visión ini-

cial de ese Siglo de Oro cervantino en el Reino Unido y de la universalización de la experiencia quijotesca que hace de Don Quijote el arquetipo de muchas formas de vida y tipos de experiencia. Tal universalización, además, va mucho más lejos de lo que estos primeros pasos del viajero quijotesco podrían hacer prever.

Me estoy refiriendo a un hecho que seguramente ha estado en la cabeza del lector a medida que avanzaba en la lectura de estas páginas: en mayor o menor medida, todos nosotros cuando viajamos tenemos algo de quijotesco. En efecto, con la expansión del viaje turístico a lo largo del siglo XIX y su globalización en el siglo XX, es decir, con la emergencia del turismo moderno —que podemos asociar con el seguimiento de un itinerario previamente establecido a partir de información obtenida sobre los lugares que vamos a visitar por medio de diferentes tipos de discurso— el viaje se sustenta en las lecturas previas que realizamos sobre nuestro destino y, por tanto, en las expectativas e ideas que estas generan en nuestra imaginación, que condicionan nuestra experiencia y nuestra mirada de manera no muy diferente de como lo hacían en Scott o en Inglis. Tales expectativas e ideas, además, tienen ahora inagotables fuentes de suministro porque ya no proceden exclusivamente de la letra impresa, sino también de la digital y, lo que es más importante, no solo de la letra sino también de la imagen, visionada, además, en diferentes formatos y medios. Es en el número ilimitado y en los nuevos soportes donde reside la diferencia con las imágenes pictóricas impresas que moldeaban la imaginación de los viajeros de Radcliffe o Combe, pero el funcionamiento quijotesco de tal imaginación al proyectarse sobre un territorio es similar. Por ello, podemos afirmar que, con la aparición y desarrollo del turismo como actividad crecientemente regulada, el viaje se ha convertido en una experiencia quijotesca: raramente es conocimiento sino reconocimiento, una búsqueda de los lugares, experiencias, imágenes que conocemos de antemano y llevamos con nosotros, porque está orientado por los discursos —verbal y audiovisual— que hemos consumido previamente, a veces por azar, por la sobreexposición icónica que es el signo de los tiempos, a veces deliberadamente, porque hemos «preparado» el viaje sirviéndonos de los materiales de los que nos provee toda una industria creada a tal efecto. Si el tipo de viajero representado en los textos de que nos hemos ocupado es un caso extremo de esta mediación porque invoca de manera explícita (con la excepción de Radcliffe) el

modelo literario que utiliza para percibir y representar lo observado, el turista de hoy en día lo es de forma soterrada porque su viaje está siempre orientado por alguna forma de discurso que funciona de manera análoga. El quijotismo de los viajeros estudiados pone de relieve o simplemente al descubierto la naturaleza quijotesca del viaje convertido en turismo.

En este aspecto del viaje, como en tantos otros, Cervantes ha resultado ser el profeta de la modernidad y Don Quijote de la condición (pos)moderna en la que el discurso construye la realidad. De ahí el cambio en la interpretación del quijotismo que ha tenido lugar en el siglo XX, como resultado precisamente de los cambios en los paradigmas filosófico, ideológico, o literario, que trajo la modernidad. Coincidimos plenamente con la opinión de Gordon cuando explica cómo, mientras que la mayor parte de textos de los siglos XVII y XVIII utilizan la figura quijotesca de manera normativa, como parte del proyecto de la Ilustración de emancipar a la humanidad de prejuicios y errores, vinculando estos al quijotismo y mostrando al Quijote como representante de lo que hay que erradicar, en el siglo XX se ha producido el proceso inverso en la valoración de la figura quijotesca: por una parte, el lector que malinterpreta la realidad acaba siendo su mejor intérprete; por otra, no hay percepción que no sea quijotesca, no hay espacio o posición más allá del quijotismo, este forma parte de nuestro aparato cognitivo porque nuestra percepción siempre está mediada por géneros, patrones, o parámetros que son textuales o discursivos¹¹. El diagnóstico de Gordon no solo puede fundamentarse en la teoría filosófica o cultural que este autor maneja admirablemente, sino también en la práctica literaria, en los Quijotes posmodernos que pueden encontrarse en las letras británicas del siglo XX, de los que me he ocupado en otro lugar (Pardo 2013). Teoría y práctica convergen así para mostrarnos cómo lo que antes era considerado excepción o desvío

¹¹ «The line that divides quixotes from nonquixotes has never seemed so invisible ... [M]uch recent theoretical writing portrays all subjects as fundamentally and irremediably quixotic, encountering "reality" only as shaped or organized by the assumptions and stories that our culture has deposited in our minds... *Don Quixote* exposes the genres or stories that haunt our perception in order to dispel them and to restore a properly unmediated encounter with the real; much recent theory, undermining the fundamental *telos* of the typical quixote tale, suspects the impossibility of this project» (Gordon 2006: 5).

ahora es norma, algo que puede observarse con particular claridad en el viaje: lo raro es no ser quijotesco cuando se viaja. Don Quijote se ha convertido en el arquetipo de nuestra experiencia discursiva del mundo. Y Combe e Inglis son sus profetas en lo que a la experiencia del viaje se refiere.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Percy G. (1962). *Travellers and Travel Liars 1660-1800*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Alberich, José (2001). «Henry David Inglis y sus *Rambles in the Footsteps of Don Quixote*», en *El cateto y el milor y otros ensayos angloespañoles*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 109-21.
- Bautista Naranjo, Esther (2010). «Estudio preliminar», en *Un americano en La Mancha tras las huellas de don Quijote*. Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Combe, William (1869). *Doctor Syntax's Three Tours: In Search of the Picturesque, Consolation, and a Wife*. 1812, 1820 y 1821. London, John Camden Hotten.
- Croft-Cooke, Rupert. *The Quest for Quixote*. London, Secker & Warburg, 1959.
- Dekker, George (2005). *The Fictions of Romantic Tourism: Radcliffe, Scott and Mary Shelley*. Stanford, Stanford University Press.
- Duncan, Ian (1992). *Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gonzalez Moreno, Beatriz, y Fernando González Moreno (2012). «Introducción», en Henry David Inglis, *Andanzas tras los pasos de Don Quijote*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- Gordon, Paul Scott (2006). *The Practice of Quixotism: Postmodern Theory and Eighteenth-Century Women's Writing*. New York, Palgrave Macmillan.
- Hamilton, Harlan W. (1969). *Doctor Syntax: A Silhouette of William Combe, Esq. (1742-1823)*. London, Chatto & Windus.
- Inglis, Henry David (1837). *Rambles in the Footsteps of Don Quixote*. London, Whittaker and Co.
- Jaccaci, August F. (1897). *On the Trail of Don Quixote*. 1896. London, Lawrence and Bullen.
- Kerr, James (1989). *Fiction Against History: Scott as Storyteller*. Cambridge, Cambridge University Press.
- McDonald, W. U. (1960). «Inglis' *Rambles*: A Romantic Tribute to *Don Quixote*», en *Comparative Literature*, XII, pp. 33-41.

- Ortas Durand, Esther (2006). *Leer el camino. Cervantes y el «Quijote» en los viajeros extranjeros por España (1701-1846)*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2007). «*Rambles in the Footsteps of Don Quixote* (1837), de Henry David Inglis: un episodio singular de la recepción e interpretación de Cervantes», en Emilio Martínez Mata (ed.), *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional*. Madrid, Arco Libros, pp. 261-274.
- Pardo, Pedro Javier (2006). «Combe, William», en Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid, Castalia, vol. III, pp. 2550-2553.
- (2007). «El Siglo de Oro del *Quijote* en la literatura inglesa, 1740-1840», en J. M. Barrio y M. J. Crespo (eds.), *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Valladolid, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, pp. 133-158.
- (2013). «Representing the Foreign in the Quixotic Travelogue: August F. Jaccaci's *On the Trail of Don Quixote*», en M. Cots, P. Gifra-Adroher y G. Hambrook (eds.), *Interrogating Gazes: Comparative Critical Views on the Representation of Foreignness and Otherness*. Bern, Peter Lang, pp. 195-203.
- (2013). «Del mito a la novela: el *Quijote* y su sombra en la narrativa británica del siglo XX (y XXI)», en Carlos Mata Induráin (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*. Pamplona, Eunsa, pp. 195-209.
- (en prensa). «Henry David Inglis, First Literary Tourist in Spain», en B. Colbert y J. Borm (eds.), *Foreign Correspondence*. Cambridge, Scholars Press.
- Scott, Walter (2011). *Waverley*. 1814. London, Penguin.
- Staves, Susan (1972). «Don Quixote in Eighteenth-Century England», *Comparative Literature*, XXIV, pp. 193-215.

